



Université de Montréal

Le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial  
québécois

par

Bruno Maltais

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

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en études cinématographiques

Octobre, 2010

©Bruno Maltais 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial  
québécois

présenté par :

Bruno Maltais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld  
(Directrice de recherche)

Olivier Asselin  
(Membre du jury)

Christophe Gauthier  
(Membre du jury)

## **RÉSUMÉ**

Depuis quelques décennies, les études sur le scénario de film n'ont cessé d'augmenter. Pourtant, très peu de théoriciens et d'historiens se sont intéressés à la publication de scénarios. Le but de ce mémoire est de bien comprendre comment s'articule et se développe le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois.

Par « édition de scénarios cinématographiques », nous entendons tous textes ayant été écrits en vue d'une réalisation filmique et possédant un code ISBN. Dans le but de dresser un meilleur portrait du phénomène de cette édition, nous traiterons aussi de publications qui se rattachent de près ou de loin à l'édition de scénarios cinématographiques, comme la novellisation et la transcription de film. De manière à n'omettre aucune publication et à bien identifier chacune d'elles, nous avons élaboré une typologie qui se compose de quatre types de publication : la novellisation, la transcription du film, le scénario cinématographique publié et le scénario fictif.

Mots clés : Publication de scénarios cinématographiques, cinéma québécois, paratexte, édition.

## **ABSTRACT**

During the last two decades, studies on the screenplay have increased greatly. However, very few theoreticians and historians studied the process of publication of screenplays. The purpose of this dissertation is to understand how the publication of screenplays has developed in Quebec in the last hundred years and write it's history.

By « publication of screenplays », we mean all texts written with the intention of permitting a film. The texts studied here have to have a ISBN code. Considering a relatively small number of screenplays have been published, this dissertation also includes an inventory and analysis of publications that are written in relationship to a film such as novelizations and transcriptions of films. The different types of texts have been identified and classified according to a typology which is made up of four types of publications: the novelization, the transcription of the film, the published screenplay and the fictitious screenplay.

Key words: Published screenplays, paratext , cinema, Quebec, history of.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	p. i
ABSTRACT.....	p. ii
TABLE DES MATIÈRES.....	p. iii
LISTE DES TABLEAUX.....	p. iv
REMERCIEMENTS.....	p. v
INTRODUCTION.....	p. 6
CHAPITRE 1: LE SCÉNARIO: PERSPECTIVES ÉDITORIALES.....	p. 13
1.1    Pour une définition du scénario de film.....	p. 14
1.2    Panorama des types de scénarios publiés.....	p. 19
CHAPITRE 2: HISTORIQUE DE L'ÉDITION DE SCÉNARIOS CINÉMATOGRAPHIQUES AU QUÉBEC.....	p. 34
2.1    Typologie des scénarios cinématographiques publiés.....	p. 35
2.2    La publication de scénarios cinématographiques dans les périodiques au Québec.....	p. 44
2.3    Historique de la novellisation au Québec.....	p. 52
2.4    Historique de la transcription du film.....	p. 63
2.5    Historique du scénario cinématographique publié.....	P. 85
CHAPITRE 3: L'ÉDITION DE SCÉNARIOS AU QUÉBEC: ÉTAT DES LIEUX.....	p. 111
3.1    La réception critique.....	p. 112
3.1    La situation du livre de cinéma en 1979.....	p. 123
3.3    La situation du livre de cinéma en 2009.....	p. 126
3.4    Vers une politique de l'édition de scénarios cinématographiques.....	p. 130
CONCLUSION .....	p. 142
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 149

## LISTE DES TABLEAUX

<b>Tableau 2.1 :</b> Typologie de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec	p. 37
<b>Tableau 2.2 :</b> Les différents types de novellisations au Québec	p. 40
<b>Tableau 2.3 :</b> Les différents types de transcription du film documentaire au Québec	p. 41
<b>Tableau 2.4 :</b> Les différents types de transcription du film de fiction au Québec	p. 42
<b>Tableau 2.5 :</b> Les différents types de scénarios cinématographiques publiés au Québec	p. 43

## **REMERCIEMENTS**

Premièrement, je tiens à remercier ma directrice de maîtrise Isabelle Raynauld pour son aide, son soutien, sa grande générosité et son intérêt marqué pour la publication de scénarios cinématographiques. Je la remercie de m'avoir ouvert les portes de son bureau à l'intérieur duquel se trouve une bibliothèque remplie de savoir sur le scénario de film. Les découvertes que j'y ai faites ont grandement enrichi et amélioré mon mémoire.

Deuxièmement, je tiens à remercier Julie Laplante pour ses lectures attentives et ses conseils judicieux. Nos nombreuses discussions sur des sujets tels que « Comment mener à terme la réalisation d'un mémoire sans perdre la tête » ont de beaucoup facilité le long processus de la maîtrise.

Troisièmement, j'aimerais aussi dire merci à ma famille et à mes amis qui ont toujours été là pour me supporter dans les moments les plus difficiles comme les plus joyeux.

Finalement, peut-être cela vous semblera-t-il étrange, mais j'aimerais remercier le domaine de la restauration qui a toujours su me motiver jour après jour pour que je mène à terme ce mémoire et que je sois en mesure de faire un pas de plus vers le métier que je désire réellement exercer.



## **Introduction**

*Il faut que bientôt – le jour où les scénarios cinématographiques, déjà plus normaux et plus personnels, seront enfin avouables – il y ait une édition de ces œuvres et qu'elles soient lues sans mépris. Cela ne tuera pas les feuilletons et leur popularité, cela créera tout bonnement une littérature cinématographique qui peut égaler, à plus d'un point de vue, la littérature théâtrale. Et ce sera encore un grand pas de fait. Avouons qu'il en restera d'autres à faire.*

Louis Delluc (Cinéma & Cie, 1919)

Ce mémoire a pour sujet le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois<sup>1</sup>. Qu'entendons-nous exactement par « édition de scénarios cinématographiques? »<sup>2</sup> Nous considérons que font partie de cette édition tous les textes ayant été écrits en vue d'une réalisation filmique et qui sont dotés d'une existence littéraire et qui existent sous forme de publication avec code ISBN, que la réalisation filmique ait eu lieu ou non. Toutefois, le but de ce mémoire étant de bien cerner les tenants et aboutissants d'un phénomène éditorial, nous allons aussi traiter des textes ayant été écrits d'après le scénario ou d'après le film, comme les novellisations<sup>3</sup> et les transcriptions des films. En fait, ces publications constituent souvent des alternatives à la publication de scénarios de films et nous croyons que nous serons en mesure de dresser un meilleur portrait du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques en analysant aussi ces publications, plus particulièrement leur historique, leur contexte de publication, leurs fonctions et leur public cible. Au Québec, la publication de scénarios cinématographiques sous forme de livre est apparue en 1985 alors qu'il se publiait déjà des novellisations depuis les années cinquante et des transcriptions de films depuis les années soixante, ce qui fait que ces deux types de publications ont fortement influencé la publication de scénarios de films. Les raisons expliquant cette tardive apparition sont certainement liées aux difficultés et aux obstacles que le scénario cinématographique a rencontrés dans la cinématographie québécoise avant d'obtenir une certaine reconnaissance auprès des théoriciens et des praticiens. Cela devait donc être « normal » pour un éditeur de choisir de publier une novellisation ou

---

<sup>1</sup> L'expression « espace éditorial » est empruntée à la théoricienne Raphaëlle Moine qui l'a utilisé dans son texte *Cinéma, genres et novellisation dans l'espace éditorial français contemporain* dans lequel elle traite du phénomène de la novellisation en France.

<sup>2</sup> Nous utiliserons aussi beaucoup l'expression « littérature scénaristique ».

<sup>3</sup> Une novellisation est un roman rédigé d'après un film ou d'après un scénario. À ne pas confondre avec les adaptations cinématographiques dont le fonctionnement est inverse, c'est-à-dire qu'un film est réalisé d'après un roman.

une transcription du film plutôt que le scénario original. Cependant, il ne faudrait pas croire qu'à partir du moment où le scénario a obtenu une certaine reconnaissance au sein du cinéma québécois que l'édition de scénarios cinématographiques est devenue une pratique courante. Pour le lecteur que cela intéresse, le chemin est et risque d'être encore longtemps semé d'embûches pour ce type de publication.

Plus précisément, d'où nous est venue l'idée de traiter de l'édition de scénarios cinématographiques? Évidemment, l'idée nous vient d'abord et avant tout d'un intérêt pour la lecture de scénarios cinématographiques. Du moment où nous nous sommes intéressés à la scénarisation, nous avons (comme tout bon apprenti) consulté les manuels les plus reconnus sur l'art de rédiger un scénario de film. Toutefois, nous nous sommes rapidement lassés de ces manuels qui nous apparaissaient relativement tous identiques (mis à part quelques variantes). Nous ne désirions dès lors plus qu'une chose, lire des scénarios de films. Pour nous, il nous apparaissait évident que la meilleure façon d'apprendre à écrire des scénarios était d'en lire. Nous nous sommes donc mis à lire des scénarios cinématographiques pour le plaisir, mais aussi pour parachever nos connaissances sur l'art de la scénarisation.

Toutefois, l'idée de rédiger un mémoire sur ce phénomène littéraire s'est concrétisée dans notre esprit au moment où nous effectuions des recherches sur les différentes théories écrites à propos du scénario. Nous lisons la thèse d'Isabelle Raynauld, intitulée *Le scénario de film comme texte : histoire, théorie et lecture(s) du scénario : de George Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, lorsque nous sommes tombés sur l'affirmation suivante :

Le texte de théâtre antique n'était pas plus écrit pour être lu que ne le sont la plupart des scénarios actuels. Le texte antique était écrit pour être représenté, il n'était pas destiné à un lecteur mais bien à un spectateur. Si on peut aujourd'hui lire du théâtre dans un fauteuil, c'est par un hasard d'édition. Devant l'engouement récent pour la publication de scénarios de films, on peut se demander si le scénario, d'abord écrit pour être réalisé, ne deviendra pas, comme le texte de théâtre, un nouveau type de texte écrit que les lecteurs devront apprendre à lire (Raynauld 1990, p. 208).

Dès lors, nous avons cherché à en savoir davantage sur la publication de scénarios cinématographiques et c'est à ce moment précis que nous avons réalisé, avec

stupéfaction, que très peu d'études n'ont été écrites sur le sujet. Depuis quelques décennies, il y a un véritable engouement académique pour le septième art et les études cinématographiques sont en pleine expansion. La recherche dans ce domaine ne cesse d'accroître d'année en année. Parmi les champs de recherche que nous retrouvons, les études sur la scénarisation et le scénario sont au sein de celles qui se sont le plus développées depuis les années quatre-vingt. Différents théoriciens, professeurs et chercheurs se sont penchés sur l'objet scénario dans le but avoué de lui permettre d'acquérir une présence spécifique dans le domaine du cinéma. Pourtant, la publication de scénarios cinématographiques demeure un sujet quasi inexploré. Les raisons entourant l'ignorance du phénomène résultent certainement des nombreux préjugés dont est assaillie la publication de scénarios cinématographiques; l'un des préjugés les plus répandus est celui selon lequel un scénario cinématographique publié sous la forme d'un livre ne serait rien d'autre qu'un produit dérivé du film. En désaccord avec cette perception, nous avons décidé de réaliser la première étude complète sur l'édition de scénarios cinématographiques dans le monde éditorial québécois<sup>4</sup>.

La problématique centrale du mémoire s'est imposée d'elle-même: comment s'articule et se développe le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois? Il s'agira à l'intérieur de ce mémoire de comprendre les tenants et aboutissants d'un tel phénomène et de voir si nous pouvons réellement voir apparaître une littérature scénaristique. De cette manière, un de nos objectifs serait de proposer une pratique éditoriale pour ce type de texte.

Notre premier chapitre s'intitule « Le scénario cinématographique : perspectives éditoriales ». Ce chapitre est constitué d'une première partie dans laquelle nous élaborerons une définition du scénario de film. Avec l'expansion des programmes d'étude en scénarisation, les définitions et les perceptions du scénario de film ne cessent de se multiplier. Notre objectif, que nous considérons essentiel dans un mémoire qui s'intéresse à la publication de scénarios cinématographiques, est de bien délimiter notre propre point de vue parmi les nombreuses définitions et perceptions

---

<sup>4</sup> En raison des rares études sur l'édition de scénarios cinématographiques, nous avons décidé de restreindre notre champ d'étude aux publications québécoises.

de l'objet scénario. Il s'agira simplement de dresser les grandes lignes d'une définition en tenant compte de la structure, la nature, la fonction et du lecteur du scénario cinématographique. C'est dans la seconde partie que nous effectuerons un panorama des types de scénarios de films publiés ailleurs qu'au Québec. Ainsi, nous considérons que notre mémoire serait incomplet sans un tour d'horizon des différents types de publications de scénarios cinématographiques qui existent en France, aux États-Unis et en Angleterre (trois pays où cette pratique éditoriale est particulièrement développée). Ce tour d'horizon nous permettra à coup sûr de mieux comprendre et de mieux analyser les tenants et aboutissants du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec.

Le deuxième chapitre s'intitule « L'historique de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec ». Il nous est apparu intéressant dans le cadre d'une maîtrise de rédiger un mémoire qui pourrait devenir un document de référence. C'est pourquoi nous avons recensé toutes les publications de livres québécois qui se rattachent de près ou de loin à l'édition de scénarios cinématographiques. Notre objectif est que notre mémoire devienne un outil de référence qui pourra servir à d'éventuelles études sur le phénomène. Pour ce faire, nous avons rassemblé toutes les publications de scénarios cinématographiques et nous les avons insérées dans une typologie. Cette typologie s'est avérée primordiale puisque, comme vous allez le voir, l'édition de scénarios cinématographiques au Québec a donné lieu à toutes sortes d'expérimentations et de publications les plus diverses les unes que les autres et parfois même farfelues. Du fait que le tout devenait un méli-mélo incroyable, nous avons abandonné l'idée de rédiger une chronologie. Pour dresser l'historique, nous avons plutôt fait le choix de procéder maison d'édition par maison d'édition. Certes, cette façon de faire a le défaut d'être redondante, mais elle a la force de conserver des critères descriptifs homogènes. Pour étoffer notre document, nous avons choisi, comme assises théoriques, la théorie du paratexte de Gérard Genette qui va nous être d'une très grande utilité pour une meilleure compréhension et interprétation des

différents ouvrages<sup>5</sup>. De cette façon, avec le présent document, nous prétendons audacieusement à l'exhaustivité et ainsi dresser une première bibliographie complète de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec. Au cours des dernières années, quelques théoriciens et historiens ont dressé des bibliographies (majoritairement incomplètes) à l'intérieur desquelles nous retrouvons des publications de scénarios cinématographiques. L'une des bibliographies les plus étoffées est celle de Yves Lever dans son livre *Histoire générale du cinéma au Québec*. Dans la bibliographie qui se retrouve à la fin de l'ouvrage, il y a une section intitulée « Découpages et scénarios » qui regroupe tout près de quarante ouvrages. À noter que la bibliographie recense aussi quelques novellisations et pas seulement des scénarios et des découpages. À noter de plus que nous retrouvons une bibliographie semblable dans le livre *Cinéma canadien et québécois* que Yves Lever a écrit avec Pierre Pageau en 1977. S'intitulant seulement « Découpages techniques », cette bibliographie était particulièrement complète pour l'époque avec tout près de vingt ouvrages<sup>6</sup>. Une autre bibliographie, elle aussi étoffée, est celle de Julie Turcotte dans son mémoire *La collection « Contes pour tous » publiée chez Québec-Amérique jeunesse* dans lequel elle dresse une bibliographie de toutes les novellisations de ladite collection jusqu'à l'année 1998 (année où Julie Turcotte a rédigé son mémoire). Parmi les bibliographies plus incomplètes, il y a celle de Benoît Melançon dans son texte *Cinéma et littérature au Québec* à l'intérieur duquel nous retrouvons une section intitulée « Œuvres littéraires tirées de films »; autrement dit, des novellisations. Rassemblant moins de dix ouvrages, la bibliographie contient certaines erreurs puisque l'auteur considère tous les livres rédigés au sujet de l'histoire de la petite Aurore comme des novellisations alors que la plupart de ces livres se basent sur le fait vécu et non sur les faits rapportés dans le film (*La petite Aurore, l'enfant martyre* réalisé par Jean-Yves Bigras en 1952). Peu importe que ces bibliographies soient étoffées ou non, elles se sont tout de même avérées être des outils indispensables pour mener à bien nos recherches.

---

<sup>5</sup> Tout ce qui a trait aux expériences de lecture auxquels nous convient les différents types de publications de scénarios fera l'objet d'une étude ultérieure (étude que nous envisageons effectuer comme thèse de Doctorat).

<sup>6</sup> Étrangement, des ouvrages très importants se retrouvant dans la bibliographie du livre *Cinéma canadien et québécois* seront retirés dans celle du livre *Histoire générale du cinéma au Québec*.

Le troisième et dernier chapitre s'intitule « L'édition de scénarios cinématographiques au Québec : état des lieux »<sup>7</sup>. Le premier objectif de ce chapitre est d'en connaître davantage sur la perception et la réception du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques. Il s'agira donc d'analyser la réception critique des ouvrages issus de ce phénomène dans le but de voir si cette pratique éditoriale est bel et bien perçue comme un produit dérivé ou si elle est relativement bien perçue et bien reçue par les journalistes. Le deuxième objectif de ce troisième chapitre est de dresser le portrait de la situation du livre de cinéma au Québec. Nous commencerons par dresser le portrait de la situation de 1979 en nous basant entièrement sur le texte de Gilles Marsolais intitulé *L'édition du livre de cinéma au Québec*. Nous tenterons par la suite de dresser le portrait de la situation du livre de cinéma en 2009 en nous basant sur les arguments apportés et les problèmes soulevés par Gilles Marsolais trente ans auparavant. Le troisième et dernier objectif de ce troisième chapitre est de proposer quelques politiques en matière de publication de scénarios cinématographiques de manière à améliorer cette pratique éditoriale et à lui donner tous les outils nécessaires pour qu'elle puisse finalement obtenir ses lettres de noblesse et jouir d'une certaine notoriété au sein de la littérature québécoise. La mise en place de ces politiques est, selon nous, cruciale à la survie de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois.

En divisant ainsi notre mémoire et en nous fixant ces nombreux objectifs, nous croyons que nous serons en mesure de dresser un portrait global de la publication de scénarios cinématographiques au Québec et que nous pourrions dès lors comprendre avec justesse comment s'articule et se développe ce phénomène au sein de la littérature québécoise.

---

<sup>7</sup> Au premier abord, ce chapitre devait nous permettre d'en connaître davantage sur les stratégies de mise en marché lors de la publication de scénarios cinématographiques. Toutefois, lorsque nous avons contacté les maisons d'édition pour obtenir des entrevues au sujet de leur édition de scénarios cinématographiques, celles-ci n'ont majoritairement pas répondu à nos nombreuses demandes. Il y en a tout de même qui ont répondu, mais elles ont refusé, prétextant être trop occupées pour nous octroyer de telles entrevues. Seule la maison d'édition Les 400 coups nous a donné une réponse positive et nous a permis de rencontrer M. Marcel Jean qui a été le responsable de la plupart des scénarios cinématographiques à avoir été publiés aux éditions Les 400 coups. Une seule maison d'édition n'étant pas assez pour dresser un portrait des stratégies de mise en marché des éditeurs, nous avons décidé de modifier le troisième chapitre. Nous tenons tout de même à remercier les éditions Les 400 coups pour leur collaboration et tout particulièrement M. Marcel Jean pour sa grande générosité.

## **Chapitre 1**

### **Le scénario cinématographique : perspectives éditoriales**



### ***Pour une définition du scénario de film***

Qu'est-ce qu'un scénario de film? Le premier réflexe est inévitablement de s'en remettre au dictionnaire : « Description de l'action (d'un film), comprenant généralement des indications techniques et les dialogues » (Le Petit Robert 2010). Bien que nous désirions simplement définir les grandes lignes du scénario de film, la description donnée par le dictionnaire demeure évidemment incomplète et insuffisante. De plus, partant de l'idée qu'il y a « autant de définitions du scénario que de scénarios écrits » (Raynauld 1990, p.109), il importe, vu que la problématique centrale de ce mémoire a pour sujet l'édition de scénarios cinématographiques, de bien situer notre conception et notre approche du scénario de film (particulièrement sa structure, sa nature, sa fonction et son lecteur) parmi ces « définitions ». Ainsi, la définition et la conception du scénario de film que nous allons exposer se base en grande partie sur la thèse d'Isabelle Raynauld *Le scénario de film comme texte : histoire, théorie et lecture(s) du scénario : de George Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*.

### ***La structure du scénario de film***

Dans sa thèse, Isabelle Raynauld a démontré que ce qui distingue le scénario de film de n'importe quel autre texte, c'est qu'il est rédigé en fonction de la réalisation future d'un film. Il est donc évident que la structure du scénario soit délimitée par cet aspect fonctionnel du texte. De cet état de fait, Isabelle Raynauld, dans son texte *Le lecteur/spectateur du scénario*, décrit le scénario de film comme suit :

Le texte scénaristique est composé de deux couches textuelles : le texte didascalique et le texte dialogique. Le texte didascalique comprend noms de lieux, noms de personnes, indications scéniques : instructions données par l'auteur à ses interprètes, renseignements, notices sur le scénario ou sur le film futur ainsi que les bruits et la

musique. Les répliques appartiennent évidemment au texte dialogique (Raynauld 1991, p. 29).

Pour beaucoup (et avec raison), cette structure scénaristique s'apparente grandement à la structure du texte de théâtre puisque ce dernier a une fonction similaire au texte de scénario en ce qu'il est rédigé dans l'optique d'une représentation théâtrale ultérieure.

Toutefois, Janet Staiger est parvenue à démontrer que l'origine du texte scénaristique ne relève pas seulement d'une similarité fonctionnelle avec le texte théâtral :

La fabrication des longs métrages à Hollywood dans les années 30 et 40 se faisait à partir d'un script détaillé appelé "continuité". Il s'agit d'une description scène par scène du film en projet : angles et distances de la caméra, action, dialogues et autres directives pour l'équipe technique. Ces scripts, bien sûr, ressemblaient à des pièces de théâtre. Pourtant leurs rapports avec le film achevé étaient très différents de ceux de la pièce à la représentation théâtrale. La "continuité" était un plan précis du film pour tous les collaborateurs » (Staiger 1985, p.11).

L'auteure explique qu'au début du cinéma la durée standard d'un film était d'une bobine (équivalant à 300 mètres de pellicule). Cette durée, fort contraignante, avait un impact direct sur la narration des films. En effet, le passage d'une scène à l'autre était souvent drastique et la fin arrivait prématurément étant donné que le film entier ne devait tenir qu'en une seule bobine. Janet Staiger explique alors ceci :

Le problème des producteurs fut alors d'assurer une continuité et une clarté narratives complètes malgré les limites du métrage. La solution fut de porter plus d'attention à la préparation d'un script garantissant la continuité narrative avant le tournage. De cette façon, le réalisateur pouvait se livrer à une estimation du métrage de chaque scène et prévoir à l'avance que leur assemblage n'excède pas la limite du métrage (Staiger 1985, p.13).

À partir de 1908, les films ne seront plus limités qu'à une seule bobine et pratiquement tous les producteurs adopteront la « continuité » pour la réalisation de leurs productions. De plus, avec l'arrivée du parlant, la « continuité » deviendra la « continuité dialoguée » et celle-ci sera une fois de plus adaptée pour assurer une plus grande cohésion au film et une meilleure gestion du budget. Car, comme le dit Janet Staiger, cette structure du texte de scénario permet d' « [a]ssurer la continuité, la

vraisemblance et la clarté narrative [...] tout en restreignant les dépenses et le temps de tournage » (Staiger 1985, p. 21).

*La nature et la fonction du scénario de film*

Isabelle Raynauld relève alors avec justesse que cette structure qui a défini le scénario est de toute évidence à l'origine du fait que celui-ci, dans l'histoire du cinéma, a longtemps été perçu comme un simple outil, plan ou canevas (c'est selon, choisissez). Loin d'être considéré comme un texte (encore plus de l'être comme un texte lisible), le scénario, à la suite du tournage, s'il n'aboutissait pas dans les archives d'une cinémathèque ou d'une bibliothèque (parfois dans les mains d'un éditeur), allait tout droit à la poubelle ou dans le bac à récupération (c'est plus écolo et plus... fonctionnel). Pascal Bonitzer et Jean-Claude Carrière qualifient même le scénario comme « un état transitoire, une forme passagère destinée à se métamorphoser et à disparaître ». Pour eux, le scénario n'est qu'un « objet éphémère » en ce qu'« il n'est pas conçu pour durer, mais pour s'effacer, pour devenir autre » (Bonitzer et Carrière 1985, p.11). C'est véritablement se méprendre (ou vivre dans un monde magique et féérique) de croire que le scénario se transforme pour devenir le film lors du tournage. Ce genre de conceptions utopiques est tributaire à l'éclatement d'études de fond réalisées sur le scénario à partir des années quatre-vingt et qui ont cherché à le définir en tant que texte, en tant que forme scripturale lisible avec ou sans le film. Ainsi, Isabelle Raynauld explique que

le film ne complète ni ne clôt le texte du scénario, il *s'en sert*. Et que le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériau écrit. La différence entre l'avant et l'après de la réalisation du film réside dans le fait qu'avant d'être tourné, le texte n'a pas encore servi et reste, en quelque sorte, *inaccompli* (Raynauld 1990, p.204).

Elle complète en affirmant que le texte du scénario est toujours « lisible et parfaitement fonctionnel en soi » et que la référence à une réalisation cinématographique ultérieure « est la contrainte d'écriture que le film impose au texte : c'est ce qui le détermine, non ce qui le handicape » (Raynauld 1990, p.205).

*Le lecteur du scénario de film*

Pour revenir à Pascal Bonitzer et Jean-Claude Carrière, ceux-ci considèrent aussi le scénario comme un « objet paradoxal » du fait qu'il n'est pas lu par beaucoup de lecteurs et que ces mêmes lecteurs le lisent en vue d'y trouver leur « propre pâture : le comédien un rôle, le producteur un succès, le directeur de production un parcours tout tracé pour l'établissement d'un plan de travail » (Bonitzer et Carrière, p.12). Comme l'indique le titre de notre mémoire, il est faux d'affirmer que le scénario est lu seulement par les praticiens du cinéma. Conclusion identique du côté de la théoricienne Jacqueline Viswanathan qui affirme qu'il y a

d'autres lecteurs de scénarios que les professionnels ou les spécialistes. L'abondance des scénarios publiés par des maisons d'édition commerciales et facilement disponibles en librairie en font foi. On lit les scénarios comme on lit depuis plus d'une centaine d'années les textes de théâtre, pour le plaisir, avant, après ou même sans avoir vu le film (Viswanathan 1985, p.1).

Nous reviendrons abondamment sur cette présence du scénario en librairie et sur sa « consommation », mais, pour le moment, notre intérêt porte surtout sur la pluralité du lectorat; ce qui nous amène à définir la posture et la nature particulière du lecteur de scénarios. Pour bien définir le lecteur du texte scénaristique, Isabelle Raynauld a tout d'abord réfuté l'une des conceptions les plus erronées et les plus répandues à propos du scénario, celle selon laquelle le scénario aurait une écriture dite « visuelle » du fait qu'il doit permettre la mise en images du récit. Cette fausse conception prend certainement ses fondements dans les caractéristiques de style inhérentes au scénario. Évidemment, lors de la rédaction d'un scénario,

pour faciliter le passage à l'image, il faut s'efforcer d'éliminer les aspects de l'énoncé et les marques de l'énonciation qui ne se prêtent pas à la visualisation, c'est-à-dire notamment tous les signes qui renvoient à l'instance narrative : système des temps, déictique, emploi de la première personne (Viswanathan 1986, p.2).

Ainsi, Jacqueline Viswanathan explique que, loin d'être un texte écrit en images, « le scénario ne donne qu'une description fort lacunaire de l'image filmique et l'expérience de lecture d'un scénario ne peut en aucun cas se substituer à la vision du film » (Viswanathan 1986, p.4). Étant aussi de cet avis, Isabelle Raynauld affirme que puisqu'« il décrit, suggère, et s'occupe de prévoir l'effet anticipé, le scénario est plutôt

un texte prédictif » (Raynauld 1991, p.29). De cette manière, il est évident que le texte scénaristique impose à son lecteur un double niveau de lecture auquel il ne peut échapper. La raison en est simple, c'est parce que « certaines indications s'adressent uniquement au lecteur du texte, et d'autres ciblent clairement le spectateur par des indications prédictives, par ce qui devra être perçu par lui dans le film » (Raynauld 1991, p.29). Partant de ces conclusions, Isabelle Raynauld affirme que le lecteur de scénario doit être qualifié de « lecteur/spectateur » (Jacqueline Viswanathan parle de son côté du spectateur lecteur). Elle poursuit en expliquant que le mode de lecture de ce « lecteur/spectateur » du scénario démontre de manière adéquate que le texte de scénario doit toujours être pensé et lu dans l'optique de sa raison d'être, c'est-à-dire dans l'optique du film à faire. Elle précise que c'est du film à faire dont il s'agit puisque ce « n'est absolument pas nécessaire de faire appel au « film réel » pour lire et comprendre le texte scénarique, chacun sait bien qu'un scénario non réalisé est quand même lisible » (Raynauld 1991, p.39).

Pour conclure avec la définition du scénario de film, nous tenons à préciser qu'en nous basant majoritairement sur les travaux théoriques et historiques d'Isabelle Raynauld qui définit « le scénario de film comme texte », nous ne cherchons pas nous non plus à autonomiser ledit scénario de ses rapports au film. Il s'agit effectivement pour nous de réfléchir, de penser et de travailler le scénario dans ses rapports avec le film. Concrètement, en traitant de l'édition de scénarios cinématographiques, nous voulons analyser et interroger la manière dont le scénario publié dialogue avec le film lorsque ce dernier est réalisé et comment ce dialogue demeure tout aussi présent lors de la publication d'un scénario dont le film n'a pas été réalisé. Ainsi, le dialogue est à considérer comme l'essence même du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques puisque, comme nous allons le voir, il en détermine inévitablement son existence et ses fondements. C'est donc à partir d'une telle approche du scénario de film que nous pouvons littéralement nous lancer dans l'exploration du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques.

## *Panorama des types de scénarios publiés*

L'objet scénario étant maintenant défini, il nous semble désormais important, voire primordial d'effectuer un tour d'horizon historique des types de scénarios qui ont été publiés dans le monde de l'édition. Notre survol fera état des grandes tendances en matière de publications de scénarios, majoritairement en Angleterre, aux États-Unis et en France. De manière à bien rendre compte de la place et de la fonction de ces types de publications dans l'espace éditorial hors Québec des débuts du cinéma à 1980 nous résumons l'historique établi par Isabelle Raynauld sur l'écriture de scénarios et plus particulièrement sur les "Catalogues des vues animées", le roman-cinéma et le cinéroman.

### *Les "Catalogues des vues animées"*

Pour trouver les premiers balbutiements d'une publication de scénarios, il faut remonter jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle au moment où le scénario de film lui-même n'en était encore qu'à ses premiers pas. Du moment où le nombre de films tournés et disponibles a augmenté, les grandes compagnies se sont lancées dans la publication de Catalogues. Isabelle Raynaud affirme alors que « [l]es premiers textes écrits en référence à un film avant 1907 ont été publiés sous forme de "Catalogues de vues animées" » (Raynaud 1990, p.43). Les premiers Catalogues de compagnies contenaient la liste des films disponibles et la firme s'en servait surtout pour promouvoir et vendre ses films. Toutefois, dans les Catalogues qui suivirent, il devint possible de lire le résumé de chacun des films offerts par la compagnie, mais il a suffi à Isabelle Raynaud de porter une attention toute particulière à ces textes pour se rendre compte qu'il ne s'agissait pas que de simples résumés :

*plusieurs traits des textes indiquent en effet que les Catalogues reproduisaient des scénarios écrits au présent et ayant pu servir aussi bien avant le film, comme "arguments" à tourner, qu'après le film pour en assurer la diffusion et la compréhension (Raynaud 1990, p.43.).*

Non seulement lesdits textes se rapprochent-ils davantage du scénario que du résumé, mais il suffit de les comparer aux textes (scénarios) déposés à la Bibliothèque Nationale pour réaliser qu'ils sont pratiquement identiques :

Cette parenté des descriptions des Catalogues avec les scénarios de la Bibliothèque Nationale permet de considérer ces courts textes descriptifs comme une des formes du scénario, vraisemblablement la première; les Catalogues étant à notre connaissance, comme il a été suggéré plus tôt, les premiers textes écrits en référence à un film » (Raynauld 1990, p.46).

Elle note aussi que la publication de ces scénarios pouvait servir aux bonimenteurs des vues animées pour améliorer et structurer adéquatement leurs boniments. Ces Catalogues avaient donc non seulement une fonction publicitaire, mais ils permettaient aussi une meilleure compréhension du récit filmé. Ainsi, parmi les compagnies ayant publié ce type de Catalogues, nous retrouvons la Société Lumière (qui aurait été la toute première à le faire), la Star-Film et la compagnie Edison. Par ailleurs, Jacqueline Van Nypelseer évoque, dans un autre contexte, qu'en Russie, au lieu de publier ce genre de Catalogues, « on éditait régulièrement les meilleurs scénarios au tournant du siècle » (Nypelseer 1991, p.94).

#### *Le roman-cinéma et autres expérimentations*

En 1913, avec le *Fantômas* de Louis Feuillade, apparaît le phénomène des « serials ». Ce phénomène se base tout simplement sur « l'échelonnement du suspens dramatique propre au roman-feuilleton » en produisant plusieurs films à suites (Clerc 1985, p.164). C'est lorsque les « serials » arrivèrent aux États-Unis

qu'on imagina une concomitance absolue – diffusion des "serials" sur les écrans et publication simultanée de leur récit en feuilletons dans la presse quotidienne – et que le phénomène prit très vite une extension quasi industrielle. Les feuilletons étaient ensuite réunis en brochures agrémentées de photos du film et de jaquettes bariolées. Brochures bon marché et pourtant devenues aujourd'hui rarissimes : peut-être parce que la plupart des acquéreurs de jadis ne les conservaient pas plus que leur journal quotidien. (Virmaux et Virmaux 1998, p.8).

C'est ainsi qu'est né le roman-cinéma que l'on peut décrire comme une adaptation romancée du scénario. Étudié par Jeanne-Marie Clerc, celle-ci explique que le roman-cinéma est doté d'une triple fonction :

D'une part, inciter le public à voir le film ou à acheter l'hebdomadaire et, plus tard le volume correspondant; d'autre part, permettre au spectateur encore neuf devant ces images éphémères, de relire à

loisir un film dont le défilement souvent échevelé ne lui avait pas permis de saisir parfois tous les détails signifiants; enfin, porter sinon le cinéma du moins son équivalent imparfait au fond des campagnes reculées où l'image n'avait pas encore accès (Clerc 1985, p.165).

Il est évident que les producteurs et les éditeurs avaient déjà flairé tout le potentiel d'une alliance entre le monde du cinéma et le monde de l'édition littéraire. Les romans-cinéma préparèrent alors la voie à de nombreuses publications toutes plus variées les unes que les autres, publications aux « néologismes à vocation éphémère : "cinéplastique", "cinémiste", "cinégraphie", "écraniste", "cinéoptique", "cinéphonique" etc » (Virmaux et Virmaux 1998, p.2). Ces diverses publications étaient même soutenues et pratiquées par des gens bien connus dans le monde du cinéma et de la littérature :

Sous l'influence de Cendrars, Apollinaire, Max Jacob, Canudo et Louis Deluc, on écrivit des "poèmes cinégraphiques" et des "romans visuels", dans le but d'être filmé ou, simplement, d'être lu. Cependant, ce que ces précurseurs qualifiaient de "nouveau genre littéraire" passa souvent pour mineur, voire suspect, et disparut à l'avènement du parlant (Wolfowicz 1985, p.2).

Parmi les maisons d'édition qui encouragèrent ces publications, nous retrouvons Gallimard qui lança, en 1925, la collection « Cinario ». Collection audacieuse au caractère unique, il ne s'agissait pas de publier une version romancée du scénario, mais plutôt de publier un texte entre le scénario et le roman avec pour objectif de permettre et d'encourager la réalisation du film :

L'intérêt de cette tentative venait de ce qu'elle aspirait à créer un genre mixte, à mi-chemin du scénario et du roman, et dont la caractéristique était de rendre lisible, grâce aux moyens empruntés à ce dernier genre, la technicité d'un découpage alors pratiqué pour l'écran (Clerc 1985, p.179).

La collection ne remplit toutefois pas ses promesses et elle ne dura que l'instant de cinq titres. En fin de compte, Alain et Odette Virmaux expliquent cet échec par le fait qu'il y avait un écart énorme « entre les ambitions apparentes du "cinario" [...] et la médiocre réalité d'un pavillon qui couvrait une marchandise bon enfant, un peu vulgaire, et privée de tout intérêt poétique ou cinématographique » (Virmaux et Virmaux 1998, p.4). N'empêche que l'entreprise de Gallimard inspira Alfred Machard qui publia, dès 1926, des livres avec l'appellation « roman cinéoptique ». L'auteur publia un manifeste en avant-propos de *L'homme qui porte la mort* dans lequel il « se



livrait à un réquisitoire contre le "roman-cinéma", c'est-à-dire les adaptations romancées, et en prenait le contre-pied pour définir sa tentative » (Clerc 1993, p.102). Dans ce « réquisitoire », Alfred Machard explique que le roman doit absolument s'inspirer du cinéma (structure elliptique, rythme et cadence effrénés pour ne nommer que ces éléments de style) sans quoi le roman, dont le style serait apparemment trop lent, disparaîtra complètement au profit du cinéma. Cela ne surprendra personne d'apprendre que le « roman-cinéoptique » a disparu après seulement quelques publications alors que le roman traditionnel demeure toujours une pratique éditoriale dominante. En définitive, il est intéressant de remarquer qu'il écloit une multitude de publications aux intentions et aux ambitions respectables, mais que ces mêmes publications disparaissent toutes peu à peu. C'est exactement le constat auquel en viennent Alain et Odette Virmaux :

Depuis les années 1910 et les premiers ciné-feuilletons en marge des "serials", l'alliance du film et de l'écrit a connu tant de virages, de voltes, de ressauts qu'il serait bien hasardeux de la croire maintenant morte et enterrée. C'est un phénomène jalonné d'espoirs évanouis et de fiascos successifs, mais qui renaît toujours de ses cendres, comme l'oiseau phénix des vieilles mythologies (Virmaux et Virmaux 1998, p.1).

C'est comme si cette alliance avait tout le potentiel pour réussir, tous les ingrédients nécessaires à sa portée, mais que celle-ci continuait d'être à la recherche de la bonne recette, du type de publications qui la stabiliserait enfin.

### *Le ciné-roman et la novellisation*

Apparut alors la publication de livre portant l'appellation ciné-roman (souvent considéré comme l'ancêtre du roman-cinéma). Les premiers à étudier le ciné-roman furent Alain et Odette Virmaux avec leur livre *Un genre nouveau : le ciné-roman*. Ils considèrent que le terme de ciné-roman « s'applique sommairement à tous les écrits – même ceux qui ont reçu une autre appellation – composés plus ou moins sincèrement à l'intention de l'écran, et néanmoins dotés (a priori ou a posteriori) d'une existence littéraire » (Virmaux et Virmaux 1981, p.8). Il y eut beaucoup d'écrivains et de cinéastes qui publièrent des ciné-romans (François Truffaut, Ingmar Bergman, Éric Rohmer, Louis Malle), mais les chefs de file qui ont donné au genre ses lettres de

noblesse sont Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras. Abondamment étudiés, les ciné-romans de ces deux auteurs sont bien décrits par Jacqueline Viswanathan :

Ceux-ci poussent jusqu'à leurs limites certains aspects propres au scénario, les différenciant de l'écriture romanesque : la fragmentation du texte, son caractère elliptique qui l'ouvre à une multiplicité d'interprétations, sa disposition typographique. Leurs ciné-romans ne prétendent en aucune façon se substituer au film. Ils disent au contraire toute la distance qui sépare les images de l'écriture (Viswanathan 1999, p.16).

Si les publications de Robbe-Grillet et Duras sont perçues comme des œuvres littéraires autonomes, il faut préciser que les ciné-romans doivent majoritairement être considérés comme des scénarios, et cela même si leurs formes s'apparentent davantage à celle du roman. L'explication réside dans le fait que, lorsque le scénariste est aussi le réalisateur du film, il « peut produire un scénario plus personnel, non conforme aux conventions » (Viswanathan 1999, p.32). Ainsi, le ciné-roman est à considérer comme « un texte hybride, le produit d'une fusion entre scénario et roman » (Viswanathan 1999, p.33).

De nos jours, il ne se publie plus vraiment de ciné-romans. En 1980, un nouveau terme est apparu pour parler des adaptations romancées : la novellisation. Terminée l'hybridité scénario/roman inhérente au ciné-roman. La novellisation émancipe plutôt tous les aspects propres au scénario et à l'écriture cinématographique pour les dissoudre à l'intérieur de l'écriture romanesque. À ce sujet, voici comment Jacqueline Viswanathan décrit le travail des novellisateurs :

Les auteurs de novellisations évitent d'adopter des procédés narratifs qui dépayseraient le lecteur. Ils dépassent le contenu de l'image, révèlent la psychologie des personnages pour permettre une identification affective. Ils ménagent des transitions assurant la cohésion narrative. Tout laisse croire qu'une rupture avec les conventions romanesques, une expérimentation avec une écriture qui se rapprocherait du scénario, pourrait détruire le plaisir du spectateur lecteur (Viswanathan 1999, p.15).

Objet majoritairement mal perçu, la novellisation est à peu près toujours lancée en simultanéité avec le film; ce qui fait en sorte qu'elle apparaît généralement, aux yeux des théoriciens et du public, comme un simple produit de marchandisation dudit film. Ces préjugés sont tenaces, ne serait-ce perceptible que dans le fait qu'il faudra attendre les années 1990 avant que des théoriciens étudient plus sérieusement le

genre. Parmi les études qu'il vaut la peine de mentionner, il y a celle de Randall D. Larson qui, en 1995, publia *Film into Books. An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. L'intérêt de cette étude est double : d'abord, Randall D. Larson dresse une bibliographie exhaustive des nombreuses novellisations (tant de films que d'émissions télévisuelles) qui se sont publiées aux États-Unis et en Angleterre – la liste est impressionnante et elle établit clairement que la novellisation est une pratique éditoriale constante et même dominante ; ensuite, Larson donne la parole à plusieurs auteurs de novellisations (souvent des romanciers reconnus comme Arthur C. Clarke) qui expliquent comment ils ont abordé et travaillé le genre – ce qui permet d'anéantir quelque peu les préjugés selon lesquels la novellisation ne serait qu'alimentaire et que les auteurs rédigerait des novellisations sans véritable intérêt pour le genre en soi. Autre étude à mentionner, celle de Jan Baetens en 2008 qui publia *La novellisation : Du film au roman*<sup>8</sup>. Le but de Jan Baetens est clair : détruire les préjugés dont est victime le genre et tenter ainsi de lui donner ses lettres de noblesse. Pour ce faire, il étudie et analyse plusieurs novellisations dans l'intention de démontrer que celles-ci sont davantage que de simples produits dérivés du film.

### *Le scénario publié*

Ainsi, comme nous venons de le voir, le roman-cinéma, le ciné-roman et la novellisation ont tous été étudiés en tant que genre littéraire. Mais, en marge de ces genres, il se publie constamment des scénarios cinématographiques. Nous entendons par là des scénarios qui sont rédigés selon les conventions d'écriture de ce dernier. Yaakov Malkin, dans son texte *The Screenplay as a New Literary Form, Its Affinity to the Theatre Play*, introduit ainsi sa problématique: « Hundreds of screenplays have been published in book form since the second World War, but the literature of the screenplay is not yet recognized as such » (Malkin 1985, p.1). Si la publication de scénarios est constante dans l'histoire du cinéma, mais de tenue éditoriale inégale,

---

<sup>8</sup> Jan Baetens a eu l'idée de ce livre suite à un colloque sur la novellisation qui s'est tenu en 2003 à Leuven. Il avait publié, en collaboration avec Marc Lits, un livre recensant les meilleures conférences de ce colloque: Baetens, Jan et Marc Lits. 2004. *La novellisation: Du film au roman = Novelization: From Film to Novel*. Leuven: Leuven University Press.

nous sommes en droit de nous demander pourquoi, contrairement aux genres mentionnés précédemment, elle n'a pratiquement pas fait l'objet d'études :

At a time when cultural and media studies delve into increasingly eccentric relationships among many and varied technologies of production, the place, function, and history of the published screenplay within literary culture remains relatively, even perversely, unexamined (Mota 2005, p.1).

Après d'âpres recherches sur la publication de scénarios cinématographiques, nous sommes parvenus à trouver quelques textes (excédant rarement dix pages) analysant et décortiquant quelque peu ce phénomène particulier. Il sera donc intéressant de revenir et de s'appuyer sur ces textes dans notre entreprise de dresser le portrait de la publication de scénarios cinématographiques.

En 1941, The Museum of Modern Art Film Library, de concert avec H. W. Wilson Company, publie *The Film Index: A Bibliography*. À l'intérieur de cette bibliographie, nous retrouvons une section consacrée aux scénarios publiés. Cette section est alors divisée en trois parties (Continuités réalisées, Traitements réalisés et Scénarios variés non réalisés) dont la description va comme suit :

Under Continuities are entered shooting-scripts, defined as scenarios containing divisions into camera-scenes and giving camera directions. Under Treatments are entered the wide diversity of less precise forms of motion picture writing. [...] Under Unproduced scenarios are listed "vanity" publications by amateur scenarists, experimental film writing by established authors, and assorted film writing (Museum of Modern Art Film Library 1941, p.272).

Il est intéressant de remarquer qu'il s'est publié, dès les années 1910 et 1920, un bon nombre de "shooting-script" et de continuités. À titre d'exemple, la bibliographie dénombre onze publications de "Continuités réalisées" de films muets et seize de films parlants entre 1913 et 1939 (en Angleterre et aux États-Unis). À noter toutefois que, majoritairement, ces scénarios cinématographiques sont publiés à l'intérieur de manuels sur l'art de rédiger un scénario de film. Parmi les publications qui retiennent notre attention, il y a les deux scénarios d'Ernest Betts (*The Private Life of Henry VIII* et *Jew Süss*) chez l'éditeur Methuen, publié respectivement en 1934 et 1935. Cette maison d'édition avait comme projet de publier les scénarios des plus grands films d'Angleterre. Cette ambition était certainement partagée par Ernest Betts qui, avec la publication de *The Private Life of Henry VIII*, rédigea une introduction à l'intérieur de

laquelle il interpréta la publication du scénario comme étant les premiers signes d'une nouvelle littérature :

This is the first complete script of a British film to be published in book form. The text which follows reproduces exactly the scenes, dialog, and technical details of **The private life of Henry VIII** [1933, Gt. Britain], and – if it is not too wild a claim- introduces a new form of literature (Museum of Modern Art Film Library, p.273).

L'ambition de la maison d'édition Methuen s'éteint toutefois après seulement deux publications. Nous pourrions certainement nommer moult autres publications tout aussi intéressantes issues de cette bibliographie, mais l'important est de bien comprendre qu'il y a véritablement une pratique de publication de scénarios qui se développe très tôt dans le monde éditorial et que, si plusieurs des publications sont sans lendemain, il y a tout de même un intérêt marqué chez les éditeurs à donner à lire au grand public des scénarios de film.

À peine deux ans après la publication de *The Film Index: A Bibliography*, John Gassner et Dudley Nichols publient, aux États-Unis, *Twenty Best Filmplays*. Comme son nom l'indique, il s'agit de la publication de vingt scénarios sous leur forme originale, tel que l'explique John Gassner :

The screenplays in this book are neither summarized nor novelized, but are complete – in fact, more complete than the films as they appeared on the screen – and they retain their motion picture form, their shot-by-shot or scene-by-scene development (Gassner 1943, p.7).

De plus, avec la publication de ces scénarios, l'entreprise de Gassner et Nichols est sans équivoque : créer véritablement une littérature du scénario. C'est ainsi que John Gassner en parle, d'entrée de jeu, dans sa préface intitulée « The Screenplay as Literature » :

There is now a literature of the screen – the screenplay. If this fact has not been widely recognized, it is only because screenplays have not been properly accorded the dignity of print, a situation that is being corrected to some degree by this book (Gassner 1943, p.7).

Les auteurs ont ainsi le projet de publier chaque année un recueil des meilleurs scénarios filmés. C'est ainsi qu'après *Twenty Best Filmplays* en 1943, ils publièrent

*Best Film Plays of 1943-44* en 1945 et *Best Film Plays of 1945* en 1946<sup>9</sup>. Cependant, l'entreprise pour obtenir les droits des scénarios est périlleuse, ce qui pousse les auteurs à arrêter leur projet après trois publications (une anthologie, intitulée *Great Screenplays*, incluant certains scénarios des trois livres sera publiée en 1959). Cette interruption est regrettable puisque, non seulement les auteurs ont publié les scénarios avec un souci et un respect incroyable du texte original, mais aussi parce que les journalistes, qui ont traité de ces publications, ont pratiquement tous salué le bon travail de John Gassner et Dudley Nichols.

Malgré cela, les publications de scénarios ne se multiplient guère durant les années 1940 aux États-Unis. Dans un texte intitulé « Screenplays as Literature: Bibliography and Criticism », Robert E. et Katharine M. Morsberger en dressent bien le portrait:

Thereafter, publication of American filmscripts was very sporadic, consisting mainly of works for the screen by well-established novelists and playwrights: James Agee's *The African Queen*, *The Night of the Hunter*, and *The Bride Comes to Yellow Sky*; Budd Schulberg's *Across the Everglades* and *A Face in the crowd*; Paddy Chayesky's *The Bachelor* and *The Goddess* (Morsberger et Morsberger 1975, p.49).

La liste se poursuit avec des noms comme William Inge, Tennessee Williams et Arthur Miller. À partir des années 1960, une nouvelle tendance va naître chez les éditeurs : celle de publier des scénarios étrangers. Ainsi apparaissent aux États-Unis des publications comme *Four Screenplays by Ingmar Bergman* (Simon and Schuster) et *Four Screenplays* de Carl Theodore Dreyer (Indiana University Press). Robert E. et Katharine M. Morsberger indiquent alors qu'une compétition commence tranquillement à s'installer entre les maisons d'édition en ce qui concerne la publication de scénarios étrangers :

Now there are several competing and sometimes overlapping series of foreign scenarios, together with still photographs and some critical apparatus. Simon and Schuster in America and Lorrimer in London issue an important set of Classic and Modern Film Scripts, and a comparable series is published by Grossman in America and Orion in England. In addition, the Grove Press and the Viking Press have a series of foreign screenplays (Morsberger et Morsberger 1975, p. 49).

---

<sup>9</sup> Parmi les scénarios se retrouvant dans ces trois volumes, il y a *Casablanca*, *The Oxbow Incident*, *Grapes of Wrath*, *Mr. Smith Goes to Washington*, *How Green Was My Valley* et *Double Indemnity* pour ne nommer que ceux-là.

Ces mêmes auteurs questionnent cette tendance en indiquant que, pendant ce temps, les scénarios des grands films états-uniens ne sont pratiquement pas publiés (ils donnent l'exemple du scénario de *Citizen Kane* qui fût seulement publié en 1971). Pourtant, de manière à bien rendre compte de l'activité éditoriale en matière de publication de scénarios aux États-Unis, Clifford Maccarty a publié, en 1971, une bibliographie intitulée *Published Screenplay : A Checklist* dans laquelle il recense un peu plus de cent titres. Mais, de ces cents titres, beaucoup sont effectivement des scénarios étrangers publiés aux États-Unis. La bibliographie de Maccarty sera mise à jour en 1972 pour ne plus jamais l'être par la suite.

Pour couronner le tout, la critique, qui commence tout juste à s'intéresser à la publication de scénarios, n'est pas toujours enjouée et cordiale à l'égard de cette pratique éditoriale. C'est le cas de Larry McMurtry qui va qualifier, de façon très radicale, la publication de scénario de « non-book ». Voici ce qu'il entend par là :

I take it that a non-book is a publication in book form that need not and should not be read. [...] The publishers who subsist on non-book recognize this truth and design their publications in a manner guaranteed to minimize such vagrant readability as they might have. Weak Typefaces prevail, and a lavish use of well-printed pictures carry the entranced looker past whatever text may be (McMurtry 1976, p.6).

Larry McMurtry va alors indiquer que, devant une telle présentation du scénario par les éditeurs, il est beaucoup plus facile de regarder un scénario publié que de le lire. Pour lui, la publication de scénarios sert uniquement à promouvoir la sortie d'un film et il considère donc le scénario publié comme « illisible » en dehors de cet aspect promotionnel.

Toutefois, il y en a heureusement pour qui la publication de scénarios possède une toute autre fonction. J. Dudley Andrew, dans son texte intitulé « Symposium on Published Film Scripts », considère que le scénario publié peut être fort utile pour l'analyse d'un film. Les supports VHS et DVD n'existant toujours pas au moment où le texte est rédigé (1971), les films ne pouvaient toujours pas se visionner en dehors des salles de cinéma. C'est ainsi que le scénario publié pouvait être utilisé en tant que document de base à l'analyse filmique. Pour ce faire, il suffit que le scénario publié par la maison d'édition soit une version retravaillée d'après le montage final du film de

manière à ce qu'il y ait concordance entre les deux. De ce fait, « les scénarios publiés de Jean-Luc Godard, les scénarios de la collection **Avant-scène Cinéma** ou les **M.G.M. Filmscripts** se présentent sous cette forme qu'on a coutume d'appeler "découpage technique" » (Viswanathan 1985, p.3). Ces « découpages techniques » présentent habituellement le découpage plan par plan du film avec les dialogues in extenso. Traitant de la collection *L'Avant-scène Cinéma*, Axelle Ropert en déduit ceci : « Une vraie dialectique entre la mise en scène et le texte est ainsi proposée, en réservant la lecture, un peu ardue, aux cinéphiles et étudiants » (Ropert 2004, p.2). Ces publications ne cherchent ainsi pas à mettre de l'avant les qualités du scénario, mais plutôt sa capacité à être une mémoire du film. Cette pratique éditoriale nous ramène inévitablement à l'éternel débat sur la notion d'auteur au cinéma : « The dogmatic cinema cultist, as contrasted to the movie fan, generally wants to discuss films as "film" – meaning what is on the celluloid – and is far more concerned with shot analysis than with story and scenario » (Morsberger et Morsberger 1975, p.45).

De ce fait, notons une autre tendance en matière de publications de scénarios : celle de la publication de scénarios non réalisés. Une fois de plus, ces scénarios sont majoritairement l'œuvre de grands réalisateurs. Les raisons liées à cette tendance éditoriale peuvent être diverses; par exemple, la publication du scénario non réalisé *Techniquement douce* de Michelangelo Antonioni est présentée par Antonioni comme l'achèvement d'un combat entre le film et lui alors que, comme nous allons le voir dans le chapitre 2, Pierre Falardeau publie ses scénarios non réalisés dans le but évident de poursuivre son combat pour voir le film se faire. En Iran, en raison de la censure sévère imposée aux cinéastes dans leurs créations cinématographiques, il s'est développé un mouvement de publication de scénarios appelé *filmnameh*. Pari Shirazi a étudié le phénomène en question en 2001 et l'a défini ainsi :

A new Persian literary form, the *filmnameh* (film book), has emerged in the last few decades. Existing in parallel to filmmaking in Iran, it is unlike a screenplay intended for eventual production (scenario). Instead, it is a screenplay, published primarily for reading that has established itself as a distinct literary genre; it is distributed in considerable numbers, and as a wide readership among Iranians (Shirazi 2001, p.V).



De cette manière, la publication de scénarios devient ni plus ni moins qu'une alternative à la réalisation d'un film pour les cinéastes iraniens. Notons aussi la publication de *L'Anthologie du cinéma invisible* en 1995, publié par Éditions Jean-Michel Place et Arte Éditions, qui constitue un recueil de 100 scénarios dans l'histoire du cinéma qui n'ont pas été réalisés et qui ont été recensés par Christian Janicot.

Parmi les pays où il se publie des scénarios de film, la France est certainement le lieu par excellence de cette pratique éditoriale. En 2004, Axelle Ropert a écrit un texte intitulé « La mode des scénarios édités » dans lequel elle dresse le portrait des différentes tendances en matière de publications de scénarios cinématographiques en France. Elle relève alors deux tendances qui « organisent le champ de l'édition : les maisons qui mettent en œuvre une politique éditoriale suivie et celles qui appliquent une politique du "coup par coup" » (Ropert 2004, p.1).

*Les Cahiers du Cinéma* et *Arte Éditions* appartiennent à la première politique puisqu'ils publient régulièrement des scénarios de films récents. D'une publication à l'autre à l'intérieur de ces deux maisons d'édition, la présentation des scénarios et leur mise en forme se ressemblent beaucoup et relèvent ainsi d'une pratique éditoriale structurée (nous ne sommes plus dans les expérimentations des années 1920 dont nous avons parlé en début de chapitre). Certains scénarios publiés chez *Les Cahiers du cinéma* ont la particularité de l'être en deux langues lorsque la langue d'origine du scénario n'est pas le français. La maison d'édition démontre alors un très grand respect pour le scénario original. Du côté d'*Arte Éditions*, « la politique éditoriale découle d'une vaste politique cinématographique de production et de diffusion » car « les films dont les scénarios sont édités dans la collection "Scénars" sont coproduits par Arte et diffusés sur la chaîne » (Ropert 2004, p.2). À ces deux maisons d'édition vient s'en greffer une troisième, celle de *L'Avant-scène cinéma* dont nous avons traité auparavant.

Du côté des maisons d'édition qui fonctionnent plutôt selon une politique du « coup par coup », il y a *Nathan* et *Gallimard* qui « éditent des scénarios de films mis au programme scolaire » (Ropert 2004, p.2). Voilà une nouveauté très intéressante par rapport à la publication de scénarios. Il s'est publié, depuis les années 1910, un nombre incalculable de manuels sur l'art de rédiger un scénario. Se pourrait-il

qu'éventuellement les scénarios publiés fassent office de manuels d'écriture scénaristique et que nous étudions ainsi des scénarios de film en classe tout comme nous le faisons avec des pièces de théâtre? Cette nouvelle manière d'envisager la publication de scénarios démontre que l'on a presque complètement omis l'une des fonctions premières que devrait assumer l'édition de scénarios cinématographiques, c'est-à-dire celle de permettre l'apprentissage même de l'écriture scénaristique. Nous disons que cette fonction a « presque complètement » été omise parce que nous sommes parvenus à trouver quelques théoriciens qui ont fait mention de cette fonction pédagogique du scénario publié. D'abord, Robert E. et Katharine M. Morsberger évoquèrent ceci : « Accordingly, film scripts that are unpublishable for commercial and artistic reasons should still be available for the cinema scholar » (Morsberger et Morsberger 1975, p.52). Ensuite, partant des affirmations de David Freeman selon lesquelles il aurait appris à écrire des scénarios en lisant ceux qu'il volait à des scénaristes professionnels, Leonard J. Leff écrit ceci :

"Wangled" is the key word, for unlike playscript, filmscripts are rarely published. Grossett and Dunlap (Filmscripts I, II, and III), Simon and Schuster (Classic and Modern Film Scripts), and Viking (The MGM Library of Film Scripts) have made available a number of screenplays, but *Ivan the Terrible*, *High Noon*, *A Streetcar Named Desire*, and *Ninotchka* (to name a few) are imperfect models. Futhermore, the publishers have reprinted the finished shooting script rather than the looser preliminary script (Leff 1981, p.293-294).

Leonard J. Leff, contrairement à J. Dudley Andrew, affirme donc qu'il faut publier les scénarios dont la version est antérieure au tournage du film et que, de cette manière, ils pourront servir aux apprentis scénaristes dans leur apprentissage de l'écriture scénaristique. Non seulement vont-ils servir aux apprentis scénaristes, mais ils vont aussi être des outils précieux pour les professeurs de scénarisation, tel que le constate Leonard J. Leff :

What obviously is needed now are editions- not extracts- of scripts by contemporary writers like Towne, Mazursky, Schrader, and others. Seeing their films in no way substitutes for reading their scripts. Teachers of fiction and poetry in creative writing programs use literature, not manuals, to discuss the craft of writing; teachers of screenwriting would undoubtedly prefer to do likewise. The appropriated texts for scriptwriting courses are, quite simply, scripts (Leff 1981, p.294).

La publication de scénarios chez *Nathan* et *Gallimard* dans l'espace pédagogique français se conforme à l'idéologie de Leff, tel que le remarque Axelle Ropert au sujet de la publication du scénario *La Règle du jeu* de Jean Renoir (publié chez *Nathan*) : « Olivier Churchod et Christophe Faulkner ont retrouvé le scénario de Renoir, que l'on croyait perdu, et l'ont accompagné d'un commentaire érudit et de riches mises en perspectives » (Ropert 2004, p.3). Saluons donc l'initiative de la France, en espérant que cette mise au programme de scénarios publiés fasse boule de neige partout où il se donne des cours de scénarisation. En ce qui concerne les autres maisons d'édition qui publient de temps à autre des scénarios en France, celles-ci cherchent majoritairement à profiter de la sortie d'un film dont le succès commercial est presque assuré. « On trouve ainsi sur le marché des éditions très ponctuelles de scénarios, extrêmement éphémères, qui participent d'une stratégie générale de merchandising tendant à décliner l'offre promotionnelle autour d'un film » (Ropert 2004, p.3).

#### *L'édition de scénarios en ligne : perspective d'avenir?*

Pour terminer avec ce survol des grandes tendances en matière de publications de scénarios cinématographiques, Axelle Ropert traite d'une nouvelle opportunité pour l'édition de scénarios qui a pris de l'ampleur ces dernières années. Il s'agit de l'édition de scénarios en ligne. Depuis quelques années, des sites Internet comme [dayliscript.com](http://dayliscript.com), [scenario-mag.com](http://scenario-mag.com) et [script-o-rama](http://script-o-rama) offrent une grande variété de scénarios que nous pouvons télécharger et lire sur notre ordinateur. De plus, la version du scénario rendue disponible est toujours très bien identifiée contrairement à celle utilisée lors de la publication d'un scénario en livre dont la version d'origine demeure souvent ambiguë. Précisons toutefois que ce type de sites Internet offre gratuitement et illégalement les scénarios puisqu'ils n'ont pas fait l'acquisition des droits d'auteur. Les éditeurs devraient-ils se tourner vers cette édition en ligne et légaliser cette dernière?

C'est exactement ce qui s'est produit à l'Université de Chicago où un groupe de chercheurs ont créé une base de données (à partir du logiciel PhiloLogic) donnant

accès légalement à plus de mille scénarios cinématographiques. Voici l'explication concernant l'existence de ce site :

*American Film Scripts Online (AFSO)* was conceived as a project to digitize and thoroughly index 1,000 film scripts. The rationale behind this is not only to provide access to many previously unpublished screenplays, it is to allow scripts to become part of the established corpus of literary works. Legal, authoritative versions of these screenplays will, we hope, be consulted by a wide range of scholars, including historians, sociologists, and those who study literature.

Selon nous, cette base de données devrait servir d'exemple et motiver d'autres universités dans d'autres pays à développer une édition légale de scénario en ligne.

En conclusion, il a clairement été démontré que l'édition de scénarios cinématographiques a ponctué les développements du cinéma et demeure une pratique éditoriale courante, mais néanmoins de qualité inégale. Il est toutefois surprenant de réaliser à quel point les théoriciens ont ignoré majoritairement ce phénomène qui pourtant, comme nous l'avons démontré, devrait intéresser quiconque fait du scénario l'objet de sa pratique et/ou de ses études et analyses. Il est tout aussi stupéfiant de remarquer, comme l'a mentionné Richard Saint-Gelais à propos de la novellisation, qu'un tel phénomène éditorial issu de la culture de masse « frappe surtout par sa discrétion, voire son invisibilité dans le paysage littéraire » (Saint-Gelais 2004, p.131).

## **Chapitre 2**

### **Historique de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec**

Le temps est maintenant venu pour nous d'attaquer de front le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois. Il s'agira à l'intérieur de ce chapitre de dresser l'historique de cette pratique éditoriale dans le but de parvenir à en cerner les tenants et aboutissants.

### ***Typologie des scénarios publiés***

Voilà maintenant plus d'un an que nous fouillons les bibliothèques et les librairies d'occasion, que nous explorons minutieusement les bases de données des bibliothèques, des cinémathèques et des universités à la recherche de scénarios cinématographiques publiés. Patiemment, nous avons accumulé les titres en portant une attention toute particulière à chaque nouvelle trouvaille. Seulement, plus nous accumulions les titres, plus ceux-ci se diversifiaient et apparaissaient comme un nouveau type de publication en soi. En effet, chaque nouvelle publication était pour ainsi dire accompagnée d'une nouvelle mention générique ou d'un intertitre différent : « Transcription du film », « Transcription des dialogues et commentaires », « Description et dialogues du film », « Texte de la bande sonore », « Découpage technique et dialogues in extenso », « Le livre du film », « Scénario et dialogues », « Le scénario du film », « Scénario », etc. Une fois les recherches achevées, la première nécessité fut d'élaborer une typologie de l'édition de scénarios cinématographiques afin de mieux définir et de mieux classer chacune des publications. Cette typologie permettra aussi d'alléger et d'améliorer la lisibilité de notre historique de l'édition de scénarios cinématographiques.

Du fait que nous sommes les premiers à accomplir une telle démarche, nous avons été animé par un désir d'exhaustivité avec le souhait avoué que notre mémoire devienne un document de référence. C'est pourquoi nous espérons ici de n'avoir omis aucune publication. C'est aussi pourquoi nous demandons votre indulgence quant à la

longueur du présent chapitre. Cet historique possède donc la forme d'une analyse descriptive.

Notre intention première est donc de répertorier toutes les publications pouvant appartenir à l'édition de scénarios cinématographiques, de les classer adéquatement et, par-dessus tout, d'en cerner la portée de manière à bien interpréter lesdites publications. Notre démarche s'inscrivant dans une perspective éditoriale, nous puiserons nos assises théoriques dans la notion du paratexte, telle qu'élaborée par le théoricien Gérard Genette.

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre (Genette 1987, p.7).

Plus simplement, « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs » constitue le paratexte (Genette 1987, p. 7-8). La « présentation éditoriale » du livre devient en quelque sorte son « mode d'emploi » indiquant au lecteur la nature exacte de la publication ainsi que son fonctionnement selon l'auteur et l'éditeur. La page de couverture (illustration, mention générique, etc.), la quatrième de couverture (le résumé du livre), les préfaces (quels sont les objectifs des auteurs et des éditeurs en rédigeant une préface ?) et plusieurs autres éléments paratextuels constitueront des outils nous permettant de mieux saisir la nature de chacune des publications de scénarios cinématographiques.

Nous porterons une attention particulière aux mentions génériques ainsi qu'aux préfaces. Gérard Genette traite de la fonction de l'indication générique en précisant qu'elle est « destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre ». Il poursuit en indiquant que ce

statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver (Genette 1987, p. 98).

L'indication générique sert donc à préciser au lecteur la nature de la publication selon l'écrivain et l'éditeur. Nous avons donc voulu savoir combien de scénarios cinématographiques publiés ont une mention générique sur la première de couverture et de quelle nature est cette indication générique.

En ce qui a trait aux préfaces, leur analyse nous est apparue comme essentielle et primordiale à la bonne compréhension de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec et surtout de ses politiques éditoriales. Selon Gérard Genette, la préface originale « a pour fonction cardinale d'*assurer* au texte une bonne lecture » (Genette 1987, p. 200). Le théoricien explique qu'une préface a majoritairement deux objectifs : « 1. obtenir une lecture, et 2. obtenir que cette lecture soit bonne » (Genette 1987, p. 201). Le texte de scénario étant rarement publié (et donc rarement lu), l'insertion d'une préface de la plume de l'auteur ou de l'éditeur à l'intérieur du scénario cinématographique publié se doit certainement de faire partie des choix éditoriaux. Par l'analyse des préfaces, nous tenterons donc de mieux cerner la nature des publications. En fin de compte, il s'agira non seulement d'identifier et de décrire ces éléments, mais aussi d'en comprendre l'évolution d'une publication à l'autre.

Ainsi, en décortiquant consciencieusement et rigoureusement les publications une par une, nous sommes parvenus à dégager quatre grands types de publications issus de l'édition de livre de cinéma au Québec et qui peuvent se rattacher, de près ou de loin, à ce que nous définissons comme l'édition de scénarios cinématographiques :

**Tableau 2.1**  
**Typologie de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec**

La novellisation	La transcription du film	Le scénario cinématographique publié	Le « scénario fictif »
------------------	-----------------------------	--	---------------------------



Les deux premiers types de publications, à savoir la novellisation et la transcription du film, constituent des textes écrits en référence à un film<sup>10</sup> et ne sont donc pas, à proprement parler, des scénarios. Si nous incluons la novellisation dans cette étude sur le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques, c'est parce que celle-ci est souvent rédigée d'après le scénario du film et elle devient, en quelque sorte, une alternative à la publication d'un scénario. Beaucoup d'éditeurs croient assurément qu'ils vont rejoindre un plus grand nombre de lecteurs en publiant une adaptation romancée du scénario au lieu de publier le scénario dans sa version originale (nous verrons que le public cible a de toute évidence un rôle primordial à jouer dans cette décision éditoriale). De plus, nous analyserons surtout le contexte de publication des novellisations (cela nous permettra d'ailleurs de faire une comparaison avec celui des scénarios cinématographiques publiés). Si nous incluons aussi la transcription du film dans cette étude, c'est parce que celle-ci emprunte souvent la forme du scénario et peut ainsi apparaître pour un non-initié comme le scénario du film. Nous verrons aussi que ce type de publication a grandement influencé les éditeurs dans leur manière de publier des scénarios cinématographiques. En ce qui concerne le type de publications que nous avons nommé « Scénario cinématographique publié », celui-ci est la représentation par excellence, pour nous, de l'édition de scénarios cinématographiques puisqu'il s'agit de la publication du scénario original tel qu'il a été rédigé par le ou les scénaristes pour être utilisé lors de la réalisation du film (si réalisation du film il y a eu lieu). Quant au type de publication « Scénario fictif », le terme est emprunté à Christophe Gauthier qui le décrit comme suit:

Le scénario fictif est paradoxalement un scénario de film – il ne revendique pas les codes du théâtre ou du roman, mais simplement le statut de littérature – mais qui ne sera jamais traduit en sons et en images sur la pellicule; il restera « fictif » par essence sans jamais devenir film de fiction (Gauthier 1999, p. 38).

---

<sup>10</sup> Il existe beaucoup d'autres types de publications qui constituent des textes rédigés en référence à un film. Toutefois, ces types de publications ne donnent pas à lire une version du scénario ou la retranscription du film. À titre d'exemple, nous retrouvons de nombreux livres qui relatent tout simplement le récit de tournage d'un film en l'accompagnant de nombreuses photographies. Deux exemples: 1) Lamothe, Arthur. 1996. *Le silence des fusils: album du film d'Arthur Lamothe*, coordonné par Marcel Jean, Laval: Les 400 coups. et 2) Gautier, Philippe. 1999. *Hathi: l'aventure d'un tournage en Inde: journal de bord de Philippe Gauthier et Prajna Chowta*, Laval : Les 400 coups.

Généralement, nous ne sommes pas en accord avec les titres inclus dans ce type de publications (par exemple, Jacqueline Viswanathan considère le livre *Histoires de cœur* de Jacques Savoie comme un scénario fictif alors que, pour nous, ce livre appartient plutôt au Nouveau Roman). De cette manière, nous incluons seulement deux titres québécois appartenant au « Scénario fictif »: *Neige noire* d'Hubert Aquin (1974) et *Qu'importe le boulevard* de Nicolas Peyrac (1994)<sup>11</sup>. Vu que la publication de scénarios fictifs est relativement rare au Québec, nous n'aurons pas à en dresser l'historique. Avant de passer à l'historique de la novellisation, de la transcription du film et du scénario cinématographique publié, nous allons définir plus exactement les différentes formes de textes qui peuvent découler de ces trois types de publications que nous regrouperons sous forme de tableau.

### *La novellisation au Québec*

Dans l'espace éditorial québécois, nous retrouvons trois catégories de novellisations: la novellisation standard, la novellisation jeunesse et la novellisation de films étrangers. Ces trois novellisations peuvent être rédigées de deux manières: à partir du scénario ou à partir du film. La novellisation dite standard au Québec vise un lectorat adulte et elle ne s'inscrit pas nécessairement dans un sous-genre en particulier (comme la science-fiction ou la littérature policière par exemple). Quant à la novellisation dite jeunesse, celle-ci vise évidemment un lectorat préadolescent et adolescent et elle s'inscrit bel et bien comme un genre en soi à l'intérieur de la littérature jeunesse au Québec. Nous parlons de la novellisation de films étrangers lorsqu'un auteur québécois rédige un roman à partir d'un scénario ou d'un film qui a été réalisé et produit ailleurs qu'au Québec (autrement dit, qui n'appartient aucunement à la production cinématographique québécoise). Il est important de noter que la mention générique « novellisation » n'apparaît jamais sur les livres québécois. Nous retrouvons plutôt la mention « roman » suivie de l'intitulé « d'après le scénario

---

<sup>11</sup> Fait intéressant, ce livre, publié en 1994 aux éditions Stanké, est muni de l'intitulé générique « presque un scénario ». Le livre sera réédité en 1997 aux éditions Michel Lafond et l'intitulé générique « presque un scénario » sera remplacé par « roman ».

de... » ou de l'intitulé « d'après le film de... ». Voici donc le tableau détaillé des types de novellisations québécoises :

**Tableau 2.2**  
**Les différents types de novellisations au Québec**

<b>La novellisation</b>					
Novellisation standard		Novellisation jeunesse		Novellisation de films étrangers	
D'après le scénario	D'après le film	D'après le scénario	D'après le film	D'après le scénario	D'après le film

### *La transcription du film au Québec*

Comme son nom l'indique, la transcription du film est un texte rédigé à partir du film terminé; autrement dit, à partir du montage final du film. L'auteur (dans la grande majorité des publications, il s'agit du réalisateur) va chercher à reproduire avec la plus grande exactitude possible le film, à en faire revivre une certaine expérience. Il arrive alors très souvent que la transcription du film donne autant à lire l'histoire racontée dans le film que le langage cinématographique utilisé pour raconter cette même histoire. La transcription peut adopter différentes formes et différentes fonctions, selon qu'elle est issue du cinéma documentaire ou du cinéma de fiction.

La transcription du film documentaire se divise en deux catégories: 1) texte écrit en référence au film dont la forme s'apparente à celle du scénario et 2) texte écrit en référence au film sous une autre forme que celle du scénario. En ce qui concerne les textes empruntant la forme du scénario, ceux-ci peuvent être accompagnés de commentaires ou d'autres textes à propos du film (ils sont souvent écrits par le réalisateur). Les transcriptions peuvent aussi uniquement reproduire, toujours sous la forme d'un scénario, ce qui est dit et vu dans le documentaire. En ce qui concerne les autres formes que les transcriptions peuvent revêtir, elles peuvent évidemment être très variées. Pour en donner un exemple, il peut s'agir de la transcription de la

narration du film en prose. Voici donc le tableau détaillé de la transcription du film documentaire :

**Tableau 2.3**  
**Les différents types de transcriptions du film documentaire au Québec**

<b>Transcription du film documentaire</b>		
Texte écrit en référence au film dont la forme s'apparente à celle du scénario		Texte écrit en référence au film sous une autre forme que celle du scénario
Non accompagné de commentaires ou d'autres textes	Accompagné de commentaires ou d'autres textes	

La transcription du film de fiction se divise elle aussi en deux catégories: 1) Découpage technique et dialogues in extenso et 2) texte tiré du film. Le découpage technique accompagné des dialogues est directement inspiré de la collection *L'Avant-scène cinéma* publiée en France. Ainsi, le film est assidument retranscrit plan par plan selon les points suivants: l'échelle des plans, les mouvements de caméra, les effets spéciaux, les actions dans le plan, les décors, les dialogues et les ambiances sonores. De plus, certaines publications vont reproduire un ou plusieurs photogrammes de chaque plan du film alors que d'autres ne vont en reproduire que quelques-uns à titre d'exemple. Servant davantage à l'analyse filmique, le découpage technique met surtout l'accent sur le traitement cinématographique, ce qui fait en sorte que les aspects liés à la scénarisation (didascalies et dialogues) sont relégués au deuxième plan (nous dirions même au troisième plan). Les textes tirés du film, quant à eux, se présentent sous trois formes dans l'espace éditorial québécois. Ils peuvent être rédigés sous forme de scénario, sous une forme mixte à mi-chemin entre le scénario et le roman (souvent, la forme s'apparente à celle du roman alors que le style s'apparente à celui du scénario) ou encore être publiés sous la forme d'un livre d'artiste distribué en très peu d'exemplaires (ce qui en fait un livre rare). Le tableau final se présente comme suit :

**Tableau 2.4**  
**Les différents types de transcriptions du film de fiction au Québec**

<b>Transcription du film de fiction</b>			
Découpage technique et dialogues in extenso	Texte tiré du film		
	Sous forme de scénario	Sous forme hybride	Livre d'artiste

*Le scénario cinématographique publié au Québec*

Le troisième type de publications, le scénario cinématographique publié, se définit comme la publication du scénario original rédigé par le ou les scénaristes. Bien évidemment, le scénario original peut subir des modifications lors de son passage en livre; ces modifications peuvent concerner la mise en forme du scénario ou elles peuvent aussi être effectuées au niveau du texte de manière à ce que le scénario original concorde avec le montage final du film. De cette façon, le scénario cinématographique peut être publié dans trois contextes différents: 1) après la réalisation du film, 2) avant la réalisation du film et 3) sans la réalisation du film (à ce jour). Peu importe le contexte dans lequel le scénario est publié, celui-ci l'est toujours sous la forme d'une continuité dialoguée. Lorsque le scénario est publié après la réalisation du film, trois versions différentes de scénarios peuvent être publiées. Il peut s'agir de la version définitive avant le tournage du film, de la version dite de tournage (le shooting script qui est une continuité dialoguée à laquelle on a ajouté le découpage technique du film en vue de sa réalisation) ou encore d'une version retravaillée d'après le montage final du film. Toutefois, cette dernière n'est pas une transcription du film puisque le scénario original prédomine et les modifications concernent surtout les dialogues et l'enchaînement des scènes. En comparant la version finale avant le tournage du film avec la version retravaillée après le montage final, nous remarquons que les modifications ne dénaturent en rien le scénario original, ce qui n'est pas le cas avec une transcription du film. Lorsque le scénario est publié avant la réalisation du film, la publication sert souvent à aider et encourager sa réalisation; réalisation qui est finalement effectuée au bout de quelques mois ou de

quelques années. Finalement, lorsque le scénario est publié sans que le film soit jamais réalisé, il faut préciser que le scénario a été rédigé dans le but d'avoir une destinée filmique. La publication de celui-ci est donc une conséquence à sa non-réalisation (il ne faut pas le confondre avec le « scénario fictif » puisque ce dernier n'est pas écrit dans le but d'être réalisé, mais bien dans l'intention d'être publié); non-réalisation qui demeurera effective malgré la publication du scénario. Sous forme de tableau, le scénario cinématographique publié se présente ainsi :

**Tableau 2.5**  
**Les différents types de scénarios cinématographiques publiés au Québec**

<b>Scénario cinématographique publié</b>				
Scénario publié après la réalisation du film			Scénario publié avant la réalisation du film	Scénario publié sans la réalisation du film (à ce jour)
Continuité dialoguée			Continuité dialoguée	Continuité dialoguée
Version avant le tournage du film	Scénario de tournage	Version retravaillée selon le montage final du film		

### *Fonctions, usages et conséquences*

Tel que nous l'avons déjà mentionné, il ne sera pas question à l'intérieur de ce mémoire d'étudier les expériences de lecture engendrées par les différents types de scénarios cinématographiques. Toutefois, à la suite de chacun des historiques, nous ajouterons tout de même une section dans laquelle nous traiterons, de manière très globale, des fonctions des différents types de publications. Dans le cas où le nombre de publications n'est pas assez élevé pour évoquer une fonction, nous parlerons plutôt de caractérisation. Dans les années à venir, nous nous proposons d'effectuer une étude approfondie sur les différents types d'expériences de lecture (usages, impacts et conséquences) proposées par l'édition de scénarios cinématographiques.

En conclusion, tous les types de publications que nous avons identifiés et définis ont été édités sous la forme d'un livre. Cependant, il est arrivé à plusieurs reprises que des scénarios québécois soient publiés à l'intérieur de revues ou de journaux québécois. Nous ferons donc un détour vers la publication de scénarios cinématographiques dans les périodiques où, comme nous allons le voir, nous retrouvons les préludes d'une pratique éditoriale.

### ***La publication de scénarios cinématographiques dans les périodiques au Québec***

#### *Les revues des années 1920*

Au début des années 1920, il se publiait au Québec des magazines et des revues, sans oublier les journaux, traitant de l'activité cinématographique d'ailleurs et parfois d'ici. Que ce soit à l'intérieur des journaux, des magazines ou des revues, il se publiait régulièrement des synopsis et des scénarios de films étrangers; il s'agissait toujours de films tournés et ils étaient majoritairement rédigés en prose (le synopsis comme le scénario).

Dans son texte *Vestiges narratifs: Les premiers temps du scénario québécois*, Germain Lacasse résume particulièrement bien la situation du scénario dans la cinématographie québécoise :

Le scénario n'a gagné ses lettres de noblesse que pendant les années 1980, après une première tentative dans les années 1950. Déjà dans les années 1920, le scénario occupait une place importante, et fut indissociable du premier effort de production de films de fiction. 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 (Lacasse 1993, p. 57-58).

Dans ce texte, pour démontrer que les principes de base liés à la rédaction d'un scénario étaient connus au Québec dans les années vingt, Germain Lacasse analyse des concours de scénarios qu'il a découverts dans le journal *La Presse*. L'annonce du premier concours est faite dans l'édition du 3 janvier 1923. Les organisateurs du concours demandent aux participants de faire parvenir un synopsis avec un scénario et ils indiquent qu'un prix sera attribué au meilleur synopsis ainsi qu'au meilleur

scénario (fait intéressant, le prix en argent pour le synopsis est plus élevé que celui du scénario). Pour s'assurer que le synopsis et le scénario sont rédigés selon les normes de l'industrie cinématographique, le journal donne des indications précises sur l'art de rédiger ces deux formes textuelles particulières. Germain Lacasse déduit alors avec justesse que les indications données « montrent qu'on connaissait assez bien les ressorts de l'écriture scénarique » (Lacasse 1993, p. 62). Suite à ce concours, en date du 8 mars 1923, Germain Lacasse affirme que le journal « publie le synopsis et, dans le même article, un "synopsis développé" » de *La primeur volée* qui ont été écrits par le gagnant du concours Francis Amérique (Lacasse 1993, p. 62). Il n'y aura jamais de gagnant en ce qui concerne le scénario. Germain Lacasse a aussi découvert un autre concours de scénario lancé par le journal *La Presse* en décembre 1924. Le 31 décembre 1924, le journal publiera le scénario intitulé *Aimez-vous*, écrit par Jean Mallet. Nous pouvons donc considérer ces deux publications comme étant les premières publications de scénarios cinématographiques au Québec. Ainsi, dans sa recherche d'une activité scénaristique au Québec dans les années 1920, Germain Lacasse a découvert ni plus ni moins que les premiers balbutiements d'une activité éditoriale en matière de publications de scénarios cinématographiques.

Toutefois, le magazine *Le Panorama*, publié de 1919 à 1921 et muni du slogan « Le seul magazine en langue française consacré aux Vues Animées », a failli être le tout premier à publier un scénario québécois lorsqu'il lança un concours, en 1920, dans le but de trouver une jeune actrice canadienne qui jouerait dans un film du Québec; film qui aurait été produit et réalisé par nul autre que Léo-Ernest Ouimet. En juin 1920, une annonce informe les lecteurs que le concours est terminé et que le nom de la grande gagnante sera dévoilé sous peu. De plus, l'annonce précise ceci à propos de la production du film : celui-ci « sera joué à Montréal ou dans les environs immédiats et dans l'un des Nos du "Panorama" qui suivront, nous le publierons ainsi que nous le faisons pour ceux des Compagnies de Cinéma » (Le Panorama 1920, p. 3). Cette promesse de publication du film sera réitérée dans le numéro du mois d'août. Malheureusement, en ouverture du numéro de septembre, le magazine indique qu'après avoir soumis à Léo-Ernest Ouimet les photos des jeunes filles finalistes avec le scénario du film, celui-ci leur a fait parvenir une lettre. Dans cette lettre (que le magazine publie), Ouimet indique qu'il a rencontré quelques finalistes et qu'il a pris la



décision de ne pas faire le film parce que les jeunes filles en question n'ont absolument aucun talent d'actrice. Le magazine s'excuse alors auprès des finalistes en leur répétant (certainement pour amortir le choc brutal causé par le retour à la réalité) qu'elles sont aussi belles que les grandes actrices de cinéma du moment. La promesse de publication concernait le film (le magazine aurait sans doute publié une retranscription plutôt que le scénario original), ce qui fait que le scénario (dont le nom de ou des auteurs demeurera vraisemblablement à tout jamais inconnu) ne sera pas publié.

Malheureusement, ce ne sera pas la seule et unique fois que les éditeurs d'une revue feront une promesse de publication d'un scénario québécois qu'ils ne seront pas en mesure de concrétiser. En effet, Isabelle Raynauld, dans son texte *L'importance du scénario dans le cinéma québécois : Développement d'une pratique d'écriture. De 1896 à 1996*, a découvert, assistée de Patricia Blais, une promesse de publication d'un scénario dans *La Revue de Manon* (revue dirigée par l'une des premières scénaristes québécoises, à savoir Emma Gendron). Ainsi, dans l'édition du 15 juin 1926, il est annoncé qu'Emma Gendron a rédigé un scénario intitulé *Les fils de la liberté* :

Ce scénario, écrit tout spécialement pour la Revue de Manon est de toute beauté et contient une émouvante histoire d'amour se passant aux jours sombres de 1837-38 [...]L'intrigue de ce scénario est des plus captivantes et contient l'un des faits historiques de cette époque ou les « patriotes » sacrifièrent leur vie pour la liberté de leur cher pays. Le scénario abonde en scènes dont plusieurs se déroulent à St-Denis, à St-Charles, à St-Eustache (La Revue de Manon 1926, p. 12).

Il est précisé que « "La Revue de Manon" commencera donc prochainement la publication de ce beau scénario, dont les lecteurs de cette revue auront la primeur » (La Revue de Manon 1926, p. 12). Le tournage du film, dont le réalisateur aurait dû être Joseph-Arthur Homier, n'aura jamais lieu, ce qui empêchera vraisemblablement la publication du scénario dans la revue. Tout cela est bien triste puisque, même si le film n'a pas été tourné, le scénario aurait quand même pu être publié, d'autant plus qu'il avait exclusivement été rédigé pour la revue<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Les raisons de la non publication du scénario peuvent évidemment venir d'autre chose que le fait que le tournage du film n'ait pas eu lieu. Il s'agit-là d'une supposition de notre part et les véritables raisons demeureront vraisemblablement à tout jamais inconnues.

En regard de l'activité éditoriale en matière de publications de scénarios cinématographiques dans les périodiques québécois des années 1920, nous remarquons que celle-ci a donné lieu à autant de promesses de publications non tenues qu'à des scénarios effectivement publiés. Si Germain Lacasse et Isabelle Raynauld ont démontré que l'art de rédiger un scénario au Québec s'est développé durant les années 1920, nous avons aussi pu remarquer que cette importance s'est transposée en un désir de publier et de donner à lire des scénarios de films écrits par et pour des Québécois. Isabelle Raynauld souligne d'ailleurs, en parlant d'un des concours de scénarios lancé par le journal *La Presse*, que celui-ci « nous permet de mesurer l'engouement du public pour l'écriture de scénarios originaux » (Raynauld 1999, p. 199).

#### *Les revues des années 1960 et 1970*

Au milieu des années 1960, la publication de scénarios cinématographiques fera momentanément une réapparition dans les revues québécoises. Effectivement, dans la revue *Liberté*, plus précisément dans les numéros 2-3 de mars-juin 1966, il est possible de lire quelques extraits de scénarios. Ceux-ci sont publiés à l'intérieur de la rubrique intitulée « Exemple ». Il s'agit d'exemples de scénarios écrits avant et après le tournage des films auxquels ils réfèrent. Nous retrouvons tout d'abord trois extraits tirés à la fois du scénario et du film *La vie heureuse de Léopold Z* de Gilles Carle. Le premier extrait est un « [e]xemple de dialogue "écrit" avant le tournage avec une généreuse addition de voix off enregistrée après le tournage » (Liberté 1966, p. 148). Le second extrait est un « [e]xemple de commentaire et de voix off en contrepoint » alors que le troisième extrait est un « [e]xemple de dialogue improvisé entre deux acteurs professionnels – Paul Hébert et Guy Lécuyer –, et une vendeuse de magasin » (Liberté 1966, p. 149-150). Mentionnons que le premier et le troisième exemples sont précédés d'une didascalie situant le lecteur dans le lieu et dans le temps.

Nous retrouvons par la suite un extrait du film de Pierre Perrault et Michel Brault *Pour la suite du monde*. Il est précisé que le dialogue présenté « n'a pas été "écrit" avant le tournage, mais "transcrit" après » et que « les indications scéniques ne sont que le relevé de ce qui s'est produit au tournage » (Liberté 1966, p. 152). Il y a aussi

un extrait du film de Gilles Groulx *Le chat dans le sac* qui est présenté ainsi : « Exemple de dialogues non écrits avant le tournage. Situation "discutée" entre les acteurs et le réalisateur. Exemple d'utilisation de l'actualité en cours de tournage » (Liberté 1966, p. 155). La revue publie aussi un exemple du film *Le révolutionnaire* de Jean-Pierre Lefebvre. Il s'agit d'une retranscription de quelques séquences (de la séquence 47 à la séquence 51). Cette retranscription décrit à la fois ce qui est vu à l'image et le langage cinématographique utilisé, sans que le tout soit accompagné de dialogues. Le dernier extrait est la photocopie d'une page du scénario *Yul 871* écrit par Jacques Godbout. Il s'agit d'un extrait « typique de scénario méticuleusement pensé, ordonné, numéroté [et] dialogué » (Liberté 1966, p. 158). Le scénario est rédigé sur deux colonnes (celle de gauche contient les didascalies et celle de droite les dialogues) et il est accompagné de notes manuscrites qui viennent compléter et rectifier certains passages. En définitive, la publication de ces extraits de scénarios a de toute évidence un caractère éducatif puisqu'elle met l'accent sur différentes approches possibles quant à la réalisation d'un film; ainsi, tous les extraits publiés sont tirés de films où le scénariste (si scénariste il y a) a aussi agi à titre de réalisateur.

En 1969, une nouvelle revue apparaît au Québec. Il s'agit de la revue *Cinéastes du Québec*, publié par le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, dont douze numéros seront publiés de 1969 à 1974. Chaque numéro de cette revue est consacré à un cinéaste influent et renommé du cinéma québécois. Le contenu des numéros varie quelque peu de l'un à l'autre, mais nous y retrouvons grosso modo les mêmes dossiers : une petite biographie du cinéaste, sa filmographie, une entrevue exclusive, des analyses de ses films et un dossier intitulé « Paroles ». Notre intérêt concerne le dossier « Paroles » dans lequel sont publiés des extraits de dialogues (ce sont tous des retranscriptions d'après le montage final) de l'un des films du cinéaste à l'étude dans la revue. Une fois de plus, le scénario est réduit aux dialogues et les didascalies sont complètement émancipées (comme s'il n'y avait d'important et de scénaristique que les paroles des personnages). Comme nous allons le voir, il arrive tout de même à quelques reprises que le dossier « Paroles » présente autre chose que des extraits de dialogues.

Toutefois, les six premiers numéros s'en tiennent à présenter des extraits de dialogues des films suivants : *Où êtes-vous donc?* de Gilles Groulx, *Red* de Gilles Carles, *Un succès commercial* de Jean-Pierre Lefebvre, *Wow* de Claude Jutra, *L'Acadie, L'Acadie* de Pierre Perrault et *Le mépris n'aura qu'un temps* d'Arthur Lamothe<sup>13</sup>. À partir du septième numéro, le dossier « Paroles » se modifie quelque peu et va même jusqu'à changer de nom à quelques reprises. C'est ainsi que le septième numéro de la revue, qui est consacré au cinéaste Jean-Claude Labrecque, présente un dossier intitulé « Découpage technique et dialogue ». Il s'agit du découpage technique du film *La visite du général de Gaule au Québec* et il a été rédigé par Lise Noiseux-Labrecque. À l'intérieur de ce découpage, présenté sous la forme d'un tableau, nous retrouvons la description visuelle et sonore de tous les plans du film ainsi que la focale utilisée. Quand cela s'applique, les effets de montage et les mouvements de caméra sont aussi indiqués. Le huitième numéro est consacré au cinéaste Denys Arcand dans lequel nous pouvons lire des extraits de dialogues tirés du film censuré par l'ONF (à l'époque) *On est au coton*. La publication de ces dialogues permet en quelque sorte de contourner la censure imposée au film de Denys Arcand. Le neuvième numéro, consacré à Jacques Godbout, présente le texte de cinq chansons interprétées dans le film *IXE-13* avec pour explication ce qui suit : « Les "paroles" de IXE-13 ce sont sans doute d'abord les treize chansons que Jacques Godbout et François Dompierre ont écrites pour le film en s'inspirant aussi bien de la Bolduc que de Jean Roger ou des PARAPLUIES DE CHERBOURG » (Cinéastes du Québec 1972, p. 38). Dans le numéro dix de la revue, nous retrouvons une analyse du film *Saint-Jérôme* de Fernand Dansereau. L'analyse est effectuée sous forme de transcription divisée en trois colonnes : celle de gauche présente les dialogues, celle du centre présente la technique utilisée (focale, mouvement de caméra, etc.) et celle de droite présente une analyse des dialogues et de l'aspect cinématographique du film. Le onzième cinéaste à être étudié dans la revue est Michel Brault. Ici, nous retrouvons un mélange d'extraits de dialogues du film *Entre la mer et l'eau douce* ainsi que la transcription de quelques chansons écrites par Claude

---

<sup>13</sup> À noter que dans tous les cas les scènes auxquelles appartiennent les dialogues ne sont pas identifiées. Nous pouvons seulement lire le nom des personnages et ce qu'ils disent. Le changement de scène est indiqué par des astérisques.

Gauthier pour le film. Le douzième et dernier numéro, consacré au cinéaste Jacques Leduc, contient un dossier intitulé « Dialogues du film » avec l'explication suivante :

Le compte-rendu des dialogues de ce film a été effectué à partir de la bande de mixage finale. La description de l'image nous a été faite de vive voix par Jacques Leduc après un visionnement de son film (Cinéastes du Québec 1974, p. 51).

Le film dont il est question s'intitule *On est au soleil* et ce dernier est suivi par quelques extraits de dialogues du film *Tendresses ordinaires*.

Tout au long de la décennie soixante-dix, la revue *Cinéma Québec* s'est consacrée exclusivement à la production cinématographique québécoise. En dépouillant la cinquantaine de numéros publiés par la revue, nous en avons déniché quatre à l'intérieur desquels un extrait de scénario est publié. Certes, cela est bien peu, mais il vaut tout de même la peine de regarder ces quatre extraits de plus près.

Ainsi, en octobre 1973, dans le numéro deux de la revue, un extrait du scénario *Les dernières fiançailles* de Jean-Pierre Lefebvre est publié. Il n'est pas mentionné si la version publiée a été écrite avant ou après le tournage du film, mais les didascalies décrivent uniquement l'action et ne font en aucun cas référence au langage cinématographique; ce qui nous porte à croire qu'il s'agit d'une version antérieure au tournage du film.

Dans le numéro qui suit, soit le numéro trois de novembre-décembre 1973, le scénariste-réalisateur René Bail publie un texte intitulé *Pour une nouvelle pratique cinématographique* dans lequel il propose une nouvelle approche du cinéma. René Bail explique alors que le scénario, pour être accepté par un producteur, doit être une transposition du film et détenir les éléments suivants : « découpage, dialogue, locations ou décors, angles de prise de vue, mouvements de caméra » (Bail 1973, p. 24). René Bail affirme ensuite que le réalisateur n'a pas le droit de déroger de la structure et des dialogues du scénario. Autrement dit, « il respecte le texte » (Bail 1973, p. 24). Cependant, tout ce qui concerne la mise en scène est l'affaire du réalisateur et de lui seul. René Bail expose ensuite sa « perception personnelle du cinéma » où il affirme ce qui suit : « Le seul événement qui vaille la peine d'être enregistré au cinéma, à mon avis, c'est la réalité : car la fiction possède déjà plusieurs

moyens d'expression : la littérature, le théâtre et le reste » (Bail 1973, p. 24). René Bail possède assurément une vision unique du cinéma et de sa pratique; vision qui se transpose inévitablement dans son approche de la scénarisation et de la réalisation, comme le démontre cette explication du cinéaste sur sa manière de créer une œuvre cinématographique:

En ce qui me concerne, je fais d'abord une recherche, puis j'élabore un scénario écrit dans un style de cinéma-vérité. C'est-à-dire que si je décris une situation, non pas sur le vif mais après-coup, je fais dans une certaine mesure de la fiction, je recrée la réalité; mais pour ne pas mentir à l'"essence" du cinéma, chacun de mes plans sera une séquence complète, avec un "bout de temps" qui manque entre les séquences, et non pas une scène subdivisée en plans où l'élément de temps apparaît continu le long de la scène (Bail 1973, p. 24).

En accompagnement de ce texte, la revue publie un extrait du scénario *Ils oublient pour un temps l'angoisse du bout du monde* rédigé par René Bail. Le scénario est effectivement divisé en plans et chacun d'eux constitue bel et bien une séquence en soi. Les didascalies décrivent l'action ainsi que la technique à utiliser lors du tournage (cadrages, mouvements de caméra, types d'éclairage, etc.). À la fin de l'extrait, nous pouvons lire ceci : « Cet extrait du scénario a été reproduit avec la permission de l'auteur, que nous remercions vivement » (Cinéma Québec 1973, p. 29). Cette précision démontre hors de tout doute qu'il s'agit du scénario original.

Dans le numéro quarante-deux de la revue *Cinéma Québec*, le synopsis et un extrait du scénario *L'eau chaude, l'eau frette* sont publiés. Avant le synopsis, nous pouvons lire ceci :

Le texte qui suit a été rédigé par André Forcier. Il constitue le synopsis du film : synopsis qui allait être présenté à la SDICC pour approbation. Rédigé donc avant le tournage du film, ce texte définit cependant toujours fort bien la trame de **L'eau chaude, l'eau frette** telle qu'on la découvrira à la Quinzaine des réalisateurs (Cinéma Québec 1976, p. 23).

L'élément qui retient notre attention est celui où il est précisé que le texte demeure fidèle au film bien qu'il ait été rédigé avant le tournage de celui-ci. Nous verrons tout au long de ce mémoire comment il semble important et primordial que la publication de scénarios reflète avec la plus grande exactitude possible le film terminé. En ce qui

concerne l'extrait du scénario, mentionnons que celui-ci est accompagné de six photographies tirées des photogrammes du film.

Le quatrième et dernier extrait de scénarios publié par la revue *Cinéma Québec* se retrouve dans le numéro quarante-neuf et il provient du film *Le vieux pays où Rimbaud est mort*, écrit et réalisé par Jean-Pierre Lefebvre. En fait, il ne s'agit que de quelques dialogues issus soit du scénario ou soit du film (ce n'est pas précisé) et la scène à laquelle ces dialogues appartiennent n'est même pas identifiée. Les dialogues sont suivis du texte de la chanson thème du film intitulée *Les gloires françaises*.

Certes, cette section consacrée à la publication de scénarios dans les périodiques québécois est incomplète, mais elle est néanmoins représentative d'une tendance éditoriale et, en cherchant davantage, il serait certainement possible de trouver d'autres publications de scénarios dans certains journaux, certains magazines ou certaines revues. Or, la publication de scénarios cinématographiques dans les revues québécoises des années 1960 et 1970 a permis de démontrer que les scénarios publiés sont en tout temps l'œuvre du réalisateur et que l'accent est surtout mis sur les dialogues. Paradoxalement, peu de mentions sont faites sur le traitement cinématographique.

### ***Historique de la novellisation au Québec<sup>14</sup>***

À présent, nous pouvons dresser l'historique de la novellisation au Québec. Nous l'effectuerons pour les trois types de novellisations publiées : la novellisation standard, la novellisation jeunesse et la novellisation de films étrangers. Dans un souci de clarté, nous procéderons par maison d'édition.

---

<sup>14</sup> Tout au long de la lecture de l'historique, vous pouvez vous référer à la bibliographie détaillée des novellisations publiées au Québec à la page 155.

## ***La novellisation standard***

### *L'Alliance cinématographique canadienne*

La toute première novellisation québécoise fut publiée exactement en 1952. Avec la sortie de son premier long métrage de fiction, l'Alliance cinématographique canadienne décide de faire d'une pierre deux coups. En effet,

pour la sortie de *La petite Aurore, l'enfant martyre*, que Jean-Yves Bigras a réalisé, l'Alliance se fait éditeur pour publier une version romancée du texte d'Asselin, qui se vend à plus de 20 000 exemplaires (Lever 2008, p. 169).

C'est ainsi que la novellisation *La petite Aurore* accapare les librairies québécoises au début des années cinquante. En regard du nombre d'exemplaires vendus, l'entreprise est de toute évidence rentable pour l'Alliance cinématographique canadienne. Cependant, bien que cette compagnie produira d'autres longs métrages de fiction, elle ne se fera plus jamais éditrice. L'explication pourrait résider dans le fait que les producteurs étaient quasi certains que leur film sur la petite Aurore connaîtrait un grand succès. En effet, le scénario rédigé par Émile Asselin est inspiré de la pièce de théâtre écrite par Léo Petitjean et Henri Rollin au début des années vingt<sup>15</sup>. La pièce, qui elle est inspirée d'un fait vécu, avait connu un énorme succès avec plus de cinq mille représentations. Autre preuve du succès attendu du film auprès du public québécois, Yves Thériault, sous le pseudonyme de Benoît Tessier, publie à la maison d'édition La Diffusion du livre, en 1952, un livre intitulé *Le drame d'Aurore*<sup>16</sup>. De toute évidence, cette publication cherche à profiter de l'engouement d'un film pour parvenir à vendre un livre traitant de la même histoire. Selon nous, tout cela prouve qu'une telle association entre cinéma et littérature est une entreprise rentable au Québec. Nous sommes alors en droit de nous demander pourquoi la prochaine novellisation d'un film québécois ne sera publiée qu'en 1969. Lorsque nous jetons un regard sur le type de films réalisés à cette époque, nous réalisons rapidement qu'il y a une explication toute

---

<sup>15</sup> La pièce sera publiée chez VLB éditeur en 1982 et elle sera accompagnée de photos tirées des photogrammes du film: Le Blanc, Alonzo. 1982. *Léon Petitjean et Henri Rollin: Aurore l'enfant martyre, histoire et présentation de la pièce*, Montréal: VLB éditeur.

<sup>16</sup> Une réédition du livre sera publiée en 2005, l'année de la sortie du remake *Aurore* de Luc Dionne: Thériault, Yves. 2005. *Le drame d'Aurore/ Yves Thériault (Benoît Tessier): préface de Régnald Bérubé*. Montréal : Le Dernier havre.



simple à cette rare alliance. En effet, Yves Lever explique très bien la situation du scénario québécois au courant des années 1950 :

Les scénarios étaient souvent tirés d'œuvres existantes, soit de radio-romans (*Curé de village* de Robert Choquette, *Un homme et son péché* et *Séraphin* de Claude-Henri Grignon qui n'étaient d'ailleurs eux-mêmes que des « extensions » d'un roman), soit de pièces de théâtre (*La Petite Aurore*, *l'enfant martyre*, *Tit-Coq*, *Cœur de maman*) ou d'œuvres littéraires (*Un homme et son péché*, *Étienne Brûlé*, *gibier de potence*) (Lever 1988, p. 101).

Esther Pelletier abonde dans le même sens et conclut que « très peu d'adaptations proprement dites ou de scénarios originaux ont été produits au cours de ces années d'après-guerre » (Pelletier et Morin 2006, p. 32). Ainsi, beaucoup de scénarios étaient tirés d'œuvres qui détenaient déjà une existence littéraire et bien que, selon Yves Lever, « les films constituent davantage des transpositions que des adaptations car on note des différences considérables avec les œuvres originales », les producteurs et les éditeurs ont apparemment laissé les œuvres littéraires profiter de leur adaptation cinématographique au lieu de faire rédiger des adaptations romancées (Lever 1988, p. 101).

#### *Les Éditions de l'Homme et Cinépix*

En 1969, une deuxième novellisation d'un film québécois est finalement publiée :

Ainsi que Tessier/Thériault avait publié son *Aurore* l'année du succès du film de Jean-Yves Bigras sur le même sujet, Yves Thériault fera paraître en 1969, sans pseudonyme cette fois, le roman *Valérie*, « d'après le film » dit la couverture du livre, le film étant celui de Denis Héroux (Thériault/Tessier 2005, p. xiv).

La différence avec la novellisation d'Émile Asselin est qu'Yves Thériault n'a pas agi à titre de scénariste du film. Les producteurs du film ont donc fait appel à un romancier pour rédiger un roman « d'après le film ». Cette entreprise laisse une fois de plus dans l'ombre le métier de scénariste au Québec. Cependant, le film de Denis Héroux, qui a marqué la cinématographie québécoise par son audace, fut un véritable succès auprès du public québécois en récoltant tout près de deux millions de dollars :

Depuis *La petite Aurore*, *l'enfant martyre*, c'est le premier film à rejoindre en salles un très large public. Héroux y comprend toute l'importance du marketing : [...] il recrute les meilleurs publicitaires

et se fait lui-même fort charmeur lors d'innombrables interviews et débats dans les médias (Lever 1988, p. 280).

Cette fameuse campagne publicitaire a d'ailleurs débuté par le lancement simultané du film d'Héroux et du livre de Thériault, tel que le démontre cette invitation :

Cinépix, LE CINÉMA Le PARISIEN et LES ÉDITIONS DE L'HOMME vous prient d'assister au lancement du film de DENIS HÉROUX intitulé **VALÉRIE** et d'un roman d'Yves Thériault tiré du même film. Ce lancement aura lieu le lundi 28 avril à la discothèque LE CERCLE 200, rue St-Laurent, Montréal de 5 à 7 heures.

Ce lancement simultané d'un film et d'un livre s'inscrit en 1969 comme une stratégie de marketing rentable que les producteurs et les éditeurs québécois ne peuvent plus ignorer.

#### *Les Presses libres et la maison d'édition L'Aurore*

Dès l'année suivante, une autre novellisation d'un film de Denis Héroux sera publiée, cette fois-ci aux éditions Presses libres. Il s'agit de *L'amour humain* dont l'histoire et la novellisation sont de Roger Fournier. Par la suite, la maison d'édition L'Aurore publie en 1974 une novellisation de Michel Capistran d'après le film *Bingo* (1974) de Jean-Claude Lord<sup>17</sup>. Tout l'intérêt de cette publication réside dans le dossier « Les réactions » qui se retrouve à la fin du livre. Dans ce dossier, nous pouvons lire des extraits d'articles de journaux concernant la polémique que les journalistes ont créée autour du tournage du film *Bingo* lors du mois de septembre 1973. En fait, Jacques Matti, journaliste au *Gala des Artistes*, a réussi à mettre la main sur une copie du scénario alors que le tournage du film était en train de se dérouler. Il a alors critiqué le film dans un article en disant qu'il ne pouvait pas croire que du financement avait été octroyé pour que se réalise un si mauvais film (il va même jusqu'à comparer la pellicule exposée du film à des cheveux sales). Dès le lendemain, des journalistes répondent à Jacques Matti en lui disant qu'il ne peut pas critiquer un film en cours de tournage et qu'il se doit d'attendre de pouvoir visionner le montage final du film avant de se

---

<sup>17</sup> Le livre est le second et dernier volume de la collection « Les grandes vues ». Le premier volume est la transcription du film *Il était une fois dans l'est* d'André Brassard, scénarisé avec Michel Tremblay, dont nous traitons dans l'historique de la transcription du film de fiction. Nous traitons aussi de la collection dans la section de la réception critique des scénarios publiés.

prononcer sur la qualité de ce dernier. Une semaine plus tard, dans une réponse à ses détracteurs, Jacques Matti écrit ceci : « Et pour terminer, que l'on publie donc le scénario de BINGO. Le public une fois de plus, jugera » (Capistran 1974, p.). Malheureusement, ce ne sera pas le scénario cinématographique original qui connaîtra une destinée littéraire.

### *La maison d'édition Domino*

Si ces quelques novellisations publiées en un court laps de temps semblent vouloir instaurer une nouvelle tendance éditoriale au Québec, c'est une illusion puisqu'aucune autre novellisation standard ne sera publiée avant l'année 1985. Il s'agit d'une novellisation du tout dernier film de Claude Jutra intitulé *Une dame en couleurs*. La novellisation a été écrite par Louise Rinfret « d'après un scénario de Louise Rinfret et Claude Jutra », tel que mentionné sur la première de couverture du livre. Cette novellisation constitue la dernière en son genre à être publiée au Québec pour la bonne et simple raison que toutes les autres novellisations seront issues du cinéma jeunesse.

### *Fonction(s) de la novellisation standard*

Sans aucun doute, la publication d'une novellisation standard, sans que celle-ci soit nécessairement un produit dérivé du film, cherche surtout à profiter de la sortie d'un film et à augmenter l'engouement autour de ce dernier. La novellisation devient alors un aspect important dans la stratégie de marchandisation du film par le ou les producteurs. La rédaction d'un roman d'après le scénario ou le film permet donc de rejoindre un plus grand nombre de lecteurs que ne le permettrait la publication d'un scénario. Cette stratégie fonctionne aussi à l'inverse puisque de nombreux films produits au Québec sont des adaptations où l'existence préalable du livre aide à la diffusion du film.

### *La novellisation jeunesse*

Nous avons vu que la novellisation standard n'a pas été une pratique éditoriale constante et très développée au Québec. Cela pourrait bien expliquer le fait que le phénomène (si l'on peut parler d'un phénomène) n'a pas véritablement fait l'objet

d'études et qu'il a majoritairement été ignoré par les théoriciens et les journalistes. De son côté, la novellisation jeunesse, comme nous allons le voir, est une pratique éditoriale très développée et qui a connu un succès retentissant auprès du public. Le phénomène a été étudié en 1998 par Julie Turcotte dans son mémoire intitulé *La collection « Contes pour tous » publiée chez Québec-Amérique jeunesse*<sup>18</sup>. Dans celui-ci, Julie Turcotte veut démontrer que les novellisations ne sont pas des « produits dérivés du film » et que celles-ci doivent être considérées comme des œuvres littéraires autonomes. Elle dresse alors l'historique de la collection et analyse les romans les plus significatifs pour prouver son hypothèse. Pour elle, plusieurs éléments font en sorte que les livres parviennent à s'autonomiser par rapport au film dont ils découlent. Parmi ces éléments, il y a le fait que les novellisations sont en grande majorité rédigées par un romancier et non par le ou les scénaristes du film. De plus, Julie Turcotte a analysé les romans par rapport aux films et elle est parvenue à démontrer que « le récit cinématographique et le récit romanesque constituent deux entités relativement différentes » (Turcotte 1998, p. 77). Ainsi, lorsqu'il sera question de la collection « Contes pour tous » dans notre historique de la novellisation jeunesse, nous nous référerons en grande partie à l'étude de Julie Turcotte.

#### *La maison d'édition Québec-Amérique jeunesse*

La novellisation jeunesse a vu le jour au Québec en 1984 avec la publication d'un roman tiré du scénario du film *La Guerre des tuques*. La novellisation a été publiée chez Québec-Amérique jeunesse, en collaboration avec Les Productions La Fête (fondé par Roch Demers) dans la collection « Jeunesse/Romans ». Julie Turcotte explique que la collection « Contes pour tous » ne faisait référence qu'aux films à cette époque et ce n'est qu'en 1989 qu'une sous-section appelée « Contes pour tous » sera ajoutée à la collection « Jeunesse/Romans » chez Québec-Amérique jeunesse. Peu importe, le livre *La Guerre des tuques*, rédigé par Roger Cantin et Danyèle Patenaude d'après leur propre scénario, doit être considéré comme le tout premier volume de la collection « Contes pour tous ». Lors d'une entrevue en janvier 1985, André Melançon, le

---

<sup>18</sup> Turcotte, Julie. 1998. « La collection « Contes pour tous » publiée chez Québec/Amérique ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.

réalisateur du film, explique que le livre « s'est vendu comme des petits pains chauds » au Salon du livre de Montréal (Séquences 1985, p. 31). En parlant de la coexistence du film, du livre et du disque (parce qu'il y a aussi un disque), André Melançon explique que « chaque produit est autonome en soi. On peut voir le film, on peut lire le livre, on peut écouter le disque et on trouve une histoire complète » (Séquences 1985, p. 31). Pour ce qui est de l'étude de Julie Turcotte, l'auteure conclut, après avoir analysé l'incipit du film avec l'incipit du livre *La Guerre des tuques*, que le livre « demeure l'un des romans les plus éloignés de sa version filmique » comparativement aux autres novellisations (Turcotte 1998, p. 74). Dans son texte *Un bon livre et un bon film : tandem gagnant*, Michelle Provost analyse la coexistence d'un film et de sa novellisation en expliquant ceci :

Le récit c'est le cœur du tandem. L'agencement textuel et l'écriture filmique organisent, transforment, enrichissent et rendent lisible et visible. C'est la complémentarité des talents qui façonne la réussite et qui crée la magie de la séduction auprès des publics. Une séduction efficace et riche parce que tous en profitent, les consommateurs autant que les producteurs (Provost 1987, p. 21).

Il n'y a pas de doute, chaque fois qu'un producteur décide de publier une novellisation d'un film, le succès est de la partie. Si l'Alliance cinématographique canadienne et les Éditions de l'Homme (en collaboration avec Cinépix) n'ont publié qu'une seule novellisation malgré qu'elle ce soit bien vendue, Québec-Amérique jeunesse entend bien en publier encore beaucoup et pour longtemps.

Dès l'année suivante, la maison d'édition poursuit en publiant, toujours dans la collection « Jeunesse/Romans », une novellisation d'un court métrage intitulé *Cher monsieur l'aviateur*. Le livre a été écrit par Normand Desjardins alors que le film a été réalisé par Michel Poulette. Dans le monde éditorial québécois, c'est la seule et unique fois qu'une novellisation d'un court métrage est publiée. La même année, un deuxième livre de la collection « Contes pour tous » est publié avec *Opération beurre de pinottes* (écrit en anglais par Michael Rubbo qui est aussi le réalisateur du film, la novellisation a été traduite par Vivianne Julien). Toujours dans la collection « Contes pour tous », *Bach et Bottine*, écrit par Bernadette Renaud, est publié en 1986. Julie Turcotte explique que Bernadette Renaud a rédigé le scénario du film d'après son livre *Le chat de l'oratoire* publié aux Éditions Fides en 1978 et qu'elle a par la suite rédigé un

roman d'après son scénario. Julie Turcotte affirme même que, lors du « montage du film, Bernadette Renaud doit rédiger le roman *Bach et Bottine* en un temps record puisque Roch Demers tient à ce que celui-ci soit disponible sur le marché en même temps que le film » (Turcotte 1998, p. 70). Mentionnons que toutes les novellisations qui seront écrites pour la collection « Contes pour tous » le seront à partir des scénarios pour que les livres soient prêts à être lancés au moment de la sortie des films. En 1987, Michelle Provost affirme que 21 000 exemplaires de *La guerre des tuques* a été vendus alors que le livre *Bach et Bottine* s'est vendu à 23 000 exemplaires en trois mois seulement. De son côté, Julie Turcotte affirme qu'« [e]n 1991, un livre comme *Bach et Bottine* avait déjà atteint les quarante mille copies vendues » (Turcotte 1998, p. 91). Une réussite assez extraordinaire!

De toute évidence, pour Michelle Provost, une telle réussite est attribuable à la stratégie de marketing employée par les producteurs et les éditeurs. « L'orchestration de la promotion, la sortie simultanée du film et du livre, la reprise de l'affiche publicitaire pour la page de couverture, l'insertion de photos tirées du film... ont supporté sur le marché la qualité des produits » (Provost 1987, p. 22). Julie Turcotte abonde dans le même sens en disant que tous ces éléments mis ensemble « participent à la création d'une cohérence sérielle » (Turcotte 1998, p. 82). Cependant, si les films obtiennent l'appui des médias et de la critique, Michelle Provost affirme que les livres, quant à eux, sont en grande partie ignorés par la couverture médiatique (la novellisation est certainement perçue par les journalistes comme un simple produit dérivé du film). Cette situation ne plaît guère à Michelle Provost qui croit sincèrement que les médias passent à côté de quelque chose de très important :

Mais, je regrette qu'ils n'aient pas su profiter davantage de ces moments forts pour mettre aussi en lumière l'intérêt des livres. Ils ratent ainsi une belle occasion de dire aux adultes que la lecture d'un livre peut être, et est, un loisir tout aussi passionnant que le visionnement d'un film pour les jeunes. Je pense qu'une meilleure couverture de l'accueil du phénomène film-livre pourrait quelque peu compenser pour les hauts cris trop souvent alarmistes concernant la piètre qualité du français chez les enfants et les adolescents (Provost 1987, p. 22).

À partir de 1987, la collection « Contes pour tous » va prendre de l'expansion en publiant régulièrement des novellisations jusqu'au début des années 2000<sup>19</sup>. Aujourd'hui, en 2010, bien que le rendement de la collection a diminué de manière significative ces dernières années, celle-ci a tout de même franchi le cap des vingt titres publiés; ce qui en fait la collection de livres de cinéma la plus productive au Québec. Pour tous ceux qui veulent en savoir davantage au sujet de la collection, vous pouvez consulter le mémoire de Julie Turcotte intitulé *La collection « Contes pour tous » publiée chez Québec-Amérique jeunesse*. En ce qui nous concerne, l'important est de comprendre que le phénomène, s'il a été majoritairement ignoré par les médias, est à considérer comme un succès en raison de la fidélité et du nombre impressionnant de ses lecteurs. Il faut aussi comprendre que la novellisation jeunesse s'est imposée à l'intérieur de la littérature jeunesse comme un véritable genre littéraire.

#### *Les Éditions Héritage*

Le temps d'une publication, les Éditions Héritage publient, durant l'année 1986, une novellisation d'un film jeunesse scénarisé et réalisé par André Melançon et qui s'intitule *Comme les six doigts de la main* (le film a été réalisé en 1985). La novellisation a été rédigée par Henriette Major d'après le film. Sur la première de couverture, il est précisé que le scénario et les dialogues sont d'André Melançon et que l'adaptation littéraire est d'Henriette Major. Nous pouvons aussi lire sur la quatrième de couverture que « cette adaptation littéraire du film d'André Melançon, abondamment illustrée de photos, recrée bien l'atmosphère de ce film produit par Les Productions Prisma Inc. » (Major 1986, s.p.).

#### *La maison d'édition Boréal*

La maison d'édition Québec-Amérique jeunesse et les Éditions Héritage n'ont pas été les seules à publier des novellisations dans la littérature jeunesse. En 1990, Boréal se lance dans cette pratique éditoriale en publiant, à l'intérieur de la collection

---

<sup>19</sup> Vous pouvez consulter la bibliographie complète des novellisations jeunesse publiées au Québec pour connaître tous les titres à la page 155.

« Boréal Junior », une novellisation de Roger Cantin d'après son film *Simon-les-nuages*. En 1991 et 1993, deux autres novellisations de Roger Cantin seront publiées, à savoir *L'assassin qui jouait du trombone* et *Matusalem*. Ces trois novellisations ressemblent beaucoup à celles de la collection « Contes pour tous ». La maison d'édition Boréal cessera par la suite la publication de novellisation jeunesse.

### *Fonction(s) de la novellisation jeunesse*

Véritable genre littéraire, la novellisation jeunesse, en grande partie grâce à la collection « Contes pour tous », est parvenue à rejoindre son lectorat. Le nombre incroyable d'exemplaires vendus démontre hors de tout doute que les jeunes raffolent des novellisations de leurs films préférés. En jetant un regard attentif à la novellisation jeunesse au Québec, nous réalisons que les livres issus de ce genre littéraire ne sont pas des produits dérivés des films, mais plutôt des œuvres autonomes tel que l'a démontrés Julie Turcotte. Les jeunes sont alors conviés à lire une histoire assez différente de celle qui les a passionnée dans le film. La publication de novellisations jeunesse sert ainsi à amener les jeunes à se tourner vers d'autres médias que le cinéma et la télévision; elle sert assurément à donner aux jeunes le goût et le plaisir de la lecture. Toutefois, il ne faut pas oublier que les novellisations jeunesse servent aussi à augmenter l'intérêt et l'engouement autour d'un film. Les novellisations jeunesse résultent alors, elles aussi, d'une stratégie de marchandisation.

### ***La novellisation de films étrangers***

#### *La maison d'édition Fides*

La novellisation de films étrangers rédigée par des auteurs québécois n'a donné lieu qu'à deux publications. Celles-ci se sont de toute évidence immiscées dans le vide éditorial laissé par l'absence de novellisations québécoises entre la publication de *La petite Aurore* en 1952 et celle de *Valérie* en 1969. Une seule maison d'édition se lance dans la publication de ce type de novellisations et il s'agit des éditions Fides. La



première novellisation est intitulée *Les mains vides*. Elle a été rédigée d'après le film du même nom par l'auteur Jean Filiatrault et elle a été publiée en 1954 (le film a été réalisé par José Antonio Nieves Conde en Espagne en 1950). En place d'avant-propos, nous retrouvons le « texte prononcé par son éminence le cardinal P.-E. Léger au début du film *Les mains vides* ». Ce dernier explique le film et comment ce dernier doit être compris par les spectateurs d'un point de vue religieux. Cette novellisation a certainement connu un grand succès auprès des lecteurs québécois puisqu'elle sera rééditée à trois reprises, soit en 1956, 1959 et 1964. La seconde novellisation publiée par la maison d'édition Fides s'intitule *La famille Trapp* (1959) et elle a été rédigée par Denise Houle d'après le scénario du film. Le film s'intitule aussi *La famille Trapp* et il a été réalisé en Allemagne en 1961 par Wolfgang Liebeneiner. Cette novellisation, qui emprunte la forme d'un conte merveilleux pour enfant, ne sera pas rééditée.

#### *Fonction(s) de la novellisation de films étrangers*

Avec seulement deux publications, il s'avère bien difficile de soulever une ou des fonctions précises du genre (honnêtement, il n'y a pas lieu de parler de genre). Dans un Québec encore très porté sur la religion au début des années cinquante, la novellisation *Les mains vides* est mise au service de la religion pour propager la bonne parole et les bonnes actions. L'avant-propos indique sans conteste au lecteur la manière dont il doit comprendre et lire la novellisation, c'est-à-dire dans une optique religieuse. La seconde novellisation ne semble pas avoir de fonctions très précises, si ce n'est de raconter un conte merveilleux à propos d'une famille connue mondialement.

En conclusion, la novellisation s'est véritablement établie en tant que genre littéraire au Québec à l'intérieur de la littérature jeunesse. Le public cible a, de cette manière, fortement influencé les éditeurs à faire rédiger des versions romancées des scénarios plutôt que de publier les scénarios sous leur forme originale. De plus, il faut souligner que la publication de novellisations a majoritairement été des succès tant pour les producteurs que pour les éditeurs, ce qui tend à démontrer que l'alliance du

cinéma et de la littérature au Québec est une stratégie de marchandisation rentable ainsi qu'un phénomène artistique apprécié et appuyé par le public québécois.

### ***Historique de la transcription du film<sup>20</sup>***

À la fin des années soixante, un nouveau type de publication fait son apparition dans le monde de l'édition au Québec : la transcription du film. Toujours dans un souci de clarté, nous dresserons séparément l'historique de la transcription du film documentaire et l'historique de la transcription du film de fiction, tout en procédant par maison d'édition.

### ***La transcription du film documentaire***

#### *La maison d'édition Château Books*

Dans le cadre de la conférence « La Pollution et notre milieu » qui s'est tenue à Montréal en 1966, René Bonnière a réalisé un documentaire intitulé *Une question d'attitudes*. Le film a été présenté à environ mille personnes lors de ladite conférence. Suite à cela, les entrevues extraites du film ont été retranscrites dans un livre bilingue intitulé *The Distant War : From the Film « A matter of attitudes »; Une guerre lointaine : extrait du film « Une question d'attitudes »* publié par Château Books. Dans l'avant-propos, il est indiqué que le « livre est un rapport transcrit » du film. La mise en page de la transcription ne ressemble pas à celle d'un scénario. En fait, le nom de l'intervieweur et le nom de l'interviewé sont identifiés au début de chaque scène et ils sont suivis par une série de questions et de réponses. Notons que nous retrouvons aussi une série de photographies tirées du film. Dans l'introduction de la transcription du film, Edgar Sarton explique que cette publication a pour but de rejoindre un plus grand nombre de personnes que les milles présents à la conférence et aussi parce que « [l']imprimé est le meilleur véhicule pour transmettre les idées abstraites » (Sarton

---

<sup>20</sup> Tout au long de la lecture de l'historique, vous pouvez vous référer à la bibliographie détaillée des transcriptions de films publiées au Québec à la page 157.

1966, s.p.). La publication des entrevues permettrait donc de mieux comprendre et de mieux saisir les propos des divers intervenants. Sarton précise toutefois qu'il y a des éléments du film (majoritairement des images) qui ne peuvent se retrouver à l'intérieur du livre :

La remarque spontanée de l'homme sur la plage qui voit la pollution comme une guerre lointaine, la femme qui peut rêver à un monde différent sur le pas de sa porte, une pinte de lait à la main... autant d'instantanés que seul le film peut nous donner (Sarton 1966, s.p.).

Peu importe, avec une telle publication, les intentions de l'auteur et de l'éditeur sont d'offrir au lecteur un document pédagogique sur les impacts de la pollution. Ainsi, la transcription du film a ici une fonction pédagogique sur un sujet précis et nous dirions même que le film devient plutôt secondaire.

#### *Éditions de l'Homme et Éditions Ici Radio-Canada*

Deux ans plus tard, soit en 1968, les Éditions de l'Homme et les Éditions Ici Radio-Canada publient une transcription des propos tenus par Christine Henderson dans le film *Cent ans déjà* réalisé par Alain Stanké. Chaque propos de Christine Henderson tient en quelques lignes sur une page entière et ils sont constamment ponctués de photographies représentant Mme Henderson. De plus, sur la quatrième de couverture, il est indiqué que ce livre offre aussi « une série de réflexions inédites de cette surprenante centenaire » (Stanké 1968, p. 81). Alain Stanké profite alors de la publication de cette transcription pour poursuivre et compléter son film, tel qu'il le mentionne lui-même :

Un film de trente minutes, c'est nettement insuffisant pour réunir toutes les merveilleuses réflexions de cette sympathique vieille dame [...] Voici donc quelques pensées supplémentaires que j'ai glanées lors de mes fréquentes visites (Stanké 1968, p. 81).

Encore une fois, la transcription du film sert à mettre de l'avant le sujet (Christine Henderson) et le traitement cinématographique de ce même sujet est totalement émancipé. C'est de la mémoire d'une vieille dame dont il est question et non de la mémoire d'un film.

*La maison d'édition Lidec*

La même année, dans le but évident de permettre au cinéma québécois d'avoir une meilleure diffusion, les éditions Lidec publient une première transcription sous forme de scénario complet (c'est-à-dire avec des didascalies et des dialogues). La transcription est effectuée à partir du film *Le règne du jour* (1967) de Pierre Perrault. La mise en page de la transcription se divise en deux colonnes : celle de gauche présente les intitulés de scènes, les didascalies et la description sommaire des images filmées alors que celle de droite présente les dialogues avec des images tirées du film (environ une image pour chaque scène). De plus, la transcription respecte la division en séquences du film. En effet, lorsqu'apparaît un tableau dans le film avec un titre (et parfois un intertitre) pour identifier un changement de séquence, ce dernier apparaît dans la transcription comme un nouveau chapitre. Dès l'année suivante, une seconde transcription d'un film de Pierre Perrault, *Les voitures d'eau* (1969), est publiée chez Lidec. Les différences avec la première transcription se situent au niveau de la mise en page. En effet, la transcription n'est plus divisée en deux colonnes. Les indications de scènes, les didascalies et la description des images filmées sont rédigées en prose et les dialogues sont insérés au centre du texte. Des images de formats variées accompagnent de temps à autre le texte de la transcription. Les raisons entourant ces deux publications proviennent certainement du fait, qu'à l'époque, les films, une fois retirés des salles de cinéma, devenaient inaccessibles au grand public. Les transcriptions du *Règne du jour* et des *Voitures d'eau* servent alors comme aide-mémoire du film. La fonction première de ces publications est de rappeler le plus précisément possible le film et d'en permettre une meilleure diffusion. Il ne faut pas oublier que le sujet traité, tout comme avec les transcriptions *Une guerre lointaine* et *Cent ans déjà*, demeure au centre de la transcription.

En 1972, les éditions Lidec s'associent une dernière fois avec Pierre Perrault en publiant la transcription du film *Un pays sans bon sens* (1970). Grande nouveauté comparativement aux précédentes publications de Pierre Perrault, la transcription du film est accompagnée de commentaires et de textes rédigés par le réalisateur. De cette manière, la transcription est constamment ponctuée de dossiers intitulés « Note » qui viennent compléter et agrémenter certains passages du film. En voici quelques

exemples : « Note à propos du titre, de son ambiguïté et du langage acharné à décrire les oies hyperboréennes... et ce qui s'ensuit », « Note sur le mot branleur », « Note sur le marin breton et l'homme des tavernes », « Note sur la cause française », etc. De plus, chaque chapitre du livre (qui correspond à la division en séquence du film qui est délimitée par des tableaux munis de titres) est accompagné d'un argument. Ces arguments résument surtout les non-dits qui se retrouvent dans les séquences et relèvent souvent de réflexions et de questionnements appartenant à l'auteur. Pierre Perrault utilise donc la transcription de son film pour poursuivre, compléter et achever sa réflexion entamée lors de la réalisation du documentaire. Contrairement aux transcriptions *Le règne du jour* et *Les voitures d'eau* où Pierre Perrault laisse entièrement la parole à ses protagonistes (tout comme il le fait dans ses films), avec la transcription du film *Un pays sans bon sens*, Pierre Perrault prend la parole en donnant à lire ses commentaires, ses réflexions, ses impressions et en commentant les paroles de certaines personnes ou encore certaines images du film. Le cinéaste qui s'est toujours efforcé de s'effacer de la diégèse de ses films marque ici sa présence. Cette présence du cinéaste instaure un nouveau personnage (Pierre Perrault) que le lecteur accompagne tout au long de la transcription. De cette manière, la lecture ne fait pas que rappeler au lecteur un film, elle lui permet plutôt de vivre une nouvelle expérience et de découvrir en quelque sorte une nouvelle œuvre de Pierre Perrault. C'est certainement là que réside la grande nouveauté de cette transcription : celle d'être une œuvre à part entière dont la fonction est dite argumentative. Ainsi, la lecture de cette transcription devient indispensable non seulement pour quiconque s'intéresse au film *Un pays sans bon sens*, mais aussi pour quiconque s'intéresse à l'œuvre de Pierre Perrault en général, à son travail et à sa démarche de création. En parlant du cinéma direct, Esther Pelletier indique que cette forme de cinéma « se veut d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale » (Pelletier 1991, p. 11). Selon nous, c'est exactement dans cette optique que doit être comprise et perçue la transcription du film *Un pays sans bon sens* puisqu'elle poursuit et enrichit le travail entrepris avec le film. Nous verrons plus loin à quel point cette publication va influencer et orienter la grande majorité des prochaines transcriptions qui seront issues du cinéma documentaire.

*Presses de l'Université du Québec*

En 1973, Gilles Thérien réalise un documentaire sur les rats dans lequel il expose le résultat de ses recherches et de ses expériences sur leur mode de vie. Dans un dossier consacré au film lors du numéro d'octobre 1973 de la revue *Cinéma Québec*, nous pouvons lire que Gilles Thérien a de nombreux « projets en marche, dont la parution aux Presses de l'Université du Québec d'un livre-document intitulé **Ratopolis** » (*Cinéma Québec* 1973, p. 29). Ce « livre-document » sera publié en 1975 et il s'agit véritablement d'un livre de référence sur les rats. Autrement dit, ce livre est d'abord et avant tout un outil didactique avant d'être une transcription du film. Pour Gilles Thérien, le documentaire et le « livre-document » poursuivent un même but : celui « de réduire le tabou qui fait du rat un animal répugnant sur lequel il est difficile d'être rationnel » (Thérien 1975, p. xix). Notons que le livre sera revu et corrigé en 1977 lors de sa seule réédition.

*L'Office National du Film du Canada*

En 1978, Florian Sauvageau publie une transcription des dialogues du film *Derrière l'image* (Jacques Godbout 1978) pour le compte de l'Office national du film du Canada. Accompagnée du sous-titre « Les informations télévisées: une imposture? » (il s'agit du sous-titre du documentaire), la transcription donne à lire les nombreux débats à l'œuvre dans le film où une multitude d'intervenants prennent position sur la place et l'importance des bulletins de nouvelles dans notre société. Tous les dialogues du film sont minutieusement retranscrits et ils sont accompagnés d'indications sonores, c'est-à-dire que la musique, les ambiances sonores et les bruits sont indiqués en tout temps. Le nom de la personne qui parle est toujours identifié et aucune didascalie décrivant l'image filmique n'est insérée dans la transcription des dialogues (il n'y a aucune photographie qui accompagne la transcription). Ce livre s'inscrit parfaitement dans le type de publication « Transcription du film documentaire » puisque le sujet traité dans le documentaire constitue le point central de la transcription, l'importance de ce dernier prend le pas sur les aspects cinématographiques.

En 1982, l'Office national du film du Canada publie une transcription du film de Jean-Claude Labrecque intitulé *Marie Uguay* (1982). Dans ce film, la poète québécoise se confie au cinéaste en y allant de réflexions sur la vie en générale et sur sa plus grande passion : l'écriture. Jean-Claude Labrecque va retranscrire la narration de Marie Uguay et c'est sous cette forme qu'il publiera la transcription de son film. La transcription commence avec deux questions posées par Jean Royer à l'écrivaine. À la deuxième réponse, Marie Uguay poursuit sa narration sans qu'elle ne soit plus jamais interrompue par d'autres questions.

### *Éditions Nouvelle Optique*

Il faudra par la suite s'armer de patience et attendre l'arrivée de l'année 1982 pour qu'une nouvelle transcription d'un film documentaire soit publiée dans le monde éditorial québécois. Continuant ce qu'il avait commencé aux Éditions Lidec, Pierre Perrault publie, aux Éditions Nouvelle Optique cette fois-ci, la transcription de son film *La bête lumineuse* (1982). Muni de l'intitulé générique « Transcription des dialogues et commentaires », le livre est identique dans sa présentation formelle à celui d'*Un pays sans bon sens*. Le film est ainsi décrit dans ses moindres détails tout en étant accompagné des dossiers intitulés « Note » à l'intérieur desquels le réalisateur en profite, une fois de plus, pour agrémenter sa réflexion et donner des informations qui avaient été coupées lors du montage du film. Souvent, ces informations supplémentaires servent à bien contextualiser le lecteur par rapport au sujet traité et elles acquièrent ainsi un caractère didactique essentiel et indispensable à une meilleure compréhension du documentaire et de sa transcription. De toute évidence, les transcriptions de Pierre Perrault parviennent à s'autonomiser par rapport aux films, ce qui permet du même coup à ces publications d'obtenir le statut de genre littéraire.

### *La maison d'édition L'Hexagone*

En 1989, Jean-Daniel Lafond publie à la maison d'édition L'Hexagone, sous forme de scénario, une transcription de son film sur Pierre Perrault intitulé *Les traces du rêve* (film réalisé en 1986) :

À la manière de ceux publiés par Pierre Perrault à partir de ses propres films, ce livre de Jean-Daniel Lafond, divisé arbitrairement en deux parties, reproduit le contenu de son propre film, du même titre, en l'accompagnant de considérations personnelles relatives au tournage du film même et à la conception du documentaire en général, en explicitant au passage le contenu de certaines séquences ou la pensée de ses personnages (Marsolais 1989, p. 91).

Pour Pierre Véronneau, qui signe la préface du livre intitulé « Du film au livre, les ellipses comblées », la transcription du film de Jean-Daniel Lafond ne doit pas être perçue comme une pâle copie du documentaire :

Le livre médiatise la représentation de l'image physique. Les décors, les objets, les personnages que le film proposait en *analogon* obtiennent dans le récit écrit une existence nouvelle, presque imaginaire, particulièrement pour le lecteur qui n'a pas vu le film et malgré les photos qui l'illustrent (Véronneau 1989, p. 12).

Pierre Véronneau explique aussi que le livre rend « présent l'absent de l'intrigue du film, le narrateur, Lafond » (Véronneau 1989, p. 12). En analysant la transcription de Jean-Daniel Lafond, nous réalisons rapidement que celle-ci est très peu scénaristique en raison de cette omniprésence du narrateur qui relate majoritairement des faits et des états d'âme de l'auteur. Les commentaires des transcriptions de Pierre Perrault étaient placés en dehors de la transcription proprement dite alors que ceux de Jean-Daniel Lafond s'immiscent à travers la transcription; si bien que nous ne savons plus trop ce qui relève du film et ce qui relève des commentaires et des réflexions du réalisateur. Pierre Véronneau n'a donc pas tort lorsqu'il indique que « le film devient le texte et le prétexte de ce livre » (Véronneau 1989, p. 12). À cet égard, ce n'est peut-être pas pour rien que la maison d'édition L'Hexagone a placé ce livre dans la catégorie « Essai ».

En 1985, Pierre Perrault parvient à réaliser le film *La grande allure* dans lequel il refait, en voilier avec quelques marins et le poète Michel Garneau, le voyage effectué par Jacques Cartier de Saint-Malo à Québec (le cinéaste a eu cette idée de film au cours des années cinquante). Le film se divise en deux parties : la première partie présente le voyage de Saint-Malo à Bonavista et la deuxième partie présente le voyage de Bonavista à Québec. Lors d'une entrevue accordée à Marcel Jean le 21 janvier 1985 pour le compte de *Continuum*, Pierre Perrault affirme ne pas avoir réussi à faire le film qu'il voulait. En conclusion de cette entrevue, Pierre Perrault dit ceci :



D'ailleurs mon projet présentement est d'écrire un film sur le fleuve pour réussir la synthèse que le film ne réussit pas. Ce film est une recherche, une recherche incomplète, et je devrai terminer cette synthèse par un livre. Un livre dont l'écriture existe parce qu'il y a eu le cinéma avant elle (Jean 1985, p. 35).

Quatre ans plus tard, c'est aux éditions L'Hexagone que Pierre Perrault va publier en deux volumes (qui concordent avec la division en deux parties du film) une transcription du film *La grande allure*. Faisant partie de la collection « Itinéraires » et ayant comme indication générique la mention « Récit de voyage », la transcription est particulièrement bien résumée sur la quatrième de couverture :

Des actes à la parole, des gestes à la mémoire, voici maintenant le récit détaillé et abondamment illustré de cette odyssée qui est à la fois une navigation, cette écriture pointilleuse du voyage, et une écriture, cette navigation du sens, parfois périlleuse, qui fait le point sur le territoire de l'âme qu'ouvre le fleuve en chacun qui l'habite. La rencontre d'un homme et du fleuve trouve ici son écriture, poème et roman au long cours (Perrault 1989, s.p.).

À la fois transcription du film et à la fois roman<sup>21</sup>, ce livre permet à Pierre Perrault d'utiliser ses talents d'écrivain pour embarquer le lecteur dans un grand voyage, voyage qui avait débuté avec le visionnement du film. Ainsi, Pierre Perrault délaisse les dossiers « Note » pour s'embarquer dans de courtes et de longues réflexions sur les paysages (l'auteur les décrit avec un grand souci de précision), sur les paroles de ses protagonistes et sur les écrits de Jacques Cartier. Tout cela, il l'insère directement dans le texte de la transcription, un peu à la manière de Jean-Daniel Lafond avec la transcription de son film *Les traces du rêve*. Cependant, Pierre Perrault revient tout le temps à son film et ce dernier demeure omniprésent puisque, comme il l'a dit, l'existence de ce livre est due à l'existence du film. De la manière dont le désirait Pierre Perrault, ce livre lui permet donc de faire la synthèse de son voyage en donnant à lire (et à comprendre) ce que son film n'était pas, selon lui, parvenu à faire voir et entendre. L'intitulé générique « Récit de voyage » est particulièrement bien choisi puisque c'est bien de ce dont il s'agit; si à défaut de Pierre Perrault et de ses protagonistes nous ne pouvons pas effectuer ce voyage en voilier sur le fleuve Saint-

---

<sup>21</sup> En ce qui concerne la mise en page du livre, les didascalies sont rédigées en prose, les dialogues sont insérés au centre du texte et le tout est divisé en chapitres tout comme le film est divisé en séquences.

Laurent, nous avons l'opportunité de l'effectuer du documentaire à la transcription, du cinéma à la littérature.

Bien lancée, L'Hexagone publie une autre transcription d'un film de Pierre Perrault, en 1992 celle-là. La transcription a été effectuée à partir du film *Pour la suite du monde*, film qui a consacré Pierre Perrault et Michel Brault en tant que cinéastes en 1963.

Voici maintenant le livre *Pour la suite du monde*, la parole devenue poétique de personnages plus grands que nature : Alexis, Grand Louis, Abel, Léopold, Marie et les autres. Leur présence inoubliable est ici mise en texte par Pierre Perrault, accompagnée d'une centaine de photos de Michel Brault (Perrault 1992, s.p.).

Cette fois-ci, Pierre Perrault s'en tient à la transcription proprement dite du film<sup>22</sup> et il conserve ses commentaires pour les évoquer, soit dans son « Préambule » ou soit dans son texte final intitulé « L'image du verbe ». Ainsi, dans le « Préambule », il est surtout question de la manière dont les cinéastes ont décidé de tourner un film sur la pêche au marsouin alors que le texte « L'image du verbe » traite surtout de la réception et de la perception du film au fil des ans. Notons que les photographies de Michel Brault qui accompagnent la transcription représentent autant des scènes du film que des moments de tournage où nous voyons les cinéastes au travail.

Dès l'année suivante, L'Hexagone continue de publier des transcriptions à travers sa collection « Itinéraires » en éditant à nouveau un documentaire de Jean-Daniel Lafond, *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant* de son titre. Le livre est orné de deux mentions génériques : « récit » et « genèse d'un film ». Nous y retrouvons une description du film scène par scène ainsi qu'un journal de bord du réalisateur lors du tournage. Jean-Daniel Lafond retrace ainsi la genèse de son film, partant de l'idée originale pour aboutir au montage final. C'est de manière quasi identique que Jean-Daniel Lafond va publier en 1994 une autre transcription d'un de ses documentaires aux éditions L'Hexagone, c'est-à-dire *La liberté en colère*. La mention générique de la transcription est « le livre du film ». Ce livre renferme plusieurs dossiers dont un qui s'intitule « Scénario sommaire avant explosion » où l'auteur explique que le scénario de

---

<sup>22</sup> La mise en page de la transcription ressemble beaucoup à celle de la transcription *Un pays sans bon sens* publiée en 1972 aux Éditions Lidec.

base n'est jamais le résultat final du film, surtout en ce qui concerne un documentaire basé sur la réalisation d'entrevues :

Évidemment, personne n'est dupe, et on sait bien que le scénario explosera dans le cours du film, qu'il reprendra sa juste place d'hypothèse initiale, de canevas sommaire indiquant les grandes lignes de l'action, et parfois quelques gestes et quelques paroles. Voici donc le scénario avant explosion (Lafond 1994, p. 23).

Ce scénario retrace l'itinéraire de vie des deux personnages principaux en expliquant le contexte politique et la manière dont se déroulera la rencontre des deux personnages (cela fait à peine cinq pages et la mise en forme ne s'apparente pas du tout à celle d'un scénario). Ensuite, nous retrouvons le dossier intitulé « Montage et démontage » qui constitue la transcription du film terminé, et même davantage :

De ce fait, il s'agit plutôt d'un regard sur le film qui porte les marques des échafaudages et la mémoire du voyage : notes de repérage, notes de tournage, journal personnel s'interposent parfois et permettent de « suivre les opérations à l'œuvre dans ce jeu » de montage, de démontage et de transmutation de la parole en récit (Lafond 1994, p. 47).

Les deux dernières transcriptions de Jean-Daniel Lafond restent beaucoup plus près du documentaire et s'aventurent beaucoup moins dans les réflexions du réalisateur<sup>23</sup>. Les intitulés génériques « genèse d'un film » et « le livre du film » sont relativement bien choisis, car les livres donnent autant à lire la transcription des documentaires que la création de ces derniers. Bien que la collection « Itinéraires » subsistera jusqu'au début des années 2000, *La liberté en colère : le livre du film* est la dernière transcription de film documentaire que la maison d'édition L'Hexagone publiera.

### *Les Éditions Stanké*

Après une grande effervescence à la fin des années 1980 et au début des années 1990, la publication de transcription de film documentaire disparaît complètement en 1994 pour ne réapparaître qu'en 2002 et 2003, le temps de deux publications. Suite à

---

<sup>23</sup> La mise en forme des deux dernières transcriptions de Jean-Daniel Lafond est identique dans les deux cas. Celle-ci emprunte la forme du scénario avec des indications scéniques, des didascalies décrivant la technique utilisée et ce qui se déroule dans le plan, le nom des personnages et les dialogues (ceux-ci se retrouvent au centre du texte).

cela, nous pouvons presque affirmer que le genre a disparu et rien ne laisse croire, du moins pour le moment, qu'il aura un regain de vie.

En 2002, pour le compte des Éditions Stanké, Isabelle Hébert, après avoir réalisé un documentaire sur le cinéaste Jean-Claude Lauzon en collaboration avec le réalisateur Louis Bélanger, publie une biographie du cinéaste basée sur les informations contenues dans le documentaire. L'auteure s'en tient majoritairement à décrire l'homme derrière le réalisateur, sans revenir sur le traitement cinématographique de son film.

*La maison d'édition Les 400 coups*

En 2003, la maison d'édition Les 400 coups sera la dernière à publier une transcription d'un film documentaire avec *Bacon, le livre* tirée de *Bacon, le film* du réalisateur Hugo Latulippe. L'indication générique « Scénarios et carnets de résistances » est très révélatrice du fond et de la forme que revêt la transcription. D'ailleurs, voici ce qu'Hugo Latulippe écrit au sujet de la transcription :

Aux séquences du scénario de *Bacon*, écrit et monté avec Annie Jean et Sylvain Bellemare, je joins quelques notes et extraits de mes carnets, le récit d'autres histoires vécues avant, pendant et après le tournage du film ainsi que quelques commentaires gardés jusqu'ici sous silence (Latulippe 2003, p. 29).

De plus, la nature de la publication de cette transcription du documentaire est clairement identifiée sur la quatrième de couverture: « Véritable outil de démocratie, nouvel appel à une dissidence collective, ces "carnets de résistance", truffés d'histoires accablantes inédites, viennent élargir la démarche politique de l'auteur » (Latulippe 2003, s.p.). Après avoir utilisé le cinéma pour engendrer un débat sur l'industrie porcine au Québec, Hugo Latulippe utilise maintenant la littérature pour évoquer des informations primordiales qu'il n'avait pas été en mesure d'inclure dans son documentaire, ce qui lui permet du même coup de continuer à alimenter le débat sur cette industrie. De cette manière, la transcription n'amène pas le lecteur à simplement vivre ou revivre l'expérience du film, mais également à consulter une œuvre à part entière qui vient parachever l'action démocratique et dénonciatrice entamées par le film. L'héritage des transcriptions de Pierre Perrault atteint ici sa quintessence. En plus

de la transcription (dont la mise en forme s'apparente à celle du scénario), il y a aussi un épilogue suite à la présentation du film ainsi qu'un petit texte sur le « véritable ministère de l'environnement ». C'est malheureux qu'il s'agisse là de la dernière transcription, car celle-ci utilise au maximum tout le potentiel offert par le genre.

### *Fonction(s) de la transcription du film documentaire*

Les transcriptions du film documentaire ont été publiées sous différentes formes dont la ou les fonctions sont diverses tout en se rejoignant sur certains points. Les transcriptions du film rédigées sous forme de scénario non accompagné de commentaires ainsi que celles rédigées sous une autre forme que celle du scénario ont deux fonctions principales : 1) une fonction d'aide-mémoire du film et 2) une fonction didactique. La première fonction, celle dite d'aide-mémoire, permet au spectateur de « revoir » le film qui, une fois retiré des salles de cinéma, n'est pratiquement plus accessible (il faut se remettre dans le contexte des années 1960, 1970 et 1980). En ayant en main la transcription du film, le lecteur peut y revenir pour se remémorer certaines images ou certaines paroles (à noter que les transcriptions rédigées sous une autre forme que celle du scénario ne permettent pas de se remémorer des images du film puisque l'accent est mis sur les dialogues). De plus, visionner un film une seule fois ne nous permet pas de tout voir, de tout entendre et de tout comprendre. La transcription du film permet alors au lecteur de lire à son rythme le film et de mieux saisir le sens de certains passages qui auraient pu demeurer nébuleux lors de leur visionnement en salle de cinéma. La seconde fonction, celle dite didactique, permet d'enseigner aux gens une portion de la réalité, d'enseigner sur un sujet précis comme par exemple le mode de vie des rats dans la transcription *Ratopolis* de Gilles Thérien. Cette fonction reflète évidemment celle de tout documentaire. En rédigeant une transcription, l'auteur cherche à rejoindre le plus de gens possible pour les informer de son sujet et de la nécessité d'en parler. Dans un sens, cette transcription revêt la même fonction que son équivalent filmique.

Les transcriptions du film rédigées sous forme de scénarios accompagnées de commentaires peuvent avoir trois fonctions principales : 1) une fonction d'aide-

mémoire, 2) une fonction didactique et 3) une fonction argumentative. En ce qui concerne la fonction d'aide-mémoire, celle-ci permet, tout comme avec les autres transcriptions du film documentaire, au lecteur de se remémorer le film. Quant à la fonction didactique, elle rejoint elle aussi les autres transcriptions du film documentaire puisqu'elle permet d'enseigner sur un sujet précis. Toutefois, certaines transcriptions du film documentaire (*Aimée Césaire, chemin faisant* et *La liberté en colère*) renseigne non seulement sur le sujet dont ils traitent, mais aussi sur le processus de création d'un documentaire. Comment faire un documentaire? Comment traiter de manière adéquate de son sujet en utilisant le cinéma? Comment tel réalisateur réalise-t-il ses documentaires? Toutes des questions auxquelles répondent ces transcriptions du film. De cette manière, le sujet traité est aussi important que la manière dont ledit sujet est traité. En ce qui concerne la fonction argumentative, il s'agit des transcriptions du film documentaire qui ont une fonction didactique en enseignant sur le sujet dont ils traitent, mais qui poussent plus loin en argumentant davantage que dans le film. L'auteur ajoute des arguments et des informations ne se retrouvant pas dans l'œuvre cinématographique pour accentuer son point de vue sur le sujet. Il cherche ainsi à convaincre encore plus qu'il a raison d'en venir à telle et telle conclusion.

En conclusion, la transcription du film documentaire s'est véritablement développée grâce aux publications de Pierre Perrault. Si ses premières transcriptions (*Le règne du jour* et *Les voitures d'eau*) ne cherchaient qu'à reproduire le plus fidèlement possible le film, ses transcriptions suivantes (*Un pays sans bon sens, La bête lumineuse* et *La grande allure*) permettent au cinéaste d'approfondir son travail créatif entamé avec la réalisation des films. La majeure partie des restrictions imposées par le cinéma sont contournées par Pierre Perrault qui profite de la publication des livres pour compléter, corriger et parfois même justifier ses choix artistiques, politiques, sociaux et autres. De ce fait, il ne faut pas voir les transcriptions des films de Pierre Perrault comme de simples produits dérivés de ses films, mais bien comme des œuvres à part entière. Leur existence et leur fondement sont alors tout aussi significatifs et importants dans l'œuvre de Pierre Perrault que ses films ou ses autres écrits. D'ailleurs, il est surprenant que dans les nombreuses études effectuées sur Pierre Perrault, aucune ne

traite en profondeur de ces publications. Les transcriptions de Pierre Perrault ont aussi influencé les transcriptions qui allaient être publiées par d'autres cinéastes, dont Jean-Daniel Lafond et Hugo Latulippe. En somme, les cinéastes voient la publication d'une transcription de leur film comme une opportunité de discuter sur leur travail créatif dans le cinéma documentaire ainsi que comme une opportunité de prolonger les discussions et les débats qui sont à l'œuvre dans le documentaire en enrichissant et en augmentant les faits par de nouvelles informations, par des considérations personnelles et par l'ajout de dossiers argumentatifs. Un genre au potentiel inouï, mais qui n'est apparemment pas parvenu à faire sa place dans la littérature scénaristique.

### ***La transcription du film de fiction***

#### *La maison d'édition Leméac*

En 1971, la maison d'édition Leméac est la première à publier une transcription d'un film de fiction avec le livre *Tiens-toi bien après les oreilles à papa*, dont le scénario et la réalisation sont de Gilles Richer. Muni de l'intitulé générique « Comédie », la transcription du film est rédigée sous la forme d'un scénario et elle est accompagnée de nombreuses photographies, bien que l'imagerie du film est très rarement représentée. Cette transcription peut s'avérer un document efficace pour l'analyse du scénario. Pour ce qui est des aspects cinématographiques comme le cadre, la direction photo et le montage image, la transcription du film n'est pas assez détaillée pour permettre une analyse approfondie de ces aspects. Nous ne savons pas si la publication a été un succès auprès des lecteurs. Cependant, la maison d'édition Leméac ne publiera plus jamais de transcription de film.

#### *La maison d'édition L'Aurore, les Éditions Le Cinématographe et VLB éditeur*

En 1974, la maison d'édition L'Aurore lance une première collection de livres de cinéma intitulée « Les grandes vues ». Le premier volume de la collection est consacré au film *Il était une fois dans l'est* d'André Brassard, co-scénarisé avec Michel Tremblay. Rédigée sous la forme d'un scénario, cette transcription est accompagnée de quelques photographies du film. L'histoire du film rassemble un bon nombre de personnages

issus de l'univers de Michel Tremblay. Il n'est pas sans raison que nous retrouvons l'avertissement suivant sur la page des indications éditoriales de la transcription du film : « Il n'est pas permis d'utiliser le texte de ce film pour fin de représentation théâtrale ». Par la suite, un second volume paraîtra, toujours en 1974, dans la collection « Les grandes vues » (*Bingo* de Michel Capistran d'après un film de Jean-Claude Lord) et la collection disparaîtra avec cette publication.

Maintenant, revenons quelque peu dans le temps. Plus précisément à l'année 1972 ; une année marquante pour le long métrage de fiction québécois. Principalement reconnu sur la scène internationale pour son cinéma direct, le cinéma québécois s'impose finalement dans le domaine de la fiction lorsque le film *La vraie nature de Bernadette*, écrit et réalisé par Gilles Carle, est sélectionné au prestigieux Festival du film de Cannes. Il en résulte la publication de la transcription du film dans la très reconnue collection *L'Avant-scène cinéma*. C'est la seule et unique fois qu'un film québécois sera publié dans cette collection. Assurément inspirée par cette publication, la maison d'édition L'Aurore crée, en 1975, la collection « Le Cinématographe », collection dirigée par Gilles Marsolais. Celle-ci publiera en tout sept titres (tous de longs métrages de fiction) de 1975 à 1979. Dans son texte intitulé *L'édition du livre de cinéma au Québec*, Gilles Marsolais écrit que la collection est « consacrée à la publication de dossiers exhaustifs sur des films du répertoire québécois » (Marsolais 1979, p. 16). Ces dossiers contiennent entre autres des entretiens avec le réalisateur, le synopsis original du film, un lexique, le « découpage intégral du film, reconstitué minutieusement à partir d'une copie conforme » (chaque description d'un plan est accompagnée par un ou plusieurs photogrammes tirés du film et qui réfèrent à ce même plan), les « dialogues in extenso, correspondant à la version définitive du film » et plusieurs autres dossiers variant d'une publication à l'autre. À cet égard, sur la quatrième de couverture des livres de la collection, nous pouvons lire que « par une approche aussi précise, la *Collection Le Cinématographe* vise à favoriser l'analyse rigoureuse de ces films, et partant, la tenue d'un discours théorique à leur sujet ». En ce qui concerne le découpage technique et les dialogues in extenso, la mise en page est effectuée sur deux colonnes. Les intitulés de scènes, le découpage en plans, les descriptifs des images, les didascalies et les dialogues se retrouvent dans la colonne de gauche tandis que les images tirées du film se retrouvent dans la colonne de droite.



Le premier volume de la collection est publié en 1975. Ce volume présente le film *Les ordres* de Michel Brault (le dossier a été établi par Gilles Marsolais). En 1976, le premier volume est suivi par *Réjeanne Padovani* (dossier établi par Robert Lévesque) et *Gina* (dossier établi par Pierre Latour), deux films réalisés par Denys Arcand. Par la suite, Gilles Marsolais indique que « les Éditions de l'Aurore [...] cessèrent leur collaboration après trois publications et plusieurs tergiversations, en raison de leurs propres difficultés financières » (Marsolais 1979, p. 17). La maison d'édition ferma ses portes peu de temps après et malgré le fait que cette fermeture aurait du entraîner la disparition de la collection « Le Cinématographe », il n'en fut rien :

Afin d'assurer la continuité de cette **collection** qui s'était déjà imposée dans les milieux spécialisés par sa qualité, il fut alors convenu de mettre sur pied les Éditions Le Cinématographe. [...] Subséquemment à leur fondation, les Éditions Le Cinématographe ont convenu d'un accord d'association temporaire avec un autre éditeur non conventionnel, VLB éditeur, afin de pouvoir enclencher immédiatement le processus de la production (Marsolais 1979, p. 17).

Cet accord d'association est tout à fait logique puisque, au moment où les trois premiers volumes de la collection sont publiés aux Éditions de l'Aurore, le responsable des publications est Victor Lévis Beaulieu, le fondateur de VLB éditeur. Quatre autres volumes seront donc publiés avant que la collection et la maison d'édition « Le Cinématographe » ne mettent un terme à leur association. Ces quatre autres titres sont les suivants : *Les dernières fiançailles* de Jean-Pierre Lefebvre dans un dossier établi par Gilles Marsolais (1977), *Bar salon* d'André Forcier dans un dossier établi par Pierre Latour (1978), *Le temps d'une chasse* de Francis Mankiewicz dans un dossier établi par Gilles Marsolais avec la collaboration de Danielle Potvin et Volkmar Ziegler (1978) et *La maudite galette* de Denys Arcand dans un dossier établi par Pierre Latour (1979). Les dossiers sont sensiblement tous les mêmes d'une publication à l'autre. Notons toutefois que nous retrouvons la reproduction du « script original (tel qu'approuvé par l'ONF) » du film *Le temps d'une chasse* dans le dossier du même nom. Ce dernier est rédigé sous la forme d'un long synopsis. La fin de la collection est de toute évidence liée à des contraintes financières comme l'indique Gilles Marsolais dans son texte *L'édition du livre de cinéma au Québec* :

Le cheminement tortueux de la collection Le Cinématographe, et des Éditions du même nom, indique assez bien la précarité de la situation

du livre de cinéma au Québec, qu'il soit produit selon les normes conventionnelles de l'industrie ou qu'il soit le fruit de l'obstination, de l'abnégation, et de la folie douce de quelques illuminés... Un travail d'édition soigné et digne de ce nom coûte cher en temps, en énergies et en argent (Marsolais 1979, p. 17).

Dans l'ensemble, cette collection présente des dossiers complets qui permettent de se remémorer le film et surtout d'en effectuer une analyse juste et précise. De cette manière, ce sont les réalisateurs qui sont mis de l'avant dans chacune des sept publications, même si le scénariste du film est différent. C'est le cas, entre autres, du dossier *La maudite galette* où le réalisateur Denys Arcand semble beaucoup plus important que le scénariste du film, Jacques Benoît. À cet égard, dans le numéro cent de la revue *Séquences*, Huguette Poitras interroge Jacques Benoît et elle lui demande s'il croit toujours « qu'être scénariste, c'est un travail de nègre »<sup>24</sup>. Voici sa réponse :

Je suis toujours du même avis. Le scénariste n'a à peu près aucune espèce de crédit, en terme de reconnaissance. Je vous donne un exemple. Un bouquin a été fait à partir de *La maudite galette*. Le sujet, les dialogues, l'histoire en sont de moi. Mon nom n'apparaît nulle part. C'est comme si je n'existais pas. Tout le crédit va au réalisateur. Vous ne pouvez pas construire une œuvre d'écrivain comme ça. Cependant, je comprends qu'un scénario ne soit pas vraiment une œuvre en soi, parce que le cinéma est une œuvre de collaboration. Mais il faudrait quand même qu'on reconnaisse un certain crédit au scénariste qui est un des pivots importants. Ça favoriserait l'apparition d'un plus grand nombre de scénaristes (Poitras 1980, p. 35-37).

Jacques Benoît a tout à fait raison en ce qui concerne la scénarisation au Québec à cette époque, mais nous nous devons tout de même de rectifier quelque peu ses paroles quant à l'absence totale de son nom dans le dossier *La maudite galette*. Comme nous l'avons dit, il est vrai que le réalisateur prend majoritairement toute la place dans la publication des livres de la collection « Le Cinématographe ». En fait, le nom de Jacques Benoît dans le dossier *La maudite galette* apparaît à quatre reprises : sur la page des indications éditoriales où il est précisé que le *copyright* du scénario appartient à Jacques Benoît, dans le dossier « Notes sur La maudite galette » où Pierre Latour

---

<sup>24</sup> À noter que nous retrouvons, dans l'article de l'entrevue, la photocopie de deux pages du scénario *L'affaire coffin* écrit par Jacques Benoît en collaboration avec Robert Ménard. La première photocopie représente « une page manuscrite du scénario » et la deuxième photocopie représente une page du scénario dactylographié mais sur laquelle des corrections ont été apportées à la main.

analyse en quelques lignes le travail du scénariste, à la page vingt-deux où une bibliographie des œuvres du scénariste est effectuée et, finalement, dans la retranscription du générique de fin du film. Il n'en demeure pas moins que les dossiers de la collection « Le Cinématographe » sont des documents devant servir à l'analyse des films et que, par conséquent, c'est le travail effectué par le réalisateur qui est mis en valeur.

*La maison d'édition Art Global*

En 1979, les éditions Art Global publient un texte tiré du film *Mon oncle Antoine* réalisé par Claude Jutra en 1971. Rédigée par ce dernier, cette transcription pourrait apparaître aux yeux de plusieurs comme une novellisation écrite à partir du film. En fait, il s'agit d'un texte « tiré du film » (c'est l'indication qui se retrouve sur la quatrième de couverture) dont la forme est à mi-chemin entre le scénario et le roman. En effet, le texte de Claude Jutra demeure fidèle à la version finale du film puisque l'auteur s'en tient à définir ce qui se trouve à l'image et il reproduit exactement les dialogues tels qu'ils sont évoqués par les personnages dans le film. Les didascalies sont rédigées au temps présent et elles sont en prose dans le texte. Les dialogues sont insérés au centre du texte. Ainsi, la mise en page se rapproche à la fois de celle du roman (division en chapitre et didascalies en prose) et à la fois de celle du scénario (dialogues au centre du texte) alors que le style rappelle surtout celui du scénario (description de l'action au temps présent et aucune description des pensées intérieures des personnages).

Ce n'est pas le seul ouvrage tiré du film *Mon oncle Antoine* que les éditions Art Global vont publier. La même année, elles publient un livre d'artiste du film en 160 exemplaires (numérotés et signés par Claude Jutra) muni de l'étampe originale d'Antoine Prévost. En 1980, Art Global va publier un autre livre d'artiste. Cette fois-ci, il est tiré du film *J.A. Matin, photographe*, réalisé par Jean Beaudin, et il a été rédigé par Hélène Ouvrard. Le livre a été tiré en 165 exemplaires (numérotés et signés par l'auteur) et il est muni de l'étampe originale de Claude Le Sauter. Ces deux livres sont donc d'une grande rareté. En 1999, Hélène Ouvrard publiera à nouveau une

transcription du film *J.A. Martin, photographe*. Au début du livre, les précisions suivantes sont apportées :

Le texte original de cet ouvrage, signé par Hélène Ouvrard et tiré du film, a été publié en 1980 sous la forme d'un livre d'artiste à tirage limité enrichi d'estampes originales de Claude Le Sauter. L'auteur a rédigé un nouveau texte pour la présente édition (Ouvrard 1999, p. 1).

Ce nouveau texte s'apparente grandement (dans sa forme et sa mise en page) à celui de Claude Jutra sur son film *Mon Oncle Antoine* qui avait été publié à grand tirage en 1979.

#### *Direction générale de l'enseignement et Ministère de l'Éducation*

Pour revenir à l'année 1980, la Direction générale de l'enseignement et le Ministère de l'Éducation publient des guides pédagogiques sur certains films du répertoire québécois. Publiés « dans le but de servir de document de référence pour les professeurs de Cégep anglophones qui voudraient utiliser [ces films] dans le cadre de leur enseignement », ces dossiers contiennent tous un résumé du film, une évaluation du film, les mentions obtenues, le contexte social et historique du film, le générique, les aspects cinématographiques, les thèmes et une bibliographie d'articles écrits sur le film. Dans les aspects cinématographiques, nous retrouvons une retranscription de toutes les scènes du film. Elles sont décrites en une ou deux phrases (il s'agit ni plus ni moins que d'un scène à scène). En tout, huit dossiers seront publiés, dont sept par Daphna Castel (*Cordélia* de Jean Beaudin, *J.A. Martin, photographe* de Jean Beaudin, *L'âge de la machine* de Gilles Carle, *L'ange et la femme* de Gilles Carle, *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, *Les ordres* de Michel Brault, *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra) et un seul par Christine Lemoine (*Mourir à tue-tête* d'Anne-Claire Poirier).

#### *La maison d'édition Quinze*

En 1942, Gratien Gélinas tourne un moyen métrage intitulé *La dame aux camélias, la vraie*. « Ce film, qui est sans doute le premier moyen métrage de fiction réalisé en couleurs au Canada, a été l'un des éléments de la revue *Fridolinons 43* » (Gélinas 1981, p. 40). Ainsi, lors des spectacles des fridolinades, le moyen métrage était présenté au spectateur dans la salle. Lorsque paraît le livre *Les fridolinades, 1943 et 1944* en 1981,

Gratien Gélinas décide d'insérer, à travers la pièce de théâtre, la transcription de son film. La transcription du film est présentée sous la forme d'un scénario divisé en deux colonnes. La colonne de gauche présente tout ce qui relève de l'image filmique (description de l'action, découpage technique, mouvement de caméra, etc.) et la colonne de droite présente tout ce qui relève de l'audio du film (les dialogues des personnages, la musique, les ambiances sonores, etc.). Cette mise en forme particulière rappelle évidemment les scénarios des années 1940 – particulièrement aux États-Unis – qui étaient rédigés en deux colonnes et à laquelle on ajoutait les indications techniques en vue de la réalisation du film. La transcription est aussi constamment ponctuée de photos tirées des photogrammes du film.

### *Éditions Saint-Martin*

Inévitablement influencées par le travail accompli par Gilles Marsolais avec la collection « Le Cinématographe », les Éditions Saint-Martin publient, en 1989, une transcription du film *Les matins infidèles* de Jean Beaudry et François Bouvier (ils sont aussi les auteurs de la transcription) avec l'intertitre « La réalisation d'un film ». Sur la quatrième de couverture, le résumé du livre commence ainsi : « Comment fait-on un film? Ce livre tente de répondre à cette question. Sans faire un ouvrage théorique, les auteurs ont voulu partager leur expérience pratique du cinéma ». D'ailleurs, dans sa préface, Jean Beaudry explique que l' « une des raisons qui a motivé la rédaction de ce livre », c'est « sa fonction pédagogique » (Beaudry et Bouvier 1989, p. 10). Les réalisateurs ont donc voulu livrer au lecteur « leur expérience pratique du cinéma » et il suffit de jeter un coup d'œil au contenu du livre pour se rendre compte qu'ils n'ont rien négligé :

Il y a le scénario complet avec dialogues et indications de découpage. Il y a même le récit de tournage avec les petits problèmes et incidents de parcours qui font les joies et les tourments d'un long métrage. Il y a aussi les commentaires de presque toutes les personnes qui ont travaillé sur le film. Comme hors-d'œuvre, il y a, en annexe, un calendrier de la production, une liste sommaire de l'équipement utilisé, les grandes lignes du budget, ainsi qu'un lexique des termes techniques pour les profanes (Beaudry et Bouvier 1989, p. 9).

Comme vous l'aurez sans doute déjà remarqué, ce livre rappelle beaucoup les *making of* du film qui ont fait les belles années du support DVD à partir des années 1990. Pour revenir sur la transcription du film proprement dite, celle-ci est divisée en deux colonnes. Dans la colonne de gauche, nous retrouvons le numéro des scènes, le minutage du film, le numéro des plans, le type de cadrage, les mouvements de caméra, les sons, la musique et le nom des personnages qui parlent. Dans la colonne de droite, nous retrouvons les indications scéniques (le lieu et le temps), les didascalies, la description des plans et des mouvements de caméra, les dialogues des personnages et, à quelques occasions, la reproduction d'un photogramme du film concordant à la scène dans laquelle il est inséré.

### *Les Éditions des Intouchables*

En 1994, les Éditions des Intouchables publient une transcription de film de fiction sous une nouvelle forme et, de surcroît, issue d'un film de court métrage :

*Le temps des bouffons*, film choc de Pierre Falardeau et cri de révolte, à la fois cru et poétique, peut d'ores et déjà être considéré comme un des plus grands textes pamphlétaires de la littérature québécoise. Il est présenté ici avec d'autres textes s'inscrivant dans le même esprit de contestation (Falardeau et al 1994, s.p.).

Ce « texte pamphlétaire » présente la voix off de Pierre Falardeau et ne fait en aucun cas référence à l'image du film. Autrement dit, ce que Pierre Falardeau est en train de critiquer n'est pas accessible au lecteur qui n'a pas eu la chance de visionner le film. Le texte se lit très bien et se comprend tout aussi bien sans l'image filmique, mais nous considérons tout de même que l'absence d'une description de cette image réduit quelque peu l'impact du film et en modifie même en quelque sorte l'essence. Il faut noter que les autres textes qui accompagnent la transcription de la narration de Pierre Falardeau dans son court métrage ne sont pas tirés d'œuvres cinématographiques.

### *La maison d'édition Boréal*

Le cinéaste et dramaturge Jacques Godbout réalise en 1996 le film *Le sort de l'Amérique*, dont le sujet central porte sur la bataille des plaines d'Abraham qui a eu lieu le 13 septembre 1959. « Godbout s'entoure cette fois du dramaturge René-Daniel

Dubois et du cinéaste Philippe Falardeau, qui discutent abondamment de la portée symbolique de l'événement » (Dictionnaire du cinéma québécois 2006, p. 317). Les discussions auxquelles se livrent les protagonistes du film seront retranscrites dans un livre publié chez Boréal avec pour intertitre : « Texte de la bande sonore ». La transcription est publiée sous la forme d'un scénario avec des intitulés de scène, des didascalies introductives et les dialogues des personnages. Au début de chaque scène, le lecteur est situé dans le temps et dans le lieu par une courte didascalie qui mentionne aussi les personnages présents dans la scène. Suite à cela, seulement les paroles des personnages sont retranscrites sans qu'elles soient accompagnées d'indications supplémentaires.

### *Fonction(s) de la transcription du film de fiction*

Comme nous venons de le voir, les fonctions de la transcription du film de fiction sont relativement différentes de celles de la transcription du film documentaire. Dans le cas des textes tirés des films, ces publications cherchent à profiter d'un film qui a déjà connu un succès critique et populaire (c'est le cas de *Mon oncle Antoine* et *J.A. Martin, photographe*). Ces ouvrages ne doivent pas être considérés comme des scénarios (ils sont à mi-chemin entre le roman et le scénario) et ne peuvent pas servir à l'analyse filmique (tous les aspects cinématographiques sont absents dans les livres). Dans le cas des découpages techniques avec les dialogues in extenso, ces publications ont véritablement une fonction didactique. En effet, ceux-ci permettent de bien comprendre les éléments constitutifs d'un film et deviennent des outils indispensables à l'analyse du film. Toutefois, si ces publications ont pu être très précieuses lors de leur sortie dans les années 1970 et 1980, elles sont, de nos jours, dépassées avec l'avènement du VHS et du DVD.

En conclusion, la publication de transcriptions de films de fiction s'est surtout développée sous la forme de découpages techniques accompagnés des dialogues in extenso. Avec sept publications, la collection « Le Cinématographe » aurait dû servir de rampe de lancement à beaucoup d'autres publications, ce qui ne fut pas le cas. De toute

évidence, ce type de publication devant servir à l'analyse filmique a certainement souffert de l'avènement du VHS et encore plus de l'avènement du DVD. Les autres types de publications de transcriptions de films de fiction qui suivirent ne furent que des essais sans lendemain qui relevaient beaucoup plus de l'expérimentation. Comme nous allons le voir dans l'historique du scénario cinématographique publié, la transcription du film de fiction s'est beaucoup moins développée que la transcription du film documentaire parce que de nombreux éditeurs vont préférer publier les scénarios originaux en y apportant quelques modifications de manière à ce qu'ils concordent avec le montage final du film au lieu de réécrire entièrement un nouveau texte à partir du film.

### ***Historique du scénario cinématographique publié<sup>25</sup>***

Nous avons vu que certains éditeurs préfèrent publier des adaptations romancées des scénarios ou des films alors que d'autres préfèrent plutôt retranscrire le film complet en un texte qui peut emprunter la forme du scénario ou de multiples autres formes toutes plus variées les unes que les autres. Nous allons maintenant dresser l'historique du scénario cinématographique publié et étudier les publications des éditeurs qui croient assurément que le scénario original a sa place dans le monde littéraire. Une fois de plus, nous procéderons par maison d'édition<sup>26</sup>.

### *L'Office diocésain des techniques de diffusion*

Ironiquement, le premier scénario cinématographique publié dans l'espace éditorial québécois n'est pas issu de la cinématographie québécoise. En 1964, l'Office

---

<sup>25</sup> Tout au long de la lecture de l'historique, vous pouvez vous référer à la bibliographie détaillée des scénarios cinématographiques publiés au Québec à la page 160.

<sup>26</sup> Notons que, dans cet historique, il ne sera pas question de la mise en forme des scénarios cinématographiques publiés – ils ont tous été publiés sous la forme d'une continuité dialoguée – et très peu de leur présentation paratextuelle. Nous traitons de la présentation paratextuelle dans le troisième chapitre à l'intérieur de la section « Vers une politique de l'édition de scénarios cinématographiques ».



diocésain des techniques de diffusion publie le scénario du film japonais *Kwaidan* qui a été réalisé par Kobayashi Masaki. Aucun éditeur n'a encore osé publier un scénario cinématographique québécois et l'un d'eux décide de publier le scénario original d'un film étranger. Nous sommes en droit de questionner une telle publication. En s'intéressant de plus près à la scénarisation québécoise de l'époque, nous pouvons certainement trouver une explication à cette décision éditoriale. En décembre 1962, la revue *Séquences* met en place d'éditorial un court texte intitulé *On demande des scénaristes*. Ce texte, très révélateur sur la perception de la scénarisation à l'époque au Québec, est une sorte de cri du cœur :

Disons-le franchement. Nous souffrons d'une pénurie de scénaristes. Car on n'improvise pas un film. Il faut qu'un « penseur », en l'occurrence un scénariste, trouve une idée et sache la développer harmonieusement. Or, nos scénaristes actuellement ont les idées plutôt minces. Ils ne peuvent nous offrir que de petites nouvelles cinématographiques ou encore ils ne font que puiser dans un passé littéraire marqué par un attachement démesuré à la terre. Il en résulte des films qui ne touchent qu'un faible public (*Séquences* 1962, p. 3).

Bien évidemment, ce texte expose une vision radicale de la scénarisation québécoise et il ne faut pas tout prendre au pied de la lettre. Il n'en demeure pas moins que le texte démontre relativement bien la manière dont le scénario québécois est perçu et que, comme nous l'avons vu dans l'historique sur la novellisation au Québec, les producteurs sont beaucoup plus portés à produire des films dont les scénarios sont tirés d'œuvres littéraires. De plus, au début des années 1960, c'est le cinéma direct qui a le vent dans les voiles; un cinéma qui, faut-il le rappeler, ne donne que très peu d'importance à l'écriture du scénario lors de la production d'un film. Ainsi, pour que les éditeurs québécois daignent publier des scénarios québécois, il faudra attendre que la scénarisation québécoise prenne sa place dans le processus de création d'un film.

Tant que nous n'aurons pas des scénaristes qui pensent profondément, qui scrutent sérieusement le cœur humain, qui se libèrent des disputes de clocher, nous resterons prisonniers d'œuvres mineures. Il faut donc que les scénaristes [...] parviennent à nous toucher avec des sujets qui révèlent des hommes « parlant » à des hommes. Ainsi circulent à travers le monde les films de Bergman, de Fellini, de Bresson, de Kurosawa, metteurs en scène qui ont trouvé

des scénarios dont les sujets intéressent l'homme. Le Canada attend des scénaristes (Séquences 1962, p. 3).

À la fin des années 1960, le visage de la cinématographie québécoise va tranquillement se transformer et se tourner vers un cinéma où le financement des films est basé en grande partie sur le scénario. En fait, dès 1968, le gouvernement fait son entrée dans le septième art avec la création de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) en adoptant « des mesures fiscales favorisant les investissements cinématographiques privés » (Pelletier et Morin 2003, p. 35). Par la suite, c'est au tour de la province du Québec d'aider le cinéma en créant, en 1976, l'Institut du cinéma québécois dont le nom sera changé en 1983 pour la Société générale du cinéma québécois. « Ces diverses interventions publiques permettent la création d'une industrie cinématographique locale qui impose graduellement une nouvelle exigence aux jeunes réalisateurs : l'écriture d'un scénario » (Pelletier et Morin 2003, p. 36).

#### *Les Presses de l'Université du Québec*

En 1971, Rénaud Bérubé, Yvan Patry et Christian Rasselet publient, aux Presses de l'Université du Québec, un livre sur la vie et la carrière du cinéaste Jean-Pierre Lefebvre. À l'intérieur de ce livre, nous retrouvons une section intitulée « Documents sur les films de Lefebvre » dans laquelle nous pouvons lire de nombreux extraits de scénarios. Il y a un court extrait du scénario *Le Révolutionnaire*, quatre extraits du scénario *Patricia et Jean-Baptiste*, un extrait du scénario *Mon œil* (il y a même le « texte en voix off » de la « bande annonce couleur »), un long extrait du scénario *Il ne faut pas mourir pour ça*, un très long extrait du scénario *Mon amie Pierrette*, le résumé et la « grammaire » du scénario *Jusqu'au cœur* (la « grammaire » est en fait la vision du réalisateur sur son scénario) et, pour terminer, un extrait du scénario *La chambre blanche* précédé par un texte sur le « sens du film » ainsi qu'une description des décors. Accompagnant la biographie du cinéaste, ces extraits de scénario permettent au lecteur de jeter un regard nouveau sur le travail et l'œuvre d'un grand réalisateur.

*La maison d'édition Boréal*

Pour qu'un premier scénario cinématographique publié complet soit publié sous forme de livre dans le monde éditorial québécois, il faudra attendre quinze ans. Entre 1971 et 1986, aucun éditeur québécois ne semble intéressé par la publication de scénarios cinématographiques. Avec un cinéma qui incorpore désormais l'écriture du scénario comme une étape obligatoire du processus de réalisation d'un film, cette absence de scénarios cinématographiques publiés est, selon nous, surprenante. Encore une fois, nous sommes en mesure de « justifier » cette absence en regard des types de scénarios qui sont écrits à l'époque :

Au début des années 1980, après un certain flottement dans la production [...] les sociétés d'État se sont empressées de rechercher des valeurs sûres en investissant dans la production d'adaptations d'œuvres littéraires ayant déjà connue par le passé un certain succès populaire. C'est ainsi que les romans *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon, *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert, *Les portes tournantes* (1984) de Jacques Savoie et *Les Plouffes* (1948) de Roger Lemelin se retrouvèrent, durant les années 1980, sur les écrans de cinéma (Pelletier et Morin 2003, p. 37).

C'est le jour de la marmotte pour la scénarisation québécoise puisque la situation de 1950, situation rappelons-le peu bénéfique et peu profitable à l'écriture de scénarios originaux, se répète en 1980.

En 1986, un nouveau film de Denys Arcand, *Le déclin de l'empire américain*, prend d'assaut les écrans de cinéma du Québec. « Le film, qui se distingue par l'intelligence des dialogues, l'audace des thèmes abordés et la qualité d'ensemble de l'introspection, connaît un succès mondial sans précédent dans l'histoire du cinéma québécois » (Le dictionnaire du cinéma québécois 2007, p. 11). De toute évidence motivée par les critiques élogieuses du scénario écrit par Denys Arcand, la maison d'édition Boréal le publie dans une version qui est toutefois retravaillée d'après le montage final du film. Les modifications concernent surtout les dialogues et l'enchaînement des scènes. Le livre n'est orné d'aucune mention générique et le mot « Scénario » n'apparaît qu'au début de la préface de Denys Arcand au moment où ce dernier affirme ceci :

Les scénarios, généralement, ne sont pas faits pour être lus. Ils ne sont qu'une étape du cheminement cinématographique. Mais il est

bien difficile de résister à un éditeur entreprenant. [...] D'autant plus qu'avec cette publication j'ai l'impression de me rapprocher du genre littéraire qui est celui, au fond, que j'affectionne le plus (Arcand 1986, p. 7).

Affirmation surprenante de Denys Arcand qui donne entièrement raison à Isabelle Raynauld lorsque, dans son texte *L'importance du scénario dans le cinéma québécois*, elle énonce ceci :

Si le Québec (et l'industrie du cinéma en général) est en manque de scénaristes de métier et de bons scénarios il est surtout en manque de *lecteurs*. Savoir écrire un scénario est une chose, mais savoir lire un scénario est bien plus complexe et encore trop peu enseigné et pratiqué. Et si on n'a pas appris à lire un scénario c'est que jusqu'à récemment le scénario n'était pas considéré comme un texte, mais comme un « canevas », un « plan de tournage », etc. On lit un texte, mais on consulte un plan (Raynauld 1999, p. 209).

Ce manque de lecteurs de scénarios ne serait-il pas attribuable à l'inaccessibilité des scénarios écrits? Et cette inaccessibilité des scénarios écrits ne pourrait-elle pas être corrigée par une publication sérieuse et soutenue de scénarios québécois? Au moins, Denys Arcand précise qu'il se sent plus près du genre littéraire en voyant l'un de ses scénarios être publié. Nous ajouterons que le scénario lui-même tend à se « rapprocher du genre littéraire ». De plus, le scénario s'est apparemment bien vendu puisque Boréal a fait un deuxième tirage du livre en 1987. Aujourd'hui, il est toujours possible de se procurer ce deuxième tirage tout neuf en librairie.

La maison d'édition Boréal va publier un second scénario cinématographique en 1989 et c'est à nouveau à partir d'un film de Denys Arcand. Il s'agit de la publication du scénario *Jésus de Montréal* dont le film a, tout comme avec *Le déclin de l'empire américain*, connu un très grand succès tant au Québec que sur la scène internationale. Toujours sans la mention générique « Scénario », la version du scénario publiée a elle aussi été retravaillée d'après le montage final du film, malgré le fait que nous pouvons lire quelques scènes du scénario dans le livre qui ont été coupées au montage du film. Sur la quatrième de couverture, nous retrouvons un petit texte qui résume particulièrement bien les raisons entourant la publication du scénario de Denys Arcand et qui énumère aussi le contenu du livre :

On y retrouve les qualités d'écriture et de conception qui font le style si personnel de Denys Arcand : sobriété, précision, sens de la

cohésion dramatique, vivacité et originalité, humour mêlé de compassion. Outre le texte du film, ce livre comprend un avant-propos de l'auteur, des photographies et des scènes inédites.

Tranquillement, le scénario s'impose à l'intérieur de la cinématographie québécoise et ce petit descriptif démontre très bien que la perception du scénario est en train de se transformer au Québec. Publier un scénario tout en évoquant qu'il permet de se rendre compte de toutes « les qualités littéraires » (nous serions plus porté à parler de qualités scénaristiques) de son auteur est, selon nous, une étape importante dans l'histoire de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec.

Ce n'est pas la seule et unique fois que la maison d'édition Boréal fera passer la publication de scénarios cinématographiques à un autre niveau. En 1992, elle publie le scénario *La Sarrasine* écrit par Bruno Ramirez et Paul Tana (aussi le réalisateur du film) avec, sur la première de couverture, la mention générique « Scénario ». Selon nous, il s'agit d'un pas de géant, d'un pas de plus pour le scénario vers l'établissement d'une littérature scénaristique. Cependant, la version du scénario est encore et toujours retravaillée d'après le montage final, comme si le scénario et le film ne pouvaient pas présenter deux œuvres différentes d'une même histoire.

Cette situation est corrigée par la maison d'édition en 1997 lorsqu'elle publie deux scénarios de Roger Cantin, *La vengeance de la femme en noir* (suite de *L'assassin qui jouait du trombone*) et *Matusalem II* (troisième livre de la « chronique de Sainte-Lucie-de-Bagot », dont *Simon-les-nuages* et *Matusalem* sont les deux premiers livres). Contrairement à ses publications précédentes, Roger Cantin ne publie pas des novellisations de ses scénarios, mais bien les scénarios originaux. Sur la quatrième de couverture du livre *La vengeance de la femme en noir*, nous pouvons lire qu'il s'agit d'un « roman différent, captivant, rebondissant et désopilant sous forme de scénario, pour lever un coin de voile sur ce qui se passe derrière la caméra ». Ce passage d'une publication d'une novellisation à la publication d'un scénario vaut la peine d'être étudié plus en profondeur.

Notons d'entrée de jeu que le style et la forme du scénario de *La vengeance de la femme en noir* et de *Matusalem II* sont en fait à mi-chemin entre le roman et le scénario.

Dans la préface de *Matusalem II*, Roger Cantin explique la filiation qu'il y a dans son écriture scénaristique entre le scénario et le roman :

À vrai dire, ce roman n'est pas un roman : c'est un scénario de film. Nous le publions tel quel parce que nous espérons qu'il vous sera agréable de découvrir comment s'écrit un scénario. Mais présenter ce texte comme un scénario classique serait aussi mentir. Mes scénarios sont toujours écrits dans un style beaucoup plus proche du roman que de l'écriture « technique » propre au cinéma. Parfois, les gens de cinéma me le reprochent. Ils ont tort! (Cantin 1997, p. 7).

Vu que Roger Cantin agit à titre de réalisateur du film, il peut se permettre de rédiger un scénario qui s'éloigne de la forme classique de ce dernier. En jetant un coup d'œil aux deux scénarios cinématographiques publiés, nous remarquons qu'ils sont divisés en séquences, dont chacune est dotée d'un titre suivi d'une indication de temps et de lieu (extérieur ou intérieur, jour ou nuit). Les dialogues sont insérés au centre du texte et les descriptifs sont rédigés au temps présent. Ainsi, la mise en page rappelle beaucoup celle d'un roman alors que le style d'écriture se rapproche davantage de celui du scénario. Peu importe la forme et le style dans lequel Roger Cantin rédige ses scénarios, il faut souligner que la version du scénario publiée n'a pas été retravaillée d'après le montage final du film, ce qui est, selon nous, tout à l'honneur de l'auteur et de l'éditeur. À cet égard, voici les précisions apportées par Roger Cantin dans sa préface de *La vengeance de la femme en noir* (des précisions semblables se retrouvent dans la préface de *Matusalem II*) :

Un scénario s'écrit le plus souvent sur une période de quelques années et en plusieurs versions successives. [...] Sur les pages suivantes se trouve la toute dernière version du scénario avant le tournage. Est-ce que cela veut dire que le texte est en tout point identique au film? Pas toujours en fait. Souvent les comédiens améliorent leurs personnages, improvisent des répliques. Souvent aussi, des problèmes imprévus nécessitent des changements de dernière minute. Le résultat est parfois meilleur, parfois moins bon. Mais le film est toujours un peu différent du scénario. En comparant les deux, vous pourrez même jouer aux détectives et chercher à déduire pourquoi une séquence a été changée (Cantin 1997, p. 8-9).

Comme il rédige ses scénarios de manière romanesque, Roger Cantin a préféré les publier tels quels au lieu de les transformer complètement en roman pour qu'ils deviennent des novellisations. Pour terminer, dans la préface de *Matusalem II*, l'auteur nous renvoie à un site internet du film sur laquelle nous pouvons trouver de multiples

extras, dont un « scénario inédit sous forme de roman-internet » (Cantin 1997, p. 9). Malheureusement, ce site n'est plus accessible aujourd'hui.

En 2003, la maison d'édition Boréal publie un sixième scénario cinématographique avec *Les invasions barbares*. Le scénario de Denys Arcand est orné de la mention générique « Scénario » (lisible sur la première de couverture). Certainement l'un des plus grands succès cinématographiques québécois sur la scène internationale, *Les invasions barbares* a remporté l'Oscar du Meilleur film étranger en 2003 (il a été nommé pour l'Oscar du Meilleur scénario original) et, toujours en 2003, il a gagné la Palme d'Or du Meilleur scénario. À cet égard, le scénario est vendu avec une jaquette rétractable mentionnant cette palme d'or. La maison d'édition Boréal publie la version finale du scénario qui a été utilisée sur le tournage du film comme l'indique Denys Arcand dans sa préface :

Je vous livre aujourd'hui mon scénario au complet sans les coupes qu'exigent toujours les lois spécifiques de la dramaturgie, les aléas du tournage ou les réactions des premiers spectateurs. Ayez pitié de moi (Arcand 2003, p. 7).

Denys Arcand implore la pitié du lecteur comme s'il était impensable que le scénario publié diffère du film. Pourtant, il est tout à fait logique que le scénario et le film présentent une même histoire de manière différente puisqu'il s'agit de deux médias distincts. De plus, le scénario original nous permet de découvrir une multitude d'éléments très intéressants et très importants qui viennent enrichir l'histoire. Pour en donner un exemple, nous pouvons lire un long dialogue de Gaëlle (la blonde de Sébastien) dans lequel elle explique sa vision du couple et de l'amour à Rémi. Cette vision qu'elle offre apporte une nouvelle dimension au personnage qui demeure plutôt en retrait et silencieux dans le film. Ainsi, le scénario original permet de vivre une nouvelle expérience puisque le scénario cinématographique publié dialogue avec le film au lieu de chercher à le calquer.

En 2005, la maison d'édition Boréal annonce qu'elle va publier les scénarios des films de Gilles Carle. Chloé Ste-Marie, celle qui a eu l'initiative du projet pour aider son conjoint, « a obtenu le soutien de Paul Assathiany, président des Éditions du Boréal et de Louise Spickler, directrice générale de l'INIS. Ils ont approché René Malo afin d'obtenir [...] le complément financier nécessaire » à la publication des scénarios (PC

2005, p. 26). En tout, quatre volumes sont prévus et les deux premiers sont lancés à l'automne 2005<sup>27</sup>. Dans le premier volume intitulé *Scénarios 1*, nous retrouvons les scénarios suivants : *La vie heureuse de Léopold Z*, *Le viol d'une jeune fille douce* et *Les mâles*. Dans le deuxième volume logiquement intitulé *Scénarios 2*, nous retrouvons les scénarios suivants : *La vraie nature de Bernadette*, *La mort d'un bucheron* et *Pudding chômeur*. Le texte sur la quatrième de couverture résume ainsi la publication des deux volumes :

Gilles Carle est une des personnalités artistiques les plus fortes du Québec contemporain. Son œuvre, diverse, polyvalente, a profondément marqué plusieurs générations de cinéastes et de cinéphiles. [...] Les scénarios de Gilles Carle rendent bien compte de cette polyvalence et témoignent de la place de tout premier plan qu'il occupe dans le cinéma québécois. Ils constituent de précieux documents pour toute personne qui s'intéresse à son œuvre et au cinéma.

La maison d'édition Boréal ancre donc la publication des scénarios de Gilles Carle dans son œuvre. De cette manière, la publication des scénarios rappelle aux gens que Gilles Carle n'a pas seulement été un grand réalisateur, mais qu'il était aussi un très grand scénariste et que sa contribution à la scénarisation québécoise a été déterminante. À cet égard, la maison d'édition Boréal démontre cette importance de Gilles Carle pour le scénario québécois en publiant les versions d'avant tournage des scénarios (vu que les films sont ancrés dans l'imaginaire québécois, l'éditeur aurait pu facilement être porté à publier les scénarios originaux en les retravaillant d'après le montage final des films). La publication des scénarios de Gilles Carle sous forme de recueil offre aussi à l'édition de scénarios cinématographiques de nouvelles perspectives. En effet, ailleurs, la publication de scénarios cinématographiques s'est développée en grande partie par la publication de recueils de scénarios des grands cinéastes, comme ce fut le cas avec Andreï Tarkovski par exemple. Il y a encore de nombreux cinéastes et de nombreux scénaristes qui ont eu un impact important sur la scénarisation au Québec et dont les scénarios sont toujours inaccessibles au grand public (mis à part ceux déposés à la Cinémathèque québécoise) et que les éditeurs pourraient éventuellement publier.

---

<sup>27</sup> Les volumes trois et quatre n'ont toujours pas été publiés à ce jour, soit le 15 juin 2010.



C'est en 2007 que la maison d'édition Boréal publie son dernier scénario avec celui de *L'âge des ténèbres* de Denys Arcand. Après avoir imploré la pitié des lecteurs pour offrir la version originale de son scénario *Les invasions barbares*, Denys Arcand publie, comme il l'avait fait avec *Le déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal*, une version du scénario retravaillée d'après le montage final du film. Cette décision de Denys Arcand (et de l'éditeur) est, selon nous, décevante et inacceptable. Pourquoi vouloir à tout prix que le scénario et le film concordent? Ce n'est pas le scénario retravaillé qui a permis au film d'être ce qu'il est, mais bien le scénario original utilisé lors du tournage du film. Peu importe, mentionnons que l'indication générique « Scénario » apparaît sur la première de couverture.

### *Les Éditions du Roseau*

En 1990, l'instant d'une publication, les éditions du Roseau publient le scénario *Une histoire inventée* d'André Forcier et de Jacques Marcotte. Dans une très courte préface, les deux auteurs expliquent pourquoi ils ont publié leur scénario :

Les éditeurs se plaisent à nous dire qu'il n'y a pas une cenne à faire avec la publication du transcript d'*Une histoire inventée*... Anyway, l'entreprise n'est pas plus rentable pour nous. Toutefois leur initiative est une gentillesse qui nous touche et nous leur souhaitons de vendre autant de livres que nous aurons de spectateurs (Forcier et Marcotte 1990, p. 7).

Selon les dires des deux auteurs, les éditeurs seraient frileux face à la publication de scénarios cinématographiques et ils ne seraient pas prêts à envisager que cette pratique éditoriale puisse être rentable. De plus, André Forcier et Jacques Marcotte utilisent le terme « transcript » pour qualifier la publication de leur scénario. Cela est dû au fait que le scénario a été retravaillé d'après le montage final du film. Toutefois, que la publication du scénario *Une histoire inventée* soit rentable ou non, l'éditeur ne semble pas douter de la qualité de l'ouvrage, tel qu'il est mentionné sur la quatrième de couverture :

Les films d'André Forcier écrits avec Jacques Marcotte, depuis *Bar Salon* jusqu'à *Une histoire inventée*, possèdent tous ce petit quelque chose que nous avons déjà trop de pudeur à nommer et que nos enfants, élevés à l'ombre de la télévision, auront sans doute bien du mal à définir : une qualité littéraire. Cela ne veut pas dire qu'ils sont

bavards ou intellectuels ou si profonds qu'on les mesure à la sonde ou si arides qu'on y apporte son lunch. Cela veut simplement dire qu'au-delà de l'image et du son, du jeu et de la présence des comédiens, de la lumière, de la couleur, de la musique, de la mise en scène – tous magnifiques dans ce dernier film –, il y a le plaisir du texte. C'est un tel plaisir que nous vous souhaitons de connaître à la lecture de ce livre, plaisir décuplé par les images, les visages et les rires qu'elle évoquera.

Il s'agit donc d'une publication pour le « plaisir du texte » et nous ajouterions pour le plaisir de lire un scénario (bien qu'il ne s'agisse pas de la version antérieure au tournage du film). Une fois de plus, l'éditeur parle de la « qualité littéraire » du scénario pour justifier sa publication. Lentement mais sûrement, le scénario cinématographique commence à faire son chemin dans le monde de l'édition québécoise et, après avoir obtenu ses lettres de noblesse à l'intérieur du cinéma québécois (comme l'a mentionné Germain Lacasse dans son texte *Vestiges narratifs : Les premiers temps du scénario québécois*), peut-être le scénario est-il en train de les acquérir dans le domaine rigoureux de l'édition?

#### *XYZ éditeur*

Jusqu'à présent, tous les scénarios cinématographiques publiés l'ont été suite à la réalisation du film. Cependant, en 1993, Christian Mistral publie, chez XYZ éditeur dans la collection « les vilains », un scénario intitulé *Julien Vago*. L'auteur avait rédigé le scénario dans le but qu'il soit réalisé. Cela ne se produit jamais. Ainsi, au lieu de l'envoyer aux oubliettes, Christian Mistral présente le scénario à un éditeur qui accepte de le publier. Cette publication est extrêmement importante pour l'édition de scénarios cinématographiques puisqu'elle démontre que le scénario n'a pas besoin d'avoir été réalisé pour que ce dernier soit accessible à des lecteurs de livres. Chaque année, des dizaines et des dizaines de scénarios sont écrits sans qu'ils ne soient jamais réalisés. Ne serait-il pas possible, tout comme ça s'est produit en Iran avec le *Filmnameh* (voir chapitre 1), qu'il se développe au Québec une publication de scénarios cinématographiques non réalisés? La possibilité existe, mais il est important de noter que Christian Mistral est déjà un écrivain reconnu lorsqu'il parvient à faire publier son scénario et que cette reconnaissance l'a certainement beaucoup aidée. Un

jeune scénariste inconnu aurait certainement beaucoup plus de difficultés (nous pourrions tenter l'expérience!).

### *Les Éditions Stanké*

Durant les années 1980, le controversé cinéaste Pierre Falardeau tente d'obtenir du financement pour réaliser un film à partir d'un scénario qu'il a rédigé sur les événements d'octobre 1970 (le scénario a été rédigé d'après le livre de Francis Simard intitulé *Pour en finir avec Octobre* que les Éditions Stanké ont publié en 1982). Son projet de film (et donc son scénario) est constamment refusé par les institutions financières (le sénateur Gigantès va même aller jusqu'à demander à Téléfilm Canada de ne pas financer le film). N'étant pas reconnu pour se laisser abattre par des refus, Pierre Falardeau dépose à nouveau en 1993 son projet de film à Téléfilm Canada. Peu de temps après, il accorde une entrevue à Marie-Claude Loiselle et Claude Racine pour le compte de la revue *24 images*. Dans cette entrevue, le cinéaste affirme ceci : « si le projet est refusé, je publie le scénario et après on va faire le vrai débat » (Loiselle et Racine, p. 11). Pierre Falardeau envisage donc la publication de son scénario comme une alternative à la réalisation de son film lui permettant de poursuivre son combat pour éventuellement pouvoir réaliser ledit film. Finalement, Pierre Falardeau obtiendra le financement nécessaire pour concrétiser son projet de film, mais il publiera tout de même son scénario lors de la sortie du long métrage.

C'est donc en 1994 que le scénario *Octobre* de Pierre Falardeau est publié aux éditions Stanké et c'est aussi le début d'une longue association entre le cinéaste et la maison d'édition. À l'intérieur du livre, nous retrouvons un petit avertissement de l'auteur concernant la version du scénario publiée :

La version du scénario que vous allez lire est la dernière. C'est-à-dire la huitième ou la neuvième (à peu de choses près) d'un travail commencé en 1982. [...] Comme vous pourrez le constater, cette version de tournage diffère sensiblement de la version finale du film. Il m'a semblé intéressant de permettre au spectateur de voir le scénario évoluer au cours du montage (Falardeau 1994, p. 9).

Cette idée d'offrir la version du scénario écrite avant le tournage du film pour permettre au lecteur et « au spectateur de voir le scénario évoluer » s'inscrit tout à fait

dans notre conception de la publication de scénarios cinématographiques. Autrement dit, c'est exactement ce que nous voulons dire lorsque nous évoquons que le scénario publié doit dialoguer avec le film et non le calquer. Si Pierre Falardeau publie ainsi son scénario, c'est parce qu'il veut absolument démontrer aux gens que le scénario donne à lire une histoire différente de celle du film :

En effet, sur papier, le scénario peut très bien fonctionner, mais un film sur papier est une simple vue de l'esprit. La matière filmée, elle, ne cesse de résister. [...] Elle impose son propre rythme, différent de celui de la lecture (Falardeau 1994, p. 9).

La lecture du scénario offrant une expérience différente de celle du visionnement du film, Pierre Falardeau considère essentiel de ne pas retravailler – en vue d'une publication – le scénario d'après le montage final du film.

Si Pierre Falardeau affirmait qu'il publierait le scénario *Octobre* au cas où il encaisserait un autre refus de la part de Téléfilm Canada, c'est exactement ce qu'il fait en 1996 avec le scénario *15 février 1839*. « Ce projet de film, refusé par Téléfilm Canada, raconte les vingt-quatre dernières heures de Chevalier De Lorimier, condamné pour haute trahison et pendu, avec quatre compagnons, par les colonialistes britanniques » (Falardeau 1996, s.p.). La publication du scénario sert alors à contrer la censure (c'est ainsi que Pierre Falardeau qualifie les refus de Téléfilm Canada) et à obtenir du financement pour que le film soit réalisé<sup>28</sup>. Ainsi, à l'intérieur du livre, nous retrouvons une très longue préface de l'auteur dans laquelle il cite les critiques de Téléfilm Canada faites à l'égard de son scénario en démontrant comment, selon lui, elles ne sont pas justifiées et justifiables. Le plus surprenant (et certainement le plus ironique), c'est la manière dont Pierre Falardeau qualifie la publication de son scénario *15 février 1839* :

Ce livre est une monstruosité. Ni chair ni poisson. Ni littérature ni cinéma. Comme un fœtus dans un bocal. Un projet inachevé. Ce livre n'est pas une œuvre d'art, mais l'ébauche d'une œuvre d'art. Un brouillon, un schéma, un plan. Le squelette de ce qui deviendra un film si on veut bien me laisser ajouter la chair des acteurs, y insuffler la vie du tournage, du montage et de la musique (Falardeau 1996, p. 9).

---

<sup>28</sup> D'autres produits (par exemple des chandails) sont aussi vendus pour chercher du financement et des événements sont organisés dans cette même intention.

Cette tirade dévastatrice à l'égard du scénario cinématographique publié découle inévitablement de la frustration du cinéaste à devoir offrir son scénario à son public sans pouvoir y adjoindre le film. Car, il faut comprendre que ce livre n'est pas simplement « une monstruosité » pour Pierre Falardeau :

Ce livre est aussi un cri de protestation et de rage. Un geste de désespoir. Non. D'espoir. Le désespoir, c'est le silence des vaincus, le repliement sur soi, la mort à petit feu. [...]Ce livre est un pas. Pour essayer d'avancer. Pour arrêter de tourner en rond, de piétiner, de faire du sur-place. Ma façon à moi de me sentir un peu moins inutile. Ma façon à moi de partager le plaisir et la peine. Un grain de sable de plus dans l'engrenage bien huilé de la censure et de la bêtise officielle (Falardeau 1996, p. 10).

Publier le scénario, c'est garder le projet vivant et faire en sorte que les gens en parlent. C'est aussi une manière à lui de ne pas se taire devant la censure : « Je réclame simplement le droit à la parole. Le droit de parler entre nous, de ce qui nous touche, collectivement, sans avoir chaque fois à demander la permission aux contremaîtres ou aux frères directeurs » (Falardeau 1996, p. 11).

En 1999, Pierre Falardeau poursuit son combat pour réaliser *15 février 1839* en réalisant un second film mettant en vedette le personnage Elvis Gratton, personnage qu'il a créé avec Julien Poulin. Voulant selon toute vraisemblance profiter de la sortie du film *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis*, Pierre Falardeau publie les trois scénarios de courts métrages du premier film *Elvis Gratton* (les trois courts métrages mis bout à bout constituent le premier film). L'introduction de Pierre Falardeau présente une lettre que ce dernier a écrite et envoyée à Téléfilm Canada lorsque le deuxième court métrage intitulé *Les vacances d'Elvis Gratton* n'a pas reçu de financement de la part de Téléfilm Canada (de toute évidence, Pierre Falardeau ne l'a jamais eu facile avec cette institution). Dans cette lettre, Pierre Falardeau explique les raisons qui le poussent à renvoyer son scénario « sans en changer une ligne » :

Quand je pense à Bob Smith dans la séquence 9, qui se fait manger une main par une poubelle, je rigole. Je pense à Léon, un ami hollandais qui a mis le gag au point avec Poulin, et je souris. Mais je comprends que vous ne trouviez pas ça drôle. Vous n'avez jamais vu Léon ou Poulin faire le gag. Comme ça, décrit sur papier, c'est sans intérêt. Le malentendu à mon avis, il se situe là. Le papier. À mon avis, une des difficultés du cinéma réside dans la mise sur papier d'un certain nombre d'images. Et dans le cas d'*Elvis Gratton*, comme il

s'agit la plupart du temps de gags essentiellement visuels, c'est encore plus difficile (Falardeau et Poulin 1999, p. 10).

Est-ce qu'un gag visuel est nécessairement dénué de tout intérêt au scénario? Certainement pas. À cet effet, le cinéaste écrit un peu plus loin que « dix-sept ans plus tard, en relisant les trois scénarios pour les publier, [il] mesure mieux tous leurs défauts » (Falardeau et Poulin 1999, p. 19). Mentionnons aussi que les versions des trois courts métrages publiés sont une fois de plus les versions finales ayant servi à la réalisation des films.

Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est en 1999 que Pierre Falardeau réalise le deuxième film d'Elvis Gratton et il profite de sa sortie pour en publier le scénario. Sur l'affiche du film, nous pouvions lire le slogan suivant : « Le film à voir avec ta tête, sti! » Ce slogan a quelque peu été modifié sur la première de couverture du livre : « Le livre à lire avec ta tête, sti! » Pour une énième fois, lors de son introduction, Pierre Falardeau précise que la version du scénario publiée est antérieure au tournage du film et il en profite aussi pour écorcher le système de financement des films au Québec qui se base en grande partie sur l'écriture du scénario :

Ce livre ne coïncide pas tout à fait avec la version finale de *Miracle à Memphis*. Il s'agit de la version de tournage du film. Des séquences entières sont ainsi disparues au tournage pour mille et une raisons. D'autres ont sautés au montage pour mille autres raisons. Parfois elles ont été amputées, raccourcies, remaniées, tordues, déplacées, inversées, que sais-je encore. C'est tout le drame de la fabrication d'un film. Toute l'horreur du passage de l'œuvre sur papier à l'œuvre sur la pellicule. Horreur que ne semble pas comprendre les fonctionnaires qui décident des films à faire ou à ne pas faire, en se basant uniquement sur le papier (Falardeau 1999, p. 7).

La situation est des plus ironiques puisque Pierre Falardeau critique le système de financement des films basé sur le scénario tout en publiant les scénarios de ses films dans le but de parvenir à financer la réalisation de *15 février 1839*. Après des années à se battre avec acharnement pour que son film sur les patriotes se concrétise, Pierre Falardeau parvient enfin à le réaliser et à le présenter en 2001 au public québécois<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> En 2001, la maison d'édition Agone et la maison d'édition Comeau et Nadeau publient *15 février 1839: photos de tournage*. Le livre présente les photographies de Carl Valiquet prises sur le tournage du film de Pierre Falardeau. Les photographies, qui présentent seulement les acteurs en train d'incarner

En 2001, Pierre Falardeau poursuit sa publication de scénarios cinématographiques en collaboration avec la maison d'édition Stanké en publiant le scénario *Le party*, dont le film a été réalisé en 1991. Toujours en 2001, pour finaliser leur association, Pierre Falardeau et les éditions Stanké publient un recueil contenant tous les scénarios cinématographiques publiés du cinéaste. Ce recueil contient les scénarios *Le party*, *Octobre*, *15 février 1839*, *Elvis Gratton* et *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis*.

Lorsque nous jetons un regard sur les publications de scénarios cinématographiques de Pierre Falardeau, nous réalisons que l'apport de ce dernier à cette pratique éditoriale est gigantesque. Le désir du cinéaste de démontrer les différences évidentes entre un scénario et un film l'a amené à publier ses scénarios de manière à ce qu'ils dialoguent avec le film et qu'ils offrent leur propre expérience au lecteur et au spectateur. Si le cinéaste a influencé toute une génération avec ses films et sa grande gueule, espérons que la publication de ses scénarios influencera tout autant les éditeurs qui voudront se lancer dans cette pratique éditoriale.

#### *La maison d'édition Les 400 coups*<sup>30</sup>

Avec tout le battage médiatique engendré par Pierre Falardeau lors de la publication du scénario *15 février 1839*, la porte est grande ouverte pour que de nouvelles maisons d'édition se lancent dans la publication de scénarios cinématographiques.

Vers la fin des années 1990, la maison d'édition Les 400 coups en vient à une entente avec le distributeur Alliance Atlantis Vivafilm pour publier deux scénarios cinématographiques, à savoir *La beauté de pandore* (publié en 1998) de Charles Binamé et Suzanne Jacob ainsi que *Nô* (publié en 2000) de Robert Lepage et André

---

leur personnage, sont accompagnées de quelques dialogues réécrits d'après le montage final du film. Le tout est organisé selon l'ordre chronologique du film et offre ainsi au lecteur la possibilité de lire une histoire cohérente dont l'accent est mis sur les superbes photographies de Carl Valiquet.

<sup>30</sup> Notons que la majorité des informations concernant la publication de scénarios cinématographiques à la maison d'édition Les 400 coups nous ont été fournies par Marcel Jean (il a été le responsable de publication de la majorité des scénarios cinématographiques publiés) lors d'une entrevue. Nous tenons d'ailleurs à le remercier pour ces informations cruciales et pour sa grande générosité.

Morency. Évidemment, ces deux scénarios cinématographiques sont tirés de deux films distribués par Alliance Atlantis Vivafilm. Avec ces deux publications, le distributeur espère donner du prestige aux films et s'attend évidemment à un succès critique et populaire. Ces attentes ne sont pas exagérées puisque Charles Binamé est un cinéaste reconnu au Québec et sur la scène internationale, Suzanne Jacob est une écrivaine bien connue au Québec et Robert Lepage est un artiste prolifique mondialement connu. Ainsi, pour Alliance Atlantis Vivafilm, il s'agit là de sources sûres qui devraient permettre au livre de bien se vendre. Cependant, la vente de ces livres passe par le succès des films et, au moment de sa sortie, le film *La beauté de pandore* est littéralement démolé par la critique et boudé par le public. Résultat : le livre ne se vend pas. De son côté, le film *Nô* est mieux reçu par la critique et le public, mais il faut comprendre que le succès du film fut tout de même modeste. L'impact sur la vente des livres *Nô* furent le même que sur ceux de *La beauté de pandore* (deux échecs qui amenèrent certainement le distributeur à ne plus retenter l'expérience).

Toutefois, que ces deux livres se soient mal vendus ne veut pas nécessairement dire qu'ils sont de mauvaise qualité. Au contraire, ce sont deux publications d'une très grande qualité qui, selon nous, auraient tout de même pu connaître un meilleur sort en librairie malgré l'insuccès des films. Les deux scénarios sont accompagnés de nombreuses photographies prises lors du tournage des films : les photographies de Michel Gauthier se retrouvent dans le livre *La beauté de pandore* alors que celles de Takashi Seida et Denis Larocque se retrouvent dans le livre *Nô*. Dans les deux livres, les photographies viennent ponctuer sans cesse le scénario amenant le lecteur à lire à la fois les images du film et à la fois les didascalies et les dialogues du scénario. Dans le cas de *La beauté de pandore*, les photographies varient continuellement de formats (elles peuvent être toutes petites dans un coin de la page où occuper entièrement celle-ci) et passent constamment de la couleur au noir et blanc. Quant aux didascalies et aux dialogues, ceux-ci changent d'emplacement d'une page à l'autre; emplacement qui est dicté par les photographies présentes dans la page. Le rythme de la lecture s'organise alors autour de ces éléments. Pour ce qui est de *Nô*, le texte du scénario conserve le même emplacement d'une page à l'autre et les photographies, beaucoup moins nombreuses, sont reléguées au second plan. Ici, l'accent est mis davantage sur le scénario que sur les images du film. Bien évidemment, pour les deux scénarios



cinématographiques publiés, étant donné que chaque scène est accompagnée d'une ou plusieurs photographies en lien avec la scène filmée, les versions du scénario publiées ont été retravaillées d'après le montage final du film.

Comme nous l'avons vu dans l'historique de la transcription du film de fiction, Les 400 coups ont publié en 2002 une biographie du cinéaste Jean-Claude Lauzon inspirée du documentaire d'Isabelle Hébert, réalisé en collaboration avec Louis Bélanger. À la suite de cette biographie, la maison d'édition publie la version de tournage du scénario *Léolo* écrit par Jean-Claude Lauzon. Le scénario est précédé d'un lexique expliquant chacun des termes techniques se retrouvant dans le scénario (exemple: « Close-up : Plan très rapproché »). De cette manière, pour chaque didascalie du scénario, il est indiqué l'échelle du plan et le mouvement de caméra (s'il y a lieu). Jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire l'année 2010, il s'agit du seul et unique scénario cinématographique de tournage publié dans l'espace éditorial québécois.

Par la suite, la maison d'édition Les 400 coups publie, en 2004, le scénario de Pierre-Yves Bernard et Claude Legault intitulé *Dans une galaxie près de chez vous*. Lors de notre rencontre avec Marcel Jean, ce dernier a qualifié cette publication de « geste commercial » puisque la série télévisée ainsi que le film connaissait un succès retentissant auprès des jeunes. Pour l'une des rares fois, le scénario publié a été rédigé par des scénaristes qui n'ont pas agi à titre de réalisateurs du film. Ceux-ci sont même mis de l'avant sur la première de couverture où ils apparaissent en train d'écrire dans l'univers. Une autre des particularités du livre concerne la section « Comment lire un scénario de film? » à l'intérieur de laquelle les scénaristes expliquent la mise en forme particulière du scénario en définissant ce qu'est une didascalie et ce qu'est un dialogue. La présence de cette section permet aux jeunes (ils sont le public cible du livre) de s'initier à la scénarisation. Mentionnons que la version du scénario publiée est celle utilisée lors du tournage du film et que les auteurs y ont adjoint des anecdotes sur la rédaction du scénario et le tournage du film, d'où l'intertitre « scénario du film... et autres stupidités ». Mentionnons aussi que sur le site Internet des éditions Les 400 coups, nous pouvons lire que le livre a obtenu « la troisième position au palmarès Livromagie Communication jeunesse des livres préférés des jeunes en 2006 » ([www.editions400coups.com](http://www.editions400coups.com)). De plus, Marcel Jean

précise que le livre s'est très bien vendu, surtout au salon du livre où les auteurs ont fait une séance de dédicace.<sup>31</sup>

Le scénario du film québécois le plus populaire de l'année 2005, à savoir *C.R.A.Z.Y.* (réalisé par Jean-Marc Vallée), est publié la même année aux éditions Les 400 coups. Le succès critique et populaire est certainement à l'origine de la publication du scénario écrit par Jean-Marc Vallée en collaboration avec François Boulay. Un « mot de l'éditeur », en ouverture du livre, informe le lecteur sur la nature du livre et sur les dossiers qui accompagnent le scénario :

Disons-le franchement : nous avons voulu faire un livre du scénario de *C.R.A.Z.Y.* parce que c'est une excellente histoire et que cette histoire est devenue un film formidable. [...] Ce livre vous invite donc à découvrir le scénario intégral du film, tel qu'il a été tourné, un cahier d'une vingtaine de photos de tournage, incluant l'affiche de collection, chère au cœur de Jean-Marc Vallée, et surtout – parce que nous jugeons que le livre serait incomplet sans cela – l'approche du réalisateur, c'est-à-dire le document par lequel Vallée a exprimé la manière dont il entendait tourner et monter son scénario pour qu'il devienne une œuvre véritable, complète (Vallée 2005, p. 9-10).

Les dossiers qui viennent compléter la lecture du scénario permettent donc au lecteur de voir la manière dont un réalisateur – ici Jean-Marc Vallée – crée sa conception du film à partir du scénario. Avec cette publication, l'auteur pousse l'audace jusqu'à utiliser la police de caractère Courier new, une vieille typographie très longtemps associée aux scénarios américains<sup>32</sup>.

Le scénario *La neuvaine*, écrit par Bernard Émond qui a réalisé le film en 2005, est publié en 2007 aux éditions Les 400 coups sous la direction de Jean Pichette. Premier opus d'une trilogie sur la foi théologique, le film *La neuvaine* a été encensé par la critique. Lors de notre rencontre avec Marcel Jean, ce dernier nous a informé que ce succès critique du film a été déterminant dans la publication du scénario. Les écrits théoriques à propos du film furent nombreux, ce qui amena assurément l'éditeur à

---

<sup>31</sup> Marcel Jean nous a aussi informé que la maison d'édition avait l'intention de publier le scénario cinématographique de la suite du film *Dans une galaxie près de chez vous*. Malheureusement, ce type de publications demandant trop de « travail de nettoyage » (expression de Marcel Jean) de la part des auteurs déjà passablement occupés, ceux-ci ont préféré passer leur tour et ne pas publier le second scénario.

<sup>32</sup> Marcel Jean a affirmé que Jean-Marc Vallée tenait absolument à cette vieille typographie alors que lui « était moins chaud » à l'idée.

faire accompagner le scénario de quelques-uns de ces textes ainsi qu'à munir le livre de l'intertitre « Scénario et regards croisés »<sup>33</sup>. La maison d'édition Les 400 coups poursuit son bon travail en publiant la version avant tournage du scénario et en accompagnant le livre d'un dossier intitulé « La neuvaine – montage final – ordre des séquences ». Le dossier en question présente un tableau dans lequel est indiqué « l'ordre des séquences dans le montage final du film. Le numéro de séquence correspond à celui du scénario. On constatera que de nombreuses séquences ont été déplacées » (Émond 2007, p. 109). Le tableau dresse aussi la liste des séquences qui ont été supprimées au montage. Ce dossier amène inévitablement le lecteur à faire une relecture du scénario en suivant l'ordre des séquences dans le film pour l'analyser et le comparer avec celui du scénario. Sans contredit, *La neuvaine* est, selon nous, l'un des plus beaux scénarios cinématographiques publiés dans l'espace éditorial québécois.

Poursuivant son bon travail, la maison d'édition Les 400 coups, toujours sous la direction de Jean Pichette, publie, en 2010, le scénario *Contre toute espérance*, deuxième opus de la trilogie de Bernard Émond. Tout comme le scénario *La neuvaine*, *Contre toute espérance* est munie de l'intertitre « Scénario et regards croisés » et il est accompagné de textes théoriques et critiques rédigés spécialement pour la publication du scénario<sup>34</sup>. Ces textes théoriques traitent des thèmes abordés dans le scénario et le film, de la vision du réalisateur, des personnages et de leur évolution, des situations dramatiques, etc. Placés à la fin du scénario, les textes enrichissent la lecture et permettent de pousser plus loin la réflexion sur le scénario. La version publiée du scénario est celle d'avant tournage et nous pouvons lire sur la page de titre qu'il a été rédigé le 28 juillet 2006. De ce fait, les scènes supprimées ont même été conservées

---

<sup>33</sup> Les textes accompagnant le scénario cinématographique publié sont les suivants: « Le cinéma de l'épiphanie » de Jean Pichette, « Le silence » de Bernard Émond, « L'intelligence des innocents » d'Yvon Rivard, « Des corps sans gloire » de Frédérique Bernier, « Visitation » de Anne-Marie Aitken, « La grâce des gestes simples » d'Étienne Beaulieu et « "Vous pouvez pas le savoir". L'attrait de l'eau et la (toute-) puissance dans *La neuvaine* » de Luce Des Aulniers.

<sup>34</sup> Les textes sont les suivants : « Le voile de Véronique » de Paul Chamberland, « Une réalité interdite » de Caroline Martel, « Une rencontre de la forme et du sens » de Pierre Barette et « La fronde et l'offrande » de Anne Migner-Laurin.

dans le scénario et il arrive à quelques reprises que nous ne pouvons pas lire une scène parce qu'elle a été supprimée. En voici un exemple :

~~**44. INT. NUIT — RESTAURANT DE CAMIONNEURS**~~  
SUPPRIMÉE.

À la fin du scénario, nous retrouvons l'ordre des séquences dans le film ainsi que la liste des scènes supprimées lors du montage final. *Contre toute espérance* est le tout dernier scénario cinématographique à avoir été publié, jusqu'à aujourd'hui, au Québec. Tout porte à croire que les éditions Les 400 coups et Jean Pichette publieront le scénario *La donation* dans les années à venir pour clore cette trilogie scénaristique intitulée « Scénario et regards croisés ».

*Lanctôt éditeur*

Les années 1990 furent effervescentes pour le scénario cinématographique publié et les années 2000 auguraient très bien avec la création de la toute première collection de scénarios. En effet, en 2001, Lanctôt éditeur publie le scénario *Hochelaga* de Michel Jetté qui constitue le premier volume de la collection « Scénario ». La création d'une telle collection démontre que le scénario cinématographique publié est en train de faire sa place dans la littérature scénaristique au Québec et que certains éditeurs sont intéressés à amener cette pratique éditoriale à un autre niveau: publication soutenue et sérieuse, « cohérence sérielle », etc<sup>35</sup>. C'est exactement ce que fait Lanctôt éditeur en 2002 en publiant deux autres scénarios cinématographiques dans la collection « Scénario », à savoir *L'ange de goudron* de Denis Chouinard et *Histoire de pen* de Michel Jetté. La collection cessera toutefois d'exister en 2004 après la parution du quatrième volume présentant le scénario *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* écrit par Dany Laferrière. Les raisons entourant la fin de la collection nous sont inconnues. Toutefois, nous sommes portés à croire que l'achat de la maison d'édition Lanctôt éditeur par les éditions Michel Brûlé en 2005 est, en quelque sorte, à l'origine de cette disparition. Mentionnons que les scénarios

---

<sup>35</sup> Nous revenons sur ces éléments dans le chapitre 3 et plus précisément dans la section intitulée « Vers une politique de l'édition de scénarios cinématographiques ».

cinématographiques publiés dans la collection sont tous des versions avant tournage du film.

### *Les Éditions du Québécois*

L'espoir engendré par la création de la collection « Scénario » est ravivé en 2008 lorsque les Éditions du Québécois créent la collection « Scénarios ». L'ajout du « s » à la fin du mot « scénario » est forcément un signe que l'éditeur a l'intention d'en publier plusieurs. C'est d'ailleurs la promesse faite par celui-ci :

Combien de cinéastes québécois ne verront jamais leurs œuvres portées à l'écran en raison du refus d'une poignée de bureaucrates? Passons-nous donc à côté d'œuvres fortes, qui mériteraient d'être connues du public? Ce sera désormais aux lecteurs d'en juger, car cette collection accueillera non seulement des scénarios d'œuvres cinématographiques importantes qui ont été portées à l'écran, mais aussi ces scénarios refusés que le public aurait avantage à connaître (Falardeau 2008, p. 2).

Le premier scénario de la collection s'intitule *La job* et il a été écrit par Pierre Falardeau (premier scénario du cinéaste à ne pas être publié aux éditions Stanké). Ce scénario traite du vol de la Banque de Montréal orchestré par Marcel Talon et ses complices dans les années 1970. Au courant des années 1990, Pierre Falardeau avait eu l'idée, en lisant le livre de Marcel Talon *Et que ça saute!* (publié aux éditions Stanké en 1996), de faire un film sur le vol en question. À ce moment-là, le cinéaste est en train de travailler sur *15 février 1839*, ce qui l'amène à mettre le projet de film de côté. Les droits du manuscrit de Marcel Talon furent alors achetés, Mario Bolduc et Paul Ohl écrivirent un scénario et Éric Canuel réalisa le film intitulé *Le dernier tunnel* (2002). Quelques années plus tard, Pierre Falardeau rédige un scénario, *La job*, dans le but de réaliser un film qui exposerait une vision différente de celle du film d'Éric Canuel. Résultat, comme c'est majoritairement le cas avec Pierre Falardeau, le projet de film est refusé par Téléfilm Canada. Pierre Falardeau décide alors de publier son scénario dans le but évident de contrer la censure qui lui est imposée et dans l'espoir que cette entreprise lui permette de réaliser le film, comme la publication du scénario *15 février 1839* avait été l'un des éléments lui ayant permis de réaliser le film cinq ans plus tard.

Pierre-Luc Bégin, le responsable de la publication du scénario *La job* ainsi que de la collection « Scénarios », a rédigé un « Mot de l'éditeur » dans lequel il explique les raisons qui l'ont poussé à vouloir publier le scénario de Pierre Falardeau. La première concerne « le regard juste et pertinent que porte Pierre Falardeau sur la société québécoise » (Falardeau 2008, p.11). La deuxième raison de la publication du scénario relève du fait que le cinéaste livre « une réflexion politique plus que pertinente sur des questions fondamentales et complexes » (Falardeau 2008, p. 12) réflexion qui s'inscrit totalement dans la vision politique de la maison d'édition :

Fondée à l'hiver 2003, la maison d'édition Les Éditions du Québécois est un organisme sans but lucratif qui entend donner la place qui leur revient aux auteurs québécois désireux de contribuer à l'évolution sociétale d'un Québec en plein changement... et à libérer. Les Éditions du Québécois constituent la seule maison d'édition à se consacrer principalement à la promotion de l'idée d'indépendance du Québec ([www.lequbécois.org](http://www.lequbécois.org)).

La troisième raison concerne les personnages que Pierre Falardeau présente comme des héros québécois forts et intelligents qui refusent de se laisser soumettre. La quatrième et dernière raison, et non la moindre, est la suivante :

la quatrième raison majeure qui nous pousse à la publication du scénario *La Job* tient au refus de donner le dernier mot aux fonctionnaires du cinéma, car il ne leur appartient pas. Le dernier mot, il appartiendra à tous les lecteurs de ce livre. Il s'agit en fait de donner aux lecteurs une porte ouverte sur le rêve et sur l'imaginaire d'un artiste québécois au talent immense (Falardeau 2008, p. 13).

L'éditeur et Pierre Falardeau poussent l'audace jusqu'à publier trois rapports d'évaluation du scénario rédigés par des employés de Téléfilm Canada. Le lecteur peut ainsi lire le scénario, lire les rapports d'évaluation et se forger sa propre idée sur la qualité du scénario, voire choisir son clan. L'éditeur va jusqu'à métaphoriser la publication du scénario comme s'il s'agissait de « cracher à la gueule de tous ceux qui empêchent Pierre Falardeau et tant d'autres intellectuels et artistes québécois de créer, de penser et de travailler en liberté » (Falardeau 2008, p. 14). Il qualifie ni plus ni moins la publication du scénario comme un « acte de résistance, encore et toujours ».

Fidèle à lui-même, Pierre Falardeau n'est pas réjoui de livrer au public son scénario sans pouvoir lui offrir aussi le film :

Ni film ni roman, un scénario est un objet un peu bâtard. Ça ne ressemble à rien. C'est un brouillon, une esquisse, un guide, un plan, le squelette d'une œuvre à venir. Et ça me gêne profondément de présenter une œuvre en développement, un travail inachevé. Ça me gêne énormément, mais j'assume cette gêne. Mieux vaut ce petit peu-là que le vide intégral (Falardeau 2008, p. 8-9).

Continuellement, Pierre Falardeau a dû se battre pour parvenir à réaliser ses films. Le scénario *La job* ne pourra jamais être réalisé par le cinéaste qui a perdu son combat, en 2009, contre un adversaire beaucoup plus redoutable que les « décideurs » de Téléfilm Canada.

Ici se termine notre historique du scénario cinématographique publié. Est-ce que les Éditions du Québécois vont tenir leur promesse de publier plusieurs scénarios cinématographiques dans la collection « Scénarios »? Nous l'espérons, comme nous espérons que d'autres maisons d'édition suivent leur exemple, bien que Germain Lacasse nous a prévenu que les promesses d'éditeurs ressemblent souvent à des promesses de politiciens.

#### *Fonction(s) du scénario cinématographique publié*

Les fonctions des scénarios cinématographiques publiés varient selon le contexte de publication de ces derniers, selon la version du scénario à être publiée de même que selon les auteurs qui publient des scénarios cinématographiques et selon le public visé.

Si la publication du scénario cinématographique survient suite à la réalisation du film, le lancement du scénario et du film se fait majoritairement de manière simultanée. Le livre sert alors à augmenter l'engouement envers le film et cherche aussi à profiter du succès populaire et critique envisagés par l'éditeur. En effet, la publication de scénarios cinématographiques demeure une entreprise risquée pour l'éditeur qui va chercher majoritairement à choisir des valeurs sûres, des noms vendeurs comme le cinéaste Denys Arcand, renommé internationalement. La version du scénario publiée en dit elle aussi long sur la fonction du scénario cinématographique publié. En effet, un scénario cinématographique publié dont la version a été retravaillée d'après le montage final du film est, ni plus ni moins, qu'un

produit dérivé. Le scénario est présenté comme un produit final et démontre faussement que le scénario a été écrit tel quel et le film tourné tel quel. Cependant, si la version du scénario cinématographique publié est celle d'avant tournage du film, l'auteur cherche volontairement à démontrer les différences fondamentales entre un scénario et un film. La publication acquiert ainsi une fonction didactique et devient un outil beaucoup plus pédagogique que les dizaines de livres publiés annuellement sur l'art de rédiger un scénario de film. Les scénarios cinématographiques publiés de Pierre Falardeau possèdent eux aussi cette fonction, mais le cinéaste cherche également à dénoncer le système de financement des films au Québec. Effectivement, en publiant le scénario d'avant tournage, le cinéaste tend à démontrer hors de tout doute qu'aussi achevé peut être le scénario avant que le film ne soit tourné, le produit final (autrement dit, le film terminé) ne constituera jamais l'équivalent absolu dudit scénario. En procédant ainsi, le cinéaste espère certainement que les institutions financières donnent aussi une importance accrue à d'autres critères comme la notoriété du réalisateur par exemple.

Si la publication du scénario cinématographique survient avant ou sans la réalisation du film, la caractérisation dominante est dite dénonciatrice. Comme nous l'avons vu avec le cinéaste Pierre Falardeau, ce dernier publie ses scénarios en espérant dénoncer la censure auquel il se dit assujetti et cherche du même coup à obtenir du financement pour être éventuellement en mesure de réaliser son film. Le cas échéant, si le film est réalisé, la publication du scénario va acquérir la même fonction didactique que les scénarios cinématographiques publiés qui furent publiés suite à la réalisation des films et dont les versions sont celles d'avant tournage.

Peu importe le contexte de publications des scénarios cinématographiques, en analysant chacune des préfaces, nous sommes parvenus à faire ressortir six objectifs différents visés par les auteurs ou les éditeurs (notons qu'une préface peut avoir plus d'un objectif). Ces six objectifs sont les suivants : explication de la genèse de l'écriture du scénario, de la version du scénario publiée, autour de la publication du scénario, autour du processus de réalisation du film, sur les différences entre le scénario et le film et explication du film.



En conclusion, la publication de scénarios cinématographiques au Québec a, tout comme la scénarisation dans la cinématographie québécoise, mis du temps à se développer et à s'instaurer dans l'espace éditorial. De plus, du moment où nous avons l'impression qu'elle était parvenue à faire sa place (début des années 2000), celle-ci a commencé à diminuer année après année. Autre observation fondamentale, la majorité des scénarios cinématographiques publiés sont l'œuvre de réalisateurs, ce qui amène certainement les éditeurs à publier la plupart du temps une version du scénario retravaillée d'après le montage final du film. Heureusement, dans son obstination à croire qu'un système de financement des films basé en grande partie sur l'écriture du scénario est déplorable, Pierre Falardeau a toujours publié les versions d'avant tournage de ses scénarios dans le but évident de démontrer qu'ils constituent des objets fort différents des films terminés. Malgré son rapport paradoxal au livre sans le film, Pierre Falardeau est celui qui a le plus contribué à cette pratique éditoriale et ce, malgré des préfaces dévastatrices à l'égard de la scénarisation. De plus, les réalisateurs qui voient leur scénario publié constituent des valeurs sûres pour les éditeurs (Denys Arcand, Bernard Émond, Pierre Falardeau, etc.). Cela démontre particulièrement bien que les éditeurs sont prudents lors de la publication d'un scénario et qu'ils cherchent à optimiser la rentabilité de la publication. Comme ce fut le cas avec la novellisation et la transcription du film, après avoir connu des années fastes et effervescentes, la publication de scénarios cinématographiques est en baisse depuis quelques années. Nous souhaitons que cette pratique éditoriale demeure vivante dans le monde du livre surtout du fait que les éditeurs avaient enfin commencé oser la publication de scénarios d'avant tournage et à offrir au public québécois des ouvrages de grande qualité.

Nous espérons une continuité...

## **Chapitre 3**

### **L'édition de scénarios cinématographiques : état des lieux**

Dans le présent chapitre, dans le but de procéder à l'état des lieux de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois, nous dresserons tout d'abord le portrait de la réception critique de transcriptions du film et de scénarios cinématographiques publiés<sup>36</sup> dans l'intention de saisir comment ces deux pratiques éditoriales sont reçues et perçues par l'univers médiatique. Par la suite, en nous basant entièrement sur le texte *L'édition du livre de cinéma au Québec* de Gilles Marsolais, nous rédigerons le portrait de la situation du livre de cinéma en 1979 pour être ensuite en mesure d'effectuer celui de la situation du livre de cinéma exactement trente ans plus tard, soit en 2009. Finalement, nous concluons ce dernier chapitre avec la section intitulée « Vers une politique de l'édition de scénarios cinématographiques » à l'intérieur de laquelle nous suggérons la mise en place de certaines politiques en matière de publication de scénarios cinématographiques de manière à ce que cette pratique éditoriale outrepassse le stade des expérimentations et des publications sporadiques afin qu'elle se régularise, ce qui lui permettrait du même coup de devenir plus cohérente, plus sérieuse et estimable. Selon nous, la mise en place de telles politiques est de première nécessité à la survie et à la continuité de l'édition de scénarios cinématographiques dans le monde éditorial québécois.

### ***La réception critique***

Notre étude du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois serait incomplète sans une analyse de la réception critique dudit phénomène. En quoi la réception critique est-elle si importante à notre étude? Le but d'une bonne critique est de faire ressortir les qualités et les défauts

---

<sup>36</sup> Pour une raison d'espace, notre analyse de la réception critique s'en tiendra à celle de la transcription du film et du scénario cinématographique publié. Pour en connaître davantage sur la réception critique de la novellisation, nous vous renvoyons au mémoire de Julie Turcotte intitulé *La collection « Contes pour tous » publiée chez Québec-Amérique jeunesse* dans lequel elle analyse la réception critique des livres les plus représentatifs de la collection.

d'une œuvre. À coup sûr, un tel texte oriente et influence l'approche et la perception de l'œuvre par le public. L'analyse de la réception critique permettra donc d'évaluer la perception qu'ont les médias du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques et elle permettra aussi de se faire une bonne idée de la place et du statut de cette pratique éditoriale à l'intérieur de la littérature québécoise. En d'autres mots, si le phénomène s'avère abondamment documenté et analysé dans les médias, nous pourrions affirmer que ce dernier a un impact significatif dans la littérature québécoise tandis que si le phénomène ne reçoit peu ou pas d'attention de la part des médias, nous affirmerons plutôt que les publications issues dudit phénomène sont perçues comme de simples produits dérivés.

Tout d'abord, une petite observation s'impose. La majorité des revues québécoises de cinéma ont une section consacrée à la critique de livres de cinéma. Si au courant des années soixante-dix ces sections n'apparaissaient que de temps à autre en raison d'un moins grand volume de publications de livres sur le cinéma; de nos jours, avec le nombre toujours grandissant de ce type de publications au Québec et dans le monde, la section consacrée à leur critique est devenue omniprésente. Pourtant, les livres critiqués sont majoritairement des livres théoriques et historiques sur certains aspects du cinéma. Les transcriptions du film et les scénarios cinématographiques publiés font ainsi rarement l'objet d'une critique. Il est donc regrettable de réaliser que même dans les espaces médiatiques réservés au cinéma, et plus particulièrement au livre de cinéma, qu'il s'agisse de la transcription du film ou du scénario cinématographique publié, ces types de publication ne parviennent pas à faire leur place; place que nous considérons qui leur revient en toute légitimité. Au risque de se répéter pour une énième fois, cette ignorance du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques en dit infiniment long sur la perception négative qu'il y a de cette pratique éditoriale et peut-être même de l'écriture de scénarios.

#### *La réception critique de la transcription du film*

Au milieu des années 1970, Jean-Pierre Bastien s'intéresse à la publication de livres de cinéma pour le compte de la revue *Livres et auteurs québécois*. En 1974, il rédige un article intitulé « Le cinéma qu'on transcrit » à l'intérieur duquel il traite de la

collection « Les grandes vues » lancée par la maison d'édition L'Aurore, dont les deux volumes sont *Il était une fois dans l'est* et *Bingo*. L'auteur indique qu'auparavant, « il n'existait pas de collection dont le but premier était de mettre à la disposition des spectateurs du cinéma québécois des textes de films » (Bastien 1974, p. 265-266). Bien que la collection « Les grandes vues » offre de nouvelles perspectives pour l'édition du livre de cinéma, Jean-Pierre Bastien n'apprécie pas les deux volumes de la collection. En effet, il indique que le livre *Il était une fois dans l'est* a « le grand inconvénient de nous présenter les dialogues sans la description des plans auxquels ils se rattachent » (Bastien 1974, p. 266). En ce qui concerne le livre *Bingo*, Jean-Pierre Bastien critique le fait que le film ait été novellisé, mais semble intéressé par le dossier accompagnant la novellisation. L'auteur conclut son article en disant que les « quelques défauts de la collection devraient pouvoir être facilement éliminés » avec le lancement prochain de la collection « Le Cinématographe » (Bastien 1974, p. 266).

L'année suivante, Jean-Pierre Bastien écrit de nouveau un article sur la publication de livres de cinéma, l'article s'intitule « Du cinéma à pleines pages », en évoquant que « dans la course vers l'établissement d'un cinéma québécois solide tant dans ses bases économiques que politiques et esthétiques, la littérature cinématographique faisait à nouveau partie de l'écurie négligée de l'année 1975 » (Bastien 1975, p. 234). Dans cet article, nous apprenons que la collection « Le Cinématographe » est « une nouvelle version de la collection « Les grandes vues » » (Bastien 1975, p. 235). Jean-Pierre Bastien apprécie cette nouvelle collection qu'il compare à celle de *L'avant-scène Cinéma*:

Si le travail de Marsolais nous apparaît au premier abord comme plus spécialisé et plus recherché, c'est que son auteur a pris le parti de faire un travail qui soit moins intéressant lors d'une lecture suivie mais plus systématiquement descriptif pour une analyse approfondie du film (Bastien 1975, p. 235).

Jean-Pierre Bastien indique que le livre constitue un document essentiel à l'analyse du film, mais il précise tout de même que « la mathématique utilisée par Marsolais semble à la longue vouloir se substituer au film » (Bastien 1975, p. 235).

En janvier 1976, dans le numéro 83 de la revue *Séquences*, Janick Beaulieu n'a que de bons mots pour le dossier *Les ordres* établi par Gilles Marsolais. En traitant des

points forts du livre, l'auteur y va lui aussi d'une comparaison avec la collection *L'avant-scène Cinéma*:

Il s'agit là d'un véritable travail de moine. On imagine sans difficulté le nombre d'heures pour accoucher d'un tel travail. Or, à la lecture, on n'a pas l'impression de se soumettre à un pensum. Cela est dû sans doute à la mise en page très soignée qui nous permet de respirer entre les plans. C'est de l'Avant-scène cinéma en mieux: c'est plus dégagé comme texte et beaucoup plus illustré (Janick Beaulieu 1976, p. 51).

Janick Beaulieu conclut sa critique en disant ceci: « Longue vie à cette collection indispensable pour les amateurs de cinéma » (Janick Beaulieu 1976, p. 51).

Yves Lever fera une courte critique des dossiers *Réjeanne Padovani* et *Gina* dans le numéro 48 de la revue *Cinéma Québec*. Il est lui aussi très élogieux à l'égard de la collection en affirmant que les environnements « scolaires, critiques et historiens du cinéma sauront en profiter » (Lever 1976, p. 38). Bien que les critiques s'avèrent très positives à l'égard des livres de la collection « Le Cinématographe », un point négatif est souligné à la fois par Janick Beaulieu et par Yves Lever : « par idéologie ou par négligence des auteurs, les bibliographies et choix de critiques omettent des textes parmi les plus importants publiés » (Lever 1976, p. 38). Ces omissions viennent jeter un peu d'ombre sur la collection « Le Cinématographe », mais il faut aussi comprendre que tous les écrits sur un film ne peuvent accompagner les dossiers et que, par conséquent, des choix doivent être effectués par les auteurs.

En cherchant à la loupe, nous avons trouvé une très courte critique (4 phrases) de la transcription du film *La bête lumineuse* de Pierre Perrault dans le numéro 15 de novembre 1982 de la revue *24 images*. Il s'agit d'une critique fort élogieuse à l'égard de la transcription, bien qu'au bout du compte elle n'apporte rien de véritablement constructif sur la transcription proprement dite. Voici donc cette critique dans son entièreté:

Il faut féliciter sans réserves les Éditions Nouvelle optique pour avoir réussi à sortir un livre si bien présenté avec tant qu'à propos. Le film passe actuellement sur les écrans et déjà on a sous la main son équivalent écrit (dialogues et commentaires). Un livre comme il s'en voit si rarement. Photos superbes, montage impeccable. À se procurer, quoi qu'on pense du film (*La bête lumineuse* 1982, p.34).

L'engouement du journaliste envers la transcription du film démontre que ce type de publication peut être très bien reçu et perçu et laisse présager que d'autres journalistes s'y intéresseront et dévoileront finalement tout le potentiel offert par le genre. De toute évidence, l'engouement n'était pas partagé de tous.

Gilles Marsolais et Léo Bonneville, respectivement pour la revue *24 images* et *Séquences*, feront tous les deux la critique de la transcription du film *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond. Les deux critiques ne font que préciser la nature de la publication, sans trop aller en profondeur. Pour Léo Bonneville, « le livre est un reflet du film » alors que nous avons évoqué dans le chapitre 2 que la transcription de Jean-Daniel Lafond se mélange à ses commentaires au point où nous ne savons plus trop ce qui relève du commentaire et ce qui relève de la transcription (Bonneville 1989, p. 8). De son côté, Gilles Marsolais cerne bien le travail effectué par Jean-Daniel Lafond, mais il considère qu'en livrant ses commentaires celui-ci « devient de fait surtout le commentateur de son propre film ». Il conclut en disant que « le genre définit ses propres limites » (Marsolais 1989, p. 91).

De nos recherches, ce sont les seules critiques de transcription du film que nous sommes parvenus à dénicher. Ces quelques critiques sont toutefois relativement positives à l'égard des publications, bien que l'espace qui leur est réservé est excessivement restreint ; à part les critiques de Jean-Pierre Bastien qui font une ou deux pages, les autres critiques ne font que quelques lignes. Malgré tout, les journalistes trouvent le moyen de décrire, d'analyser et de commenter les ouvrages publiés. Nous considérons tout de même que le nombre de critiques rédigées à propos des transcriptions du film est fortement insuffisant par rapport au nombre de transcriptions du film publiées. Une meilleure couverture médiatique du genre aurait certainement été beaucoup plus profitable à cette pratique éditoriale. Qu'en est-il maintenant de la réception critique du scénario cinématographique publié?

#### *La réception critique du scénario cinématographique publié*

Au printemps 1987, la revue *24 images* publie une critique du scénario cinématographique publié *Le déclin de l'empire américain* de Denys Arcand. La

critique ne s'attarde aucunement à la publication du scénario et propose plutôt d'utiliser le scénario pour comparer les dialogues avec les répliques se retrouvant dans *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (!). Le journaliste propose donc d'utiliser le scénario pour jouer à un jeu au lieu de le lire pour ses qualités scénaristiques. Rien de bien reluisant pour cette pratique éditoriale!

La revue *24 images* publiera aussi une critique lorsque le scénario *Jésus de Montréal* sera publié en 1989. Si la critique du scénario cinématographique publié *Le déclin de l'empire américain* réduisait le scénario à un jeu, celle à propos de *Jésus de Montréal* semble être mal interprétée. Écrite par Gilles Marsolais, la critique déplore la publication de la continuité dialoguée en questionnant l'intérêt d'un tel ouvrage:

L'idéal serait de pouvoir disposer d'une description détaillée du film, incluant les indications sur la scénographie, les mouvements de caméra, la bande sonore, etc. En leur temps, **Gina, Réjeanne Padovani** et **La maudite galette** ont déjà bénéficié de ce travail de moine, dans le cadre des Dossiers publiés par « Le Cinématographe » [...] Mais il semble que les contraintes de l'édition soient telles que l'on doive désormais se contenter de ce type de publication centrée uniquement sur la suite dialoguée des films qui nous intéressent. Ce travail rapide demeure insatisfaisant, mais c'est mieux que rien (Marsolais 1989, p. 116).

Pour Gilles Marsolais, la publication du scénario s'avère « insatisfaisante » parce qu'il considère que ce type de publication doit remémorer avec la plus grande exactitude possible le film et en permettre une analyse juste et précise. La lecture du scénario pour ses qualités propres n'est ici en aucun cas envisagée. Bien que nous ne soyons pas en accord avec les critiques de Gilles Marsolais à l'égard du scénario cinématographique publié, nous devons tout de même avouer que de telles critiques peuvent être dues à l'ambiguïté de la publication du scénario *Jésus de Montréal*. En effet, comme nous l'avons vu dans l'historique du scénario cinématographique publié, la version du scénario publiée a été retravaillée d'après le montage final du film et la mention générique « Scénario » n'apparaît nulle part. La nature de cette publication demeure alors flottante : si le scénario est publié pour ses qualités propres alors pourquoi le retravailler d'après le montage final du film et si le scénario est retravaillé d'après le montage final du film pour concorder avec ce dernier alors pourquoi ne pas le faire de la manière dont parle Gilles Marsolais. D'ailleurs, cette ambiguïté est renforcée par une autre critique du scénario cinématographique publié *Jésus de*



*Montréal* dans laquelle Léo Bonneville, en septembre 1989 pour la revue *Séquences*, écrit que Denys Arcand « reste très sobre sur les mouvements de la caméra » (Bonneville 1989, p. 7). Quoi qu'il en soit, le prochain scénario cinématographique publié par la maison d'édition Boréal, à savoir *La sarrasine*, sera orné de la mention « Scénario », ce qui diminuera certainement l'ambiguïté par rapport à la nature de la publication. Cependant, autre déception, la version est retravaillée d'après le montage final et aucune critique ne sera écrite à son sujet.

Avec deux scénarios cinématographiques publiés et trois critiques écrites à leur sujet, la publication de scénarios est loin d'obtenir une bonne couverture médiatique, ce qui nuit considérablement aux tentatives de certains éditeurs à développer un nouveau genre. Pour rajouter à cette rare visibilité médiatique, les journalistes ne sont que très rarement positifs à l'égard de cette pratique éditoriale. C'est le cas d'ailleurs de Robert Lévesque qui ne mâche pas ses mots à l'égard du scénario cinématographique publié *Julien Vago* lorsqu'il évoque que le manuscrit aurait dû faire « un vieux fond de tiroir » (Lévesque 1993, p. D5). Critique dévastatrice où le journaliste se questionne sans arrêt sur les raisons qui ont poussé Christian Mistral à publier un scénario de film. Il conclut même son article en évoquant qu'« [e]ntre l'invention et le mot FIN un peu de travail en sus, un peu de boulot après les heures réglementaires, un peu de ciboulot dans le scénario, ça n'aurai pas nui et les spectateurs auraient pu en avoir pour leur argent. Remboursez! » (Lévesque 1993, p. D5). Donc, une rare couverture médiatique et des critiques néfastes pour le scénario cinématographique publié.

En 1998, il paraît deux critiques du scénario cinématographique publié *Matusalem II*, l'une d'elles a été écrite par Suzanne Teasdale pour le compte de la revue *Lurelu* alors que l'autre a été écrite par Martin Francoeur pour le compte de la revue *Le Nouvelliste*. Malheureusement, les deux critiques s'en tiennent à décrire l'histoire du livre sans vraiment se lancer dans une critique proprement dite. Seule Suzanne Teasdale sort de l'unique description du livre lorsqu'elle évoque ce qui suit :

À mi-chemin entre un Carnage Cartoon et les récits du Capitaine Bonhomme, *Matusalem II* amusera les jeunes lecteurs friands d'aventures, mais également ceux et celles, de tous les âges, qu'intéresse la rédaction des scénarios. La facture des dialogues est

particulièrement juteuse, comme les descriptions et les liens (Teasdale 1998, p. 37).

Le 16 juin 2001, pour *Le Nouvelliste*, Martin Francoeur pond une critique du scénario cinématographique publié *Hochelaga* (rappelons qu'il s'agit du premier volume de la collection « Scénario »). Voici comment il commence sa critique : « Qu'on se le dise. *Hochelaga* est nettement meilleur en film qu'en livre. C'est raide, mais c'est ça. » (Francoeur 2001, p. P7). Et, ce n'est que le commencement. Le journaliste poursuit en évoquant que « lire un scénario, c'est un peu fastidieux. C'est un peu comme lire du théâtre. Pour un lecteur non avisé, l'expérience peut être tristement rébarbative » (Francoeur 2001, p. P7). Martin Francoeur va même jusqu'à écrire qu'« [u]ne fois passées les considérations pratiques de lecture, on peut entrer dans l'histoire. Et c'est d'ailleurs parce qu'il raconte une bonne histoire que ce livre s'est frayé une place jusque dans ces pages » (Francoeur 2001, p. P7). La cerise sur le gâteau survient lorsque Martin Francoeur dit que « [b]ien qu'on soit en mode scénario, l'histoire est tout de même racontée efficacement » (Francoeur 2001, p. P7). De toute évidence, pour le journaliste, le scénario de film n'est pas un texte qui peut être lu pour le plaisir; nous dirions même que pour le journaliste le scénario ne semble pas être un texte tout simplement. De telles critiques et une telle perception du scénario nuisent sans contredit à l'édition de scénarios cinématographiques et jettent un peu d'ombre sur l'initiative de Jacques Lanctôt de lancer la première collection de scénarios.

Dans le numéro 227 d'octobre 2003 de la revue *Séquences*, Maurice Elia effectue la critique du scénario cinématographique publié *Les invasions barbares* de Denys Arcand. Questionnant les raisons qui poussent Denys Arcand à demander pitié au lecteur dans sa préface, Maurice Elia dit ceci:

Le scénario *complet* des **Invasions barbares** est tout aussi bon que le produit final sur grand écran, et parfois même supérieur. Les jurés de Cannes auraient aimé savourer ces pages pavées de clins d'œil jouissifs, de bons mots, et débordant de cette aisance dévastatrice si propre à leur auteur (Elia 2003, p. 8).

Maurice Elia poursuit sa critique en évoquant pourquoi la publication de la version du scénario d'avant tournage du film est bien meilleure que si le scénario avait été retranscrit. Il donne quelques exemples d'informations supplémentaires offertes par la version d'avant tournage. Maurice Elia pose aussi une question très pertinente au

lecteur de sa critique et expose les raisons entourant la lecture d'un scénario cinématographique publié:

Lisez-vous les scénarios avant ou après avoir vu les films qui en sont tirés? La majorité avoue les lire après, se concentrant sur les scènes qu'ils auraient vues filer trop vite lors de la projection, y relevant avec plus de délectation la réplique qui frappe, la métaphore pressée, même le geste inattendu. Pour les regards, les accents, les modulations, le ton, le style, il faut se référer au film (Elia 2003, p. 8).

Il aura fallu attendre des années pour finalement voir publiée une critique qui s'intéresse au scénario en soi, à ses qualités propres et aux incroyables possibilités et plaisirs que la lecture d'un scénario peut nous offrir.

En avril 2006, dans le numéro 242 de la revue *Séquences*, Pierre Ranger rédige une critique du scénario cinématographique publié *C.R.A.Z.Y.* à la maison d'édition Les 400 coups. Bien que Pierre Ranger évoque que de publier ce scénario est une bonne idée, il indique que le scénario « ne rend pas tout à fait justice au long métrage » en précisant que « **C.R.A.Z.Y.** est le genre de film inventif qu'il faut plutôt voir pour en saisir chaque subtilité » (Ranger 2006, p. 16). Pour lui, la lecture du scénario doit permettre au lecteur de se remémorer le film et non l'amener à se faire sa propre réalisation:

Le lecteur le plus averti ne parviendra jamais à imaginer toutes les prouesses cinématographiques accomplies par le réalisateur. Seul celui qui a déjà vu le film pourra, en lisant, se remémorer avec précision chaque scène décrite dans le livre (Ranger 2006, p. 16).

Une fois de plus, la lecture d'un scénario cinématographique publié est envisagée comme devant permettre au film de renaître dans l'imaginaire du lecteur et non d'amener ce même lecteur à se faire son propre film à partir du scénario original. Autrement dit, le plaisir de lecture est nié.

De son côté, Odile Tremblay, dans sa critique du scénario cinématographique publié *La neuvaine* pour le compte du journal *Le Devoir*, trouve un plaisir évident à lire un scénario, à la fois pour les qualités scénaristiques de l'auteur et à la fois pour la vision du cinéaste du film à faire :

Quel bonheur que celui de plonger dans la lecture non seulement des dialogues inspirés, mais des nombreuses indications scéniques du cinéaste. [...] Le film est déjà inscrit dans les dialogues et intentions du metteur en scène avec gestes, costumes, décors et éclairages, comme l'oiseau l'est dans l'œuf. Et c'est fort beau à lire, surtout en

gardant en tête les interprétations qu'en ont données Élise Guilbault et Patrick Drolet (Tremblay 2007, p. f8).

Odile Tremblay n'évoque pas que le scénario cinématographique publié doit absolument permettre au lecteur de se souvenir du film. Elle démontre plutôt que Bernard Émond possède déjà une excellente vision de son film à l'étape du scénario et que la lecture de ce dernier permet de s'imaginer plus facilement le film. Cela ne veut pas dire que ce qu' imagine le lecteur est à l'identique du film terminé.

Trois ans après la sortie de *Scénarios I et II* de Gilles Carle en librairie, la revue *Séquences* publie une critique des deux volumes (la critique n'est attribuée à aucun auteur!). Extrêmement positive, la critique résume très bien l'apport et l'importance des deux publications :

Les mots de Gilles Carle ont toujours été truculents. Ils ont fait rire, ils ont dénoncé, ils ont été féministes, gauchistes, ont défendu le pauvre et l'orphelin, ils ont été poétiques. [...] Il est maintenant possible de les lire. Bien couchés dans deux livres, plusieurs scénarios de films populaires du maître Carle s'offrent au lecteur comme une plongée dans l'histoire du Québec moderne (s.a. 2008, p.17).

La critique met de l'avant les qualités d'auteur du cinéaste et invite les gens à se procurer ces deux livres pour se plonger dans une nouvelle aventure : celles des mots écrits par Gilles Carle. « Pour ceux qui aiment les mots de l'homme et pour ceux qui aiment l'homme », voilà comment se conclut ladite critique (s.a. 2008, p.17).

La dernière critique à avoir été écrite à propos d'un scénario cinématographique publié l'a été au sujet de *La job* de Pierre Falardeau. En effet, le 11 octobre 2008 dans le journal *Le Devoir*, Louis Cornellier a rédigé une critique très constructive du livre. Dans son « Avertissement », Pierre Falardeau invite le lecteur à « comparer [ses] impressions à celles des « experts » fédéraux » suite à la lecture du scénario cinématographique publié. C'est le jeu auquel s'est prêté le journaliste Louis Cornellier. Ce dernier démontre particulièrement bien les contradictions qui se retrouvent dans les rapports lorsqu'elle affirme ceci :

On comprend mal, par exemple, le commentaire de cet expert qui déplore le « refus de la dramatisation » privilégié par Falardeau, tout en reconnaissant « que l'auteur semble vouloir aller à contre-courant d'un certain cinéma classique ou hollywoodien ». Doit-on comprendre qu'il s'agirait là d'un défaut? C'est pourtant cet esprit qui fait la force

des meilleurs films du cinéaste (Octobre, Le Party), c'est-à-dire ce choix éthique et esthétique de faire des fictions documentaires dont la charge tragique tient à un art de l'évocation à la fois sobre et intense, parfois écrasé, il est vrai, par un lourd discours idéologique surajouté (Cornellier 2008, p. f6).

Toutefois, il ne faut pas croire que Louis Cornellier va complètement à l'encontre des « experts » à propos du scénario de Pierre Falardeau. Il penche quelque peu de leur côté en ce qui a trait aux personnages et à la vision du monde que dépeint le cinéaste dans son histoire :

Falardeau, de même, fait dire à Talon que lui et ses hommes se comportent souvent «comme des chiens ensemble», mais il le présente aussi comme un bandit au coeur tendre qui aime sa femme «en tabarnak». Un des experts cités en annexe n'a pas tort, en ce sens, de conclure que, dans ce scénario, «le criminel est vu comme la victime d'un système d'exploitation capitaliste (assisté par le judiciaire et le législatif), mais aussi comme un travailleur et un résistant dont les actes, même condamnables, deviennent justifiés, sinon comme un héros». En élevant la délinquance géniale au rang de révolte politique, voire philosophique, Falardeau propose en effet une vision du monde éminemment contestable, même d'un point de vue de gauche (Cornellier 2008, p. f6).

Peu importe, Louis Cornellier semble apprécier le scénario de Pierre Falardeau. Il est déçu que les dirigeants de Téléfilm Canada n'aient pas permis au cinéaste de réaliser son film et il va même jusqu'à qualifier la plupart des raisons données par les « experts » comme « plutôt mauvaises ». Selon le journaliste, ce scénario aurait pu devenir un très bon film : « Solide sur le plan narratif, ce scénario — c'est presque une évidence — aurait fort probablement donné un film de qualité aux accents tragiques » (Cornellier 2008, p. f6).

En conclusion, tout comme cela avait été le cas avec la réception critique de la transcription du film, très peu de scénarios cinématographiques publiés ont bénéficié d'une visibilité médiatique. Les rares critiques qui furent rédigées s'en sont majoritairement tenues à décrire les ouvrages sans véritablement analyser ou commenter plus en profondeur. Heureusement, au cours des dernières années, quelques journalistes ont pondu d'excellentes critiques constructives qui auraient pu permettre au genre d'obtenir un peu plus de crédibilité dans le domaine des Arts.

Que ce soit la réception critique de la transcription du film ou du scénario cinématographique publié, la couverture médiatique de ces publications est quasi inexistante par rapport au nombre d'ouvrages publiés, ce qui nous pousse à croire que ces deux types de publications ne parviennent pas à s'élever à un rang plus noble que celui de produits dérivés. Cette mauvaise visibilité médiatique est certainement l'un des facteurs déterminants dans la disparition de la transcription du film ainsi que dans la pratique trop rare du scénario cinématographique publié dont la mort nous apparaît de plus en plus comme inévitable.

### ***La situation du livre de cinéma en 1979***

D'entrée de jeu, avouons que la situation du livre de cinéma au Québec en 1979 est loin d'être abondante à en croire l'incipit du texte *L'édition du livre de cinéma au Québec* de Gilles Marsolais: « La littérature cinématographique se vend plutôt mal au Québec. C'est ce que tous, auteurs, éditeurs, distributeurs et libraires, vous diront » (Marsolais 1979, p. 16). Le reste du texte de Gilles Marsolais sert alors à faire la démonstration de cette entrée en matière peu reluisante. Ainsi, avec ce texte, l'auteur tente de soulever les points cruciaux qui le poussent à affirmer que « la situation dans le domaine de l'édition du livre de cinéma n'est pas particulièrement enthousiasmante au Québec, notamment dans le secteur privé de l'édition » (Marsolais 1979, p. 16). Il complète en affirmant que « l'édition et la diffusion du livre de cinéma au privé demeurent aléatoires, soumises à l'audace calculée des uns ou au caprice des autres, et surtout à la frayeur des éditeurs qui d'habitude connaissent fort mal ce domaine » (Marsolais 1979, p. 16). Comme nous l'avons vu dans nos historiques (et comme le précise aussi Gilles Marsolais), de nombreux éditeurs publient souvent un ou deux livres de cinéma avec une méconnaissance évidente de cette pratique éditoriale, ce qui donne naissance à des publications flirtant avec l'expérimentation et qui n'engendrent que très rarement d'autres publications.

L'un des premiers éléments évoqués par Gilles Marsolais concerne le nombre d'exemplaires d'un ouvrage de cinéma qu'un éditeur doit faire imprimer pour que ceux-ci s'écoulent entièrement, c'est-à-dire pas plus de mille exemplaires. Il affirme

que si l'éditeur fait imprimer mille cinq cents exemplaires, il y a de fortes chances qu'il ne parvienne pas à tous les vendre. Parmi les trente livres de cinéma publiés du début des années soixante jusqu'à la fin des années soixante-dix, il y a bien quelques exceptions, mais comme le dit l'auteur, celles-ci « se comptent sur les doigts d'une seule main » (Marsolais 1979, p. 16).

Traitant toujours du secteur privé de l'édition, Gilles Marsolais énumère les nombreuses difficultés rencontrées par ce secteur avec la publication de livres de cinéma. La première difficulté concerne « les coûts de production ». En effet, ceux-ci

sont généralement élevés, du fait des illustrations abondantes (photographies et tableaux) qui les accompagnent, de la qualité du papier qu'ils réclament, de la complexité relative de leur processus de fabrication: typologie et mise en pages sophistiquées, avec leurs jeux de références, d'abréviations, de caractères multiples, etc. (Marsolais 1979, p. 16).

L'auteur conclut alors que ces coûts de production jumelés à des tirages peu élevés augmentent inévitablement le prix des livres. Il y a aussi les coûts de diffusion qui entrent en ligne de compte où la littérature cinématographique n'est pas plus avantagée:

Pris dans le cercle vicieux de l'offre et de la demande, selon les points de vue respectifs du libraire et de l'éditeur, ils sont peu offerts au client éventuel parce qu'ils se vendent peu, ou à l'inverse ils se vendent mal précisément parce qu'ils sont peu (ou pas du tout) offerts à celui-ci (Marsolais 1979, p. 16).

À l'époque, il n'existe toujours pas de section « Cinéma » dans les librairies et les livres de cinéma se retrouvent alors perdus dans d'autres sections (Gilles Marsolais identifie les sections « Loisirs » et « Divers »). De ce fait, l'auteur ajoute que les livres de cinéma ont une durée de vie extrêmement limitée en librairie. De cette manière, la mauvaise diffusion du livre de cinéma nuit considérablement à ce dernier et Gilles Marsolais affirme que l'auteur du livre doit s'investir personnellement dans la diffusion de son livre s'il veut que ce dernier se vende.

D'une certaine façon, il en va du livre de cinéma comme du film. Une fois qu'il est terminé, son auteur doit investir une autre personnalité et se faire le vendeur, voire le démarcheur de son propre produit. En étant vite sur ses patins, il doit le suivre et le porter à bout de bras jusqu'à l'épuisement (Marsolais 1979, p. 16).

La dernière difficulté rencontrée par le secteur privé de l'édition en matière de publication de livres de cinéma concerne le public cible; difficulté qui, comme le précise Gilles Marsolais, vient clore et affirmer le cercle vicieux dans lequel est enfermée l'édition du livre de cinéma au Québec.

Enfin, il est connu que la clientèle-type pour ce type de publications est spécialisée et qu'elle se compose essentiellement d'étudiants – par définition peu fortunés. Considération qui a pour effet de renforcer le cercle vicieux à l'intérieur duquel se débat l'éditeur du secteur privé: offrir de la qualité à un prix ridicule, tout en respectant les normes de l'industrie (Marsolais 1979, p. 16).

Gilles Marsolais conclut son portrait de la situation du livre de cinéma en se penchant brièvement sur les publications gouvernementales. Il explique que la situation est très différente et que cette pratique éditoriale est beaucoup plus facile à exercer en raison des budgets plus élevés. L'auteur affirme qu'avec de bons budgets la situation est plus « confortable » et que cela permet aux éditeurs « d'exercer une fonction d'édition ».

Ce cadre privilégié leur permet de fonctionner sur de toutes autres bases que celles que connaît le secteur privé et d'ailleurs d'effectuer en général un excellent travail de compilation des données et d'information (Marsolais 1979, p. 16).

Il donne l'exemple de la Cinémathèque québécoise et de l'Institut canadien du film qui publient annuellement d'excellents documents et livres sur le cinéma qui font foi d'un travail d'édition soigné, voire exemplaire. Gilles Marsolais termine son texte en démontrant, par le biais de la collection « Le Cinématographe » (dont il est le responsable), qu'il peut (et doit) y avoir des publications de livres de cinéma issues du secteur privé qui constituent d'excellents livres se vendant très bien auprès de la clientèle visée. Pour cela, « une planification des services gouvernementaux chargés de l'aide à l'édition s'impose particulièrement face à ce secteur délaissé » (Marsolais 1979, p. 17).

### ***La situation du livre de cinéma en 2009***

Et, trente ans plus tard, qu'en est-il?

Soyons honnête, sans tomber dans la délation, ce portrait de la situation du livre de cinéma en 2009 n'arborera pas la forme que nous espérons lors de la structuration de



ce mémoire. Pour dresser ce portrait, nous comptons énormément sur la participation des maisons d'édition (Boréal, Stanké, etc.) s'étant adonnées à la publication de livre de cinéma et plus particulièrement à la publication de scénarios cinématographiques. Malheureusement (et de manière incompréhensible pour nous !), nos nombreuses demandes d'entrevues sont majoritairement demeurées sans réponses de la part de ces maisons d'édition. Quelques-unes ont évidemment donné suite à nos demandes d'entrevues qu'elles ont refusées en indiquant qu'elles étaient trop occupées en ce moment pour nous offrir une quelconque entrevue. De toutes les maisons d'édition que nous avons contactées, une seule nous a donné une réponse positive. Il s'agit de la maison d'édition Les 400 coups qui nous a permis de rencontrer Marcel Jean, responsable de la plupart des scénarios cinématographiques publiés à cette maison d'édition. Peu importe, nous avons tout de même décidé de dresser ce portrait de la situation du livre de cinéma en 2009 en nous disant que ces nombreux refus pouvaient en dire passablement long sur cette pratique éditoriale au Québec.

D'abord, il est évident que la situation du livre de cinéma s'est améliorée au cours des trente dernières années. L'une des principales raisons concerne les développements majeurs qui se sont produits dans le domaine des études cinématographiques. En effet, la plupart des Cégeps et des Universités détiennent aujourd'hui un programme d'études cinématographiques. D'ailleurs, l'Université de Montréal a amené les études cinématographiques à un autre niveau au cours des dernières années avec la création d'un baccalauréat spécialisé, de plusieurs baccalauréats bi-disciplinaires, d'une maîtrise et surtout du premier doctorat en langue française en Amérique. L'expansion et le développement des cours de cinéma offrent inévitablement de nouvelles perspectives à l'édition de livre de cinéma au Québec dont le public cible, très spécialisé, est en grande partie constitué d'étudiants. Toutefois, quelques nuances et précisions s'imposent. Premièrement, le secteur de l'édition de livre de cinéma qui jouit d'une plus grande reconnaissance à l'intérieur des programmes d'études cinématographiques est assurément celui des livres savants (livres qui traitent des aspects historiques et théoriques du cinéma), un secteur dont la compétition ne cesse d'augmenter depuis les années 1990. Les ouvrages de qualité sont de plus en plus nombreux et les choix qui s'offrent aux étudiants et aux professeurs sont loin de se limiter aux publications québécoises. Gilles Marsolais avait

d'ailleurs déjà soulevé ce point en 1979 en écrivant que « la clientèle [québécoise] est aussi sollicitée par des publications européennes de fort bonne tenue » (Marsolais 1979, p. 16). Deuxièmement, concernant plus particulièrement la publication de scénarios cinématographiques, il est extrêmement rare que des professeurs de scénarisation demandent à leurs élèves de lire un scénario cinématographique publié et d'en faire l'analyse<sup>37</sup>. La plupart du temps, les analyses de scénarios se font à partir des films terminés, ce qui fausse passablement les données. Sans aucun doute, si les professeurs de scénarisation se mettent à utiliser les scénarios cinématographiques publiés comme des outils pédagogiques, ils permettront à cette pratique éditoriale de prendre de l'expansion et ils motiveront certainement les maisons d'édition à se lancer dans la publication de scénarios cinématographiques et à le faire d'une manière sérieuse en offrant des ouvrages, selon nous, de grande qualité. Bref, des ouvrages qui outrepassent le statut de produits dérivés et qui obtiendront de toute évidence une reconnaissance au sein de la littérature cinématographique, au sein de la littérature québécoise et même au sein de la communauté universitaire.

Ensuite, comme nous l'avons mentionné auparavant, la clientèle cible pour l'édition de livre de cinéma demeure encore aujourd'hui les étudiants. Les maisons d'édition espèrent certainement rejoindre un plus large public que les étudiants et les cinéphiles même si cette pratique éditoriale demeure trop spécialisée pour souhaiter une telle expansion. Selon nous, les livres savants sont destinés aux professeurs, aux étudiants et aux cinéphiles et ils n'ont pratiquement aucune chance de rejoindre monsieur et madame tout le monde. Toutefois, nous croyons que la situation pourrait s'avérer quelque peu différente en ce qui concerne la publication de scénarios cinématographiques. Certes, la structure et le style unique du scénario risquent d'en rebuter plus d'un. Cependant, beaucoup de gens lisent depuis longtemps des pièces de théâtre sans être dérangés par la structure des textes. Si les scénarios cinématographiques publiés parvenaient à rejoindre un plus large public, il y a fort à parier qu'il pourrait même se développer au Québec un mouvement de publications de scénarios cinématographiques non réalisés comme le *filmnameh* en Iran (voir

---

<sup>37</sup> Au cours de nos études à l'Université de Montréal, il est arrivé une seule fois qu'un professeur nous ait demandé de lire un scénario cinématographique publié pour en faire une analyse. Malheureusement, il s'agissait d'un scénario issu de la cinématographie française.

chapitre 1). Pour le moment, les étudiants demeurent le public cible et les livres de cinéma sont, comme Gilles Marsolais l'avait souligné, toujours très dispendieux. Lors de notre rencontre avec Marcel Jean, ce dernier nous a bien expliqué qu'une publication comme le scénario de *La neuvaine* demande énormément de travail et de temps et, qu'en fin de compte, même si le livre se vend bien, ce dernier n'est pas pour autant rentable. Ainsi, les éditeurs, pour offrir de la qualité à ses lecteurs, n'ont d'autres choix que de vendre leurs livres à des prix élevés en raison des coûts tout aussi élevés de production, ce qui a pour effet de diminuer les ventes d'exemplaires. En ce sens, la situation de 1979 n'a guère évolué.

Par contre, de nos jours, le nombre de livres de cinéma publiés est toujours grandissant, ce qui fait en sorte que les librairies possèdent maintenant toutes une section intitulée « Cinéma ». De cette manière, les livres de cinéma détiennent une meilleure visibilité auprès des lecteurs québécois, bien qu'il soit plutôt rare que les nouvelles publications se retrouvent dans les présentoirs des nouveautés de la semaine<sup>38</sup>. La majorité des sections « Cinéma » détiennent aussi une sous-section intitulée « Scénario » ainsi qu'une sous-section intitulée « Cinéma québécois ». Notons toutefois que le nombre de livres de cinéma publiés au Québec que nous retrouvons dans la section « Cinéma » par rapport au nombre de livres de cinéma publié ailleurs dans le monde est particulièrement inférieur. En fait, en moyenne, les livres de cinéma publiés au Québec composent le un dixième des sections « Cinéma ». Notons aussi que les librairies d'occasion possèdent elles aussi une section « Cinéma » avec les sous-sections « Cinéma québécois » et « Scénario ». Il y a bien quelques librairies d'occasion qui continuent de classer les scénarios cinématographiques publiés parmi les pièces de théâtre (!).

De plus, la visibilité des livres de cinéma n'a pas seulement augmenté sur les rayons des librairies, mais aussi à l'intérieur des revues consacrées à l'art cinématographique. Il n'est plus rare maintenant de voir des publicités annonçant la sortie prochaine d'un

---

<sup>38</sup> Les seules fois où nous avons vu des livres de cinéma se retrouver dans les présentoirs des nouveautés de la semaine, c'est lors de la mort de Gilles Carle et Pierre Falardeau. Toutes les publications des deux cinéastes ont été insérées parmi les nouveautés même s'il s'agissait de livres publiés vingt ans auparavant. Devons-nous nous réjouir d'une soudaine visibilité pour leurs publications qui comptent certains scénarios cinématographiques?

livre sur le cinéma. Évidemment, toutes les publicités que nous avons pu voir concernaient des livres savants sur un aspect du cinéma et aucune d'entre elles ne faisaient la promotion de la sortie d'un scénario cinématographique publié. Il faut comprendre que ces publicités sont tout de même rares et qu'elles concernent très souvent des livres de cinéma publiés ailleurs qu'au Québec. En 1979, Gilles Marsolais indiquait que l'auteur devait se faire le propre vendeur de son livre. Selon nous, cette situation n'a guère changé de nos jours. La majorité des auteurs qui publient des livres savants sur le cinéma travaillent dans le domaine de l'enseignement. Souvent, ces professeurs vont donner des cours en lien avec leurs publications, ce qui les amène à demander aux élèves de se procurer leurs livres pour bien comprendre la matière. D'une certaine manière, cette façon de faire constitue, pour les auteurs-professeurs, une stratégie efficace pour une meilleure diffusion de leurs livres.

Finalement, Gilles Marsolais concluait son article de 1979 en avançant que le gouvernement se devait absolument d'octroyer de l'aide au secteur privé de l'édition de livre de cinéma pour que celui-ci continue à se développer et puisse offrir des ouvrages de grande qualité aux lecteurs. Aujourd'hui, les maisons d'édition jouissent de nombreux programmes subventionnaires leur offrant un appui nécessaire à la publication d'ouvrages sur l'art cinématographique. La plupart des livres de cinéma publiés au Québec depuis les années 1990 ont été soutenus par de nombreux organismes tels que le Conseil des Arts du Canada et la SODEC. Cette dernière possède d'ailleurs un programme intitulé « Programme d'aide aux entreprises du livre et de l'édition spécialisée » à l'intérieur duquel s'inscrit la littérature cinématographique. Toutefois, si ce programme possède des catégories telles que « roman », « poésie » et « théâtre », en feuilletant la description détaillée du programme, nous n'avons pas été en mesure de trouver une catégorie « Cinéma ». Il existe bien une catégorie « livre d'art », mais celle-ci contient la musique, la peinture, la sculpture et la photographie sans qu'il ne soit fait mention du cinéma. Les publications de livres de cinéma peuvent tout de même profiter de ce programme. En fin de compte, l'important est de retenir que le secteur privé de l'édition de livres de cinéma obtient finalement une aide de la part du gouvernement, ce qui a assurément contribué au développement de cette pratique éditoriale depuis les trente dernières années.

En définitive, en nous basant sur le texte *L'édition du livre de cinéma* de Gilles Marsolais publié en 1979, nous avons été en mesure de démontrer que la situation de cette pratique éditoriale a particulièrement évolué au cours des trente dernières années. Les livres de cinéma ont vu leur public cible s'accroître énormément avec la création de nombreux programmes d'études cinématographiques et l'installation de sections « Cinéma » dans les librairies et les librairies d'occasions a grandement contribué à une meilleure diffusion de cette pratique éditoriale au Québec. Toutefois, nous avons aussi vu que certains problèmes soulevés par Gilles Marsolais subsistent encore aujourd'hui, à savoir le prix élevé des publications en raison des coûts faramineux de productions alors que le public cible (les étudiants) demeure peu fortuné ainsi que le fait que les auteurs doivent continuer à faire la promotion de leurs livres s'ils veulent que ce dernier se vende mieux. Ainsi, une situation beaucoup moins précaire qu'il y a trente ans, mais qui se doit encore d'être améliorée pour la continuité et la survie de cette pratique éditoriale.

### ***Vers une politique de l'édition de scénarios cinématographiques***

Nous voici rendus à la dernière section de ce mémoire dans laquelle nous aimerions nous risquer à proposer quelques politiques en matière de publication de scénarios<sup>39</sup>. Certes, nous sommes conscient que ces politiques ne peuvent être imposées aux éditeurs, mais imaginons un instant qu'elles pourraient l'être. La publication de scénarios cinématographiques est apparue il y a presque vingt-cinq ans et, durant toutes ces années, cette pratique éditoriale est loin d'être parvenue à s'imposer à l'intérieur de la littérature québécoise comme un genre élémentaire. De plus, la proposition de ces politiques relève d'un constat auquel nous en sommes venus au fur et à mesure que nous effectuions nos recherches sur le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec et que nous rédigeons notre mémoire. Ce constat est le suivant : la grande majorité des livres issus de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois sont souvent perçus

---

<sup>39</sup> Ces politiques concernent uniquement le scénario cinématographique publié puisqu'il s'agit, pour nous, du type de publication qui représente le mieux la littérature scénaristique au Québec.

et se présentent tout aussi souvent comme des produits dérivés des films auxquels ils se rattachent. Ainsi, pour élaborer et proposer des politiques qui permettraient au scénario cinématographique publié de s'élever au-delà du statut de simple produit dérivé, nous avons analysé les scénarios cinématographiques publiés dans le but d'étudier tout leur appareillage paratextuel. Selon nous, le paratexte de ces publications est majoritairement responsable du statut réservé à cette pratique éditoriale<sup>40</sup>. En nous appuyant sur les résultats obtenus et sur des constatations d'ordre plus général en ce qui concerne la publication de scénarios cinématographiques, nous identifierons ce qui nous apparaît comme les forces et les lacunes de cette pratique éditoriale.

### *Le choix des scénarios et des auteurs*

En regard des scénarios cinématographiques publiés, nous pouvons affirmer que les éditeurs s'organisent pour prendre le moins de risques possibles. En effet, les auteurs publiés sont majoritairement très reconnus sur la scène médiatique. Ce sont de gros noms tels que Denys Arcand, Pierre Falardeau et Bernard Émond, dont la notoriété contribue grandement à la vente des livres. De toute évidence, les éditeurs ne seraient pas prêts à prendre le risque de publier de jeunes auteurs qui commencent à se faire connaître dans le domaine cinématographique.

Le choix des scénarios par les éditeurs représente aussi très bien cette situation. Nous disons le choix des scénarios, mais il serait beaucoup plus adéquat de dire le choix des films. Car, en de nombreuses occasions, c'est le succès d'un film qui incitera un éditeur à en publier le scénario. C'est le cas entre autres de *C.R.A.Z.Y.* et *La neuvaine*. En parlant du scénario cinématographique publié *C.R.A.Z.Y.*, Marcel Jean a évoqué que c'est « la renommée du film qui a fait vendre le scénario ». Souvent, le scénario cinématographique publié sera lancé en simultanéité avec le film et parfois même un peu avant pour augmenter l'intérêt autour de celui-ci. Dans ces cas-là, les éditeurs prévoient que le film sera un succès et vont s'en remettre à la notoriété de l'auteur.

---

<sup>40</sup> À noter que nous avons porté une attention particulière aux scénarios cinématographiques publiés dont la publication donne suite à la réalisation des films puisqu'ils sont les plus susceptibles d'être qualifiés de produits dérivés.

Est-ce qu'il s'agit d'une bonne stratégie de la part des éditeurs? Pour dire vrai, les résultats sont loin d'être concluants. Il suffit de se souvenir de la publication de *La beauté de pandore* et de *Nô*, deux publications que le distributeur Alliance Atlantis Vivafilm avait commandées en étant assuré que les deux films connaîtraient un succès retentissant en raison des succès préalables connus par les réalisateurs Charles Binamé et Robert Lepage. Ce qui ne fut pas le cas.

Évidemment, cette sélection minutieuse des scénarios par les éditeurs nuit grandement au développement de cette pratique éditoriale, surtout lorsque le succès n'est pas au rendez-vous. Selon nous, les éditeurs devraient prendre plus de risques et permettre à un plus grand nombre de scénaristes de voir leurs œuvres publiées si nous voulons que la publication de scénarios cinématographiques prenne de l'expansion, se régularise et rejoigne ses lecteurs.

#### *L'intérêt des éditeurs*

Les éditeurs qui se sont intéressés à la publication de scénarios cinématographiques ont-ils réellement à cœur cette pratique éditoriale? Ont-ils l'intention de la développer et de la voir prospérer? Il est bien difficile de répondre à leur place, mais nous n'avons d'autre choix que de le faire puisqu'ils ont presque tous ignoré ou refusé nos demandes d'entrevues. Ainsi, en refusant de nous rencontrer pour nous parler de la publication de scénarios cinématographiques, les maisons d'édition en disent très long sur leur peu d'intérêt et leur « dévouement » par rapport à ce pan de l'édition. Comment parvenir à rejoindre les lecteurs et leur donner le goût de lire des scénarios de films si les éditeurs eux-mêmes refusent d'en discuter? De ce côté, les éditeurs devraient, selon nous, diffuser et parler beaucoup plus de leurs publications. Autrement dit, l'intérêt des lecteurs dépend inévitablement de celui des éditeurs.

#### *Une édition de scénarios cinématographiques non réalisés*

Ce pan de l'édition de scénario cinématographique ne peut évidemment pas être perçu comme un produit dérivé puisque sa publication n'est pas due à la réalisation

des films, mais plutôt à sa non-réalisation. Selon nous, en augmentant la publication de scénarios cinématographiques non réalisés (car, la non-réalisation des films n'est pas nécessairement due à la piètre qualité des scénarios), les éditeurs permettraient à coup sûr à cette pratique éditoriale de se développer davantage et de s'élever à un statut beaucoup plus noble que celui de produit dérivé. Évidemment, en lisant un scénario publié avant tournage, le lecteur n'est pas en mesure de s'appuyer sur l'iconographie du film pour visualiser les scènes. Il ne peut que s'en remettre à son imagination et se faire sa propre réalisation. Plus le lecteur fait appel à son imagination, plus nous croyons qu'il trouvera du plaisir à lire des scénarios cinématographiques et plus nous croyons qu'il voudra en lire d'autres. Le développement d'une telle édition ne pourrait être qu'avantageux pour cette forme de littérature.

#### *Les pages couverture et leurs illustrations*

Dans les choix effectués par les éditeurs lors de la publication d'un livre, les décisions concernant la page de couverture (illustration, mention générique, etc.) sont assurément des décisions cruciales et déterminantes qui vont influencer sur la consommation même du livre par les lecteurs puisque cette même page couverture est, la plupart du temps, le premier contact que le lecteur entretient avec le livre. En effet, en bouquinant, l'élément crucial qui retient l'attention du lecteur est l'illustration sur la page couverture avec le titre et le nom de l'auteur. Ce premier contact déterminera à coup sûr si le lecteur va prendre le livre pour le feuilleter, et peut-être éventuellement l'acheter, ou s'il va tout simplement passer son chemin et continuer à bouquiner à la recherche d'un livre dont la première de couverture saura capter son attention et arrêter son choix de lecture. Il en va de même avec les choix des producteurs de cinéma pour l'affiche publicitaire d'un film où l'importance de cette dernière est indéniable et constitue un élément essentiel dans la décision des spectateurs d'aller voir tel film plutôt que tel autre. Il devient alors évident que les éditeurs, lorsqu'ils décident de publier un scénario cinématographique, choisissent de reprendre l'affiche du film (hautement publicisée au point qu'elle en devient le label du film) comme illustration de la première de couverture de manière à attirer l'œil du



lecteur vers quelque chose qui lui est familier. Il y a fort à parier que le lecteur ait été exposé à cette affiche publicitaire même malgré lui<sup>41</sup>.

En analysant les illustrations de la première de couverture des scénarios qui ont été publiés suite à la réalisation des films, nous avons réalisé que la majorité d'entre eux ont effectivement l'affiche du film comme illustration de la première de couverture. Si la reprise de l'affiche publicitaire du film est une stratégie des éditeurs voulant attirer plus facilement le lecteur vers le livre, certains pourraient aussi évoquer, avec raison, que cette stratégie ancre davantage le scénario cinématographique publié comme un produit dérivé du film. En fait, il est tout à fait logique que l'affiche du film se retrouve sur la première de couverture d'un scénario cinématographique publié parce que ce même scénario fait partie du film. Ainsi, le label servant à identifier la production cinématographique devient aussi celui devant permettre d'identifier le scénario. C'est surtout la manière dont le scénario sera publié (mention générique, version du scénario, etc.) qui déterminera la nature exacte de la publication.

L'éditeur peut aussi choisir d'autres types d'illustrations, mais celles-ci vont rarement se dissocier de l'iconographie du film. Ainsi, certains éditeurs vont mettre une illustration qui constitue une variante de l'affiche du film (*Le party* et *La sarrasine*) alors que d'autres vont utiliser l'iconographie du film en mettant une photographie prise lors du tournage (*La vengeance de la femme en noir* et *Matusalem II*). Plus rares, certains vont complètement ignorer l'iconographie du film et vont plutôt mettre le portrait du ou des scénaristes sur la première de couverture (*Scénarios I*, *Scénarios II*, *Presque tout Falardeau* et *Dans une galaxie près de chez vous*). Cette dernière façon de faire est surtout utilisée lors de la publication de recueils de scénarios, mis à part dans le cas du scénario cinématographique publié *Dans une galaxie près de chez vous* où la notoriété et la popularité de Pierre-Yves Bernard et

---

<sup>41</sup> Cette stratégie éditoriale est très populaire lors d'une adaptation cinématographique. Majoritairement, le livre est réédité avec l'affiche du film sur la première de couverture ou du moins l'iconographie du film en question. Un exemple récent dans l'espace éditorial québécois est celui du livre *5150 rue des Ormes* de Patrick Sénécal, dont le film (réalisé par Éric Tessier) a pris l'affiche à l'automne 2009. La maison d'édition À Lire en a profité pour rééditer le livre en changeant l'illustration de la première de couverture de l'édition originale par la reproduction de l'affiche du film.

Claude Legault auprès des jeunes a poussé l'éditeur à mettre leur photographie sur la première de couverture.

*Les mentions génériques de la première de couverture*

Les mentions génériques apparaissant sur la première de couverture sont-elles suffisamment précises dans l'identification de la nature de la publication? De notre analyse des vingt-huit scénarios cinématographiques publiés, il en est ressorti que dix-huit détiennent une indication générique incluant le mot « scénario » comme en fait foi la liste qui suit (le chiffre entre parenthèses indique le nombre de scénarios cinématographiques publiés avec cette mention sur la première de couverture) : « Scénario » (9), « Scénario de... » (2), « Le scénario du film » (2), « Scénario et... » (2), « Scénario du film » (1), « Scénario du film de... » (1) et « Le scénario » (1).

Parmi les scénarios cinématographiques publiés qui ne possèdent pas la mention générique « Scénario », nous retrouvons les deux publications *La vengeance de la femme en noir* et *Matusalem II* où l'indication générique en question est plutôt placée sur la quatrième de couverture. Il y a aussi les deux recueils de scénarios de Gilles Carle, *Scénarios I* et *Scénarios II*, qui n'ont pas véritablement besoin d'indication générique puisque les deux titres des volumes sont déjà amplement explicites sur la nature des publications. Finalement, les autres publications peuvent ne détenir aucune mention générique, comme *Le déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal*, ou avoir une autre mention variant d'une publication à l'autre, comme *Elvis Gratton I* dont la mention est « Le livre ».

Ainsi, nous pouvons en conclure que les éditeurs précisent majoritairement très bien la nature de leur publication en y apposant la mention générique « Scénario » sur la première de couverture. Cependant, nous devons tout de même préciser que des mentions génériques telles que « Le scénario du film » peuvent laisser planer un certain doute quant à la nature exacte de la publication (est-ce le scénario retranscrit d'après le film ou le scénario original?). Nous croyons que la simple mention « Scénario » suffit à bien identifier la nature de la publication, si l'éditeur a publié le manuscrit original.

*Préfaces, avertissement, mots de l'éditeur...*

Lors de notre historique du scénario cinématographique publié, nous avons bien fait la démonstration que les préfaces rédigées par les auteurs ou les éditeurs influencent et scellent un « pacte de lecture »<sup>42</sup> avec le lecteur de scénarios publiés. Nous avons aussi dressé une liste des objectifs visés avec ces préfaces par leur auteur. Selon nous, les auteurs et les éditeurs devraient continuer à rédiger des textes introductifs que nous considérons pertinents et essentiels aux scénarios cinématographiques publiés. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, il arrive fréquemment que les éditeurs n'identifient pas avec précision la nature exacte du scénario publié. Ce que nous aimerions proposer c'est qu'il y ait toujours, en ouverture du livre, un message indiquant au lecteur la version exacte du scénario qui est publiée, comme c'est le cas avec *Contre toute espérance* :

Cette version du scénario est la dernière avant que le film n'entre en production. Elle ne tient pas compte des modifications apportées en répétition avec les comédiens et les changements apportés pendant le tournage ou au montage. On trouvera en page 109 l'ordre définitif des séquences après le montage final, ainsi qu'une liste des séquences retirées du film (Émond 2010, p. 15).

De cette manière, il n'y aurait plus d'ambiguïté quant à la version publiée.

*Vers une édition critique de scénarios cinématographiques*

Nous avons une petite proposition à faire aux éditeurs, ainsi qu'aux scénaristes et aux professeurs de scénarisation, qui désirent publier des scénarios cinématographiques. Nous souhaitons, pour que la publication de scénarios cinématographiques s'élève à un rang beaucoup plus noble que celui de produit dérivé et que cette pratique éditoriale finisse par obtenir ses lettres de noblesse, qu'il y ait une édition critique de scénarios cinématographiques, comme c'est le cas avec les classiques de la littérature et les pièces de théâtre. Ainsi, en choisissant de publier un scénario cinématographique, un éditeur pourrait engager un professeur de scénarisation pour que ce dernier effectue une analyse approfondie du scénario. Au

---

<sup>42</sup> Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

moment de la publication, l'éditeur pourrait insérer cette étude en prologue au scénario. Selon nous, développer une telle édition critique permettrait au scénario cinématographique publié de se tailler une place de choix dans le domaine des études cinématographiques. Les professeurs de scénarisation, que ce soit dans les Cégeps ou les Universités, ainsi que les apprentis scénaristes ne pourraient plus ignorer ces publications qui deviendraient du même coup des outils essentiels dans l'enseignement et l'apprentissage de la scénarisation.

### *Les illustrations*

La plupart des scénarios cinématographiques publiés sont accompagnés de photographies du film (lorsque le scénario a été publié après la réalisation du film). En fait, sur les vingt-cinq scénarios cinématographiques publiés, vingt sont accompagnés de plusieurs photographies qui peuvent être tirées des photogrammes du film ou avoir été prises par un photographe de plateau. Ainsi, ce sont surtout les scénarios cinématographiques publiés non accompagnés de photographies du film qui constituent des denrées rares<sup>43</sup>. De plus, seulement deux scénarios cinématographiques publiés ne présentent que des photogrammes du film (*La vengeance de la femme en noir* et *Matusalem II*). Tous les autres livres sont accompagnés de photographies représentant à la fois des moments issus de la diégèse du film et à la fois des moments issus du tournage du film (le réalisateur est souvent mis à l'avant-plan).

L'accompagnement photographique des scénarios cinématographiques publiés n'est pas une mauvaise chose en soi. C'est surtout l'emplacement des photographies qui pose problème. Très souvent, une série de photographies est regroupée en quelques pages (en moyenne deux photographies par page) et elle est insérée environ au milieu du scénario. Ces photographies viennent souvent couper une scène en plein milieu, scène qui se poursuit une fois que le lecteur a terminé de regarder toutes les

---

<sup>43</sup> Les cinq scénarios cinématographiques non accompagnés d'images du film sont les suivants : *Elvis Gratton I*, *Elvis Gratton II*, *Léolo*, *Le party* et *Presque tout Falardeau*. Fait intéressant, le seul scénario cinématographique publié de Pierre Falardeau qui est accompagné de photographies du film est *Octobre*. Ces photographies seront retirées lorsque *Octobre* sera publié à l'intérieur du recueil *Presque tout Falardeau*.

photographies (environ huit pages plus loin). Cet emplacement des photographes rompt évidemment la lecture. De plus, présentées de cette manière, les photographes demeurent à l'extérieur du texte, elles apparaissent comme des bonus qui enrichissent le scénario cinématographique publié, mais qui n'appartiennent pas et ne font pas partie de la lecture proprement dite. En plaçant les photographes à la fin du scénario, la lecture ne serait plus rompue. De plus, il est évident que les illustrations du film influencent la lecture et l'imagination du lecteur. Nous croyons qu'en diminuant au maximum l'iconographie du film à l'intérieur du scénario cinématographique publié, l'éditeur a de plus fortes chances de captiver le lecteur et de lui permettre d'apprécier les plaisirs de lire un scénario de film. C'est pourquoi nous croyons que les images du film devraient au moins se retrouver seulement à la fin du livre.

#### *Les versions du scénario cinématographique publié*

Malgré ce que nous avons initialement cru ou imaginé, les éditeurs publient plus souvent des versions d'avant tournage des scénarios que des versions qu'ils font retravailler d'après le film lorsque la réalisation de ce dernier a bel et bien eu lieu. En effet, dix-sept des vingt-cinq scénarios cinématographiques publiés sont des versions d'avant tournage alors que seulement sept sont des versions retravaillées d'après le montage final du film. *Léolo* de Jean-Claude Lauzon complète le tableau en étant le seul scénario cinématographique publié dont la version utilisée pour la publication est celle dite de tournage.

Lorsque nous avons rencontré Marcel Jean (responsable de la plupart des scénarios cinématographiques publiés à la maison d'édition Les 400 coups), nous lui avons posé deux questions qui nous hantent depuis que nous nous intéressons au phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques : pourquoi les éditeurs font-ils retravailler les scénarios d'après le montage final du film? et pourquoi les scénaristes et les réalisateurs acceptent-ils que leur scénario soit ainsi modifié? Marcel Jean a jeté quelques éclaircissements sur ces questionnements. Il nous a indiqué que la décision des versions publiées ne dépend pas seulement des éditeurs, mais aussi beaucoup des réalisateurs et des scénaristes. Selon lui, ce ne sont pas tous les réalisateurs et les scénaristes qui veulent que ce soit la version d'avant tournage qui soit publiée. Ce

serait une question d'ego puisqu'ils auraient peur que le film terminé soit meilleur que le scénario. Cela serait aussi dû au fait que beaucoup d'éléments se retrouvant dans le film sont le fruit de trouvailles lors du tournage. Les réalisateurs et les scénaristes désireraient alors attribuer ces trouvailles au scénario. Selon Marcel Jean, cela relèverait aussi d'une gêne et d'une pudeur par rapport au processus de création. Il y aurait une certaine réticence à afficher ce processus. L'important serait alors d'exposer le scénario comme un produit final dans le but de bien paraître. Autrement dit, comme en conclut Marcel Jean, « le scénario est nié pour en faire une transcription du film ».

À notre avis, lorsqu'un éditeur décide de faire retravailler le scénario original de manière à ce qu'il concorde le plus exactement possible avec le film, il offre à ses lecteurs ni plus ni moins qu'un simple produit dérivé. La fonction d'un scénario est de permettre au film d'être réalisé et le tournage ainsi que le montage de ce film vont indubitablement modifier l'histoire telle que construite dans le scénario original. Cela ne veut pas dire qu'il faut modifier textuellement le scénario. Il ne faut pas oublier qu'un scénario de film se lit dans l'optique d'un film à faire. Lorsqu'un scénario cinématographique publié offre au lecteur une version retravaillée du scénario, ce dernier ne se lit plus dans l'optique d'un film à faire, mais bien dans celle d'un film fait. Certes, un scénario cinématographique publié dont la version utilisée est d'avant tournage sera lui aussi lu dans l'optique d'un film fait en raison principalement de sa présentation paratextuelle qui demeure attachée au film. Toutefois, les différences entre un scénario d'avant tournage et un film terminé sont la plupart du temps énormes. Ces différences parviennent à faire du scénario cinématographique publié une œuvre distincte du film et les auteurs (réalisateur ou scénariste) ne devraient pas, selon nous, avoir peur d'offrir au lecteur une telle œuvre. En effet, il devient très intéressant pour le lecteur de lire les nombreuses scènes coupées lors du tournage et lors du montage. Le lecteur n'a d'autre choix que d'utiliser son imagination pour visualiser ces scènes puisqu'il lui est impossible de se référer au film (s'il a vu le film bien sûr). À ce moment, le scénario cinématographique publié n'est plus à considérer comme un produit dérivé du film dans la mesure où il offre une nouvelle expérience au lecteur. Le même phénomène se produit avec les adaptations cinématographiques : les écarts entre le roman et le film sont tout le temps énormes parce qu'il s'agit de

deux médias très différents qui racontent totalement différemment une même histoire. Disons-nous d'une adaptation cinématographique qu'elle est un produit dérivé? Au contraire, il s'agit d'un genre cinématographique en soi.

Toujours de notre humble avis, tous les éditeurs et les scénaristes qui désirent se lancer dans la publication de scénarios cinématographiques (et nous les invitons fortement à le faire) devraient publier la version d'avant tournage du scénario. C'est celle rédigée par le scénariste (peu importe qu'il soit aussi le réalisateur ou non) et c'est carrément du respect d'une œuvre dont il est question. Les scénarios cinématographiques publiés doivent être lus pour le plaisir du texte et il en sera ainsi si les éditeurs et les scénaristes publient les scénarios avec une passion et un respect pour cette pratique d'écriture. Il en va de l'avenir de cette pratique éditoriale. Le DVD, le Blue-Ray et tout autre support qui les remplacera permettent déjà au public de voir et revoir les films. Le but de l'édition de scénarios cinématographiques ne doit pas être de rivaliser avec l'image filmique. En publiant les versions d'avant tournage des scénarios, les éditeurs vont offrir à cette pratique éditoriale la possibilité d'acquérir ses lettres de noblesse et de devenir une littérature scénaristique aux mille et une possibilités (dont nous croyons que mille n'ont pas encore été exploitées).

#### *L'avenir de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec*

En guise de conclusion, quel est l'avenir de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec? Selon nous, l'avenir de l'édition papier réside dans l'établissement d'une édition critique de scénarios cinématographiques. Une telle édition permettrait au scénario de faire sa place à l'intérieur des études cinématographiques puisqu'elle aurait tout le potentiel nécessaire pour s'inscrire comme un outil didactique tout aussi essentiel (et même plus) que les ouvrages théoriques sur l'art de rédiger un scénario de film.

Toutefois, le scénario cinématographique semble voué à un plus bel avenir sur Internet. Comme nous l'avons déjà évoqué, de nombreux sites sont apparus au cours des dernières années où il est possible de télécharger des scénarios de film. Téléchargement gratuit et illégal, faut-il le rappeler? Cependant, la création d'une base

de données telle que *American Film Script Online* offre une avenue intéressante à la publication de scénarios cinématographiques en ligne. Une telle base de données a d'ailleurs déjà démontré que les réalisateurs et les scénaristes désirent rendre disponibles leurs œuvres écrites. À quand la mise en ligne d'une base de données légale de scénarios cinématographiques québécois?<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Isabelle Raynauld vient d'obtenir (printemps 2010) une petite subvention du CRSH dans le but de développer un projet d'« édition savante de manuscrits originaux de scénarios québécois en ligne ».



## **Conclusion**

En ouverture de ce mémoire, nous avons placé en exergue une citation de Louis Delluc sans jamais la commenter ni y revenir même si, admettons-le, les possibilités et la tentation de le faire furent nombreuses. Nous trouvions que cette citation constituait une excellente entrée en matière et qu'au terme de notre mémoire, nous serions certainement en mesure de se demander, tout comme l'a fait Louis Delluc, si la littérature scénaristique (rappelons que Louis Delluc parlait plutôt de littérature cinématographique pour qualifier la publication de scénarios) est lue « sans mépris » et si elle égale la littérature théâtrale. En tentant de comprendre l'articulation et le développement du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois, nous répondions du même coup à ce questionnement.

Tel que nous l'avons mentionné au début du mémoire, nous avons voulu traiter de l'édition de scénarios cinématographiques parce que nous étions surpris que personne ne l'ait encore fait alors que nous étions persuadés (et nous le sommes toujours) que l'étude et la pratique de ce type d'édition offrent de nouvelles perspectives au scénario de film. Nous voulions aussi atténuer le préjugé selon lequel les scénarios cinématographiques publiés ne sont que des produits dérivés des films auxquels ils se rattachent. Bref, permettre à cette pratique éditoriale d'obtenir une certaine notoriété au sein de la littérature québécoise.

Dans notre entreprise à analyser le phénomène de la publication de scénarios cinématographiques, nous avons pensé qu'il était judicieux et inévitable de rendre accessible au lecteur notre perception et notre définition de l'objet scénario. Nous nous sommes principalement basés sur la thèse de doctorat d'Isabelle Raynauld à l'intérieur de laquelle elle définit « le scénario de film comme texte ». En définissant ainsi le scénario de film, l'idée n'est pas de l'autonomiser par rapport au film, mais seulement de démontrer que le scénario est véritablement un texte qui peut être lu pour ses qualités propres. Si l'idée n'est pas d'autonomiser le scénario, c'est parce que ce dernier est toujours écrit et lu dans « l'optique d'un film à faire » ou d'un film fait.

Ce positionnement par rapport au scénario devenait déterminant dans notre approche et notre analyse du phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques.

Avant d'analyser ce phénomène au Québec, nous avons effectué un tour d'horizon des différents types de scénarios cinématographiques à avoir été publiés dans d'autres pays. Nous avons alors remarqué que l'intérêt de donner à lire et de lire des scénarios de films est apparu très tôt dans l'industrie du cinéma. Toutefois, cette pratique éditoriale a eu de la difficulté à se stabiliser puisque les publications étaient d'une très grande variété et relevaient beaucoup de l'expérimentation, ce qui fait qu'elles étaient souvent sans lendemain. Ce n'est qu'au moment de l'apparition du ciné-roman que nous avons remarqué une certaine stabilité. Peu importe, nous pouvons affirmer que, malgré les difficultés et les obstacles, la publication de scénarios a toujours été présente au sein de la cinématographie. À cet égard, l'un des éléments importants que nous avons trouvé est le fait que les premiers scénarios cinématographiques étaient publiés à l'intérieur de manuels sur l'art de rédiger un scénario. Cela vient sans contredit rendre crédible les dires de Leonard J. Leff lorsqu'il affirme que les scénarios cinématographiques publiés doivent être considérés comme d'excellents outils dans l'apprentissage de la scénarisation. Dans une telle perspective, le scénario cinématographique publié ne peut se limiter au statut de produit dérivé, car il acquiert une fonction pédagogique.

Pour parvenir à dresser l'historique de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec et à rédiger notre document de référence, nous avons élaboré une typologie pour bien classer chacune des publications. Nous avons alors rassemblé les publications à l'intérieur de quatre différents types, à savoir la novellisation, la transcription du film, le scénario cinématographique publié et le scénario fictif. Cependant, nous avons vu qu'au Québec, le passage du cinéma à la littérature est d'abord apparu dans les années 1920 avec quelques publications et quelques promesses de publications de scénarios cinématographiques à l'intérieur de périodiques québécois. Tout comme cela avait été le cas en France, aux États-Unis et en Angleterre, il y eu très tôt un intérêt pour la lecture et la publication de scénarios.

Cette tendance s'est ravivée dans les années 1960 et 1970 où quelques revues publièrent des extraits de scénarios à des fins didactiques.

En analysant les novellisations québécoises, nous avons remarqué qu'il en existe trois différents types : la novellisation standard, la novellisation jeunesse et la novellisation de films étrangers. Bien que tout a commencé dès le début des années 1950 avec la novellisation standard et que la novellisation de films étrangers a suivie au début des années 1960, c'est véritablement avec la littérature jeunesse que la novellisation s'est imposée en tant que genre littéraire au Québec. La collection « Contes pour tous » est en grande partie responsable de cette reconnaissance avec l'incroyable succès qu'elle a connu (et connaît toujours) auprès des jeunes lecteurs. Dans son mémoire *La collection « Contes pour tous » publiée chez Québec-amérique jeunesse*, Julie Turcotte est parvenue à démontrer que les novellisations constituent des œuvres autonomes des films auxquels ils se rattachent et que, par conséquent, elles ne doivent pas être considérées comme des produits dérivés.

En ce qui concerne le type de publications que nous avons nommé « transcription du film », nous l'avons divisé en deux catégories : transcription du film documentaire et transcription du film de fiction. C'est surtout avec la transcription du film documentaire que ce type de publications s'est développé puisque certains auteurs (Pierre Perrault, Jean-Daniel Lafond) ont profité de la mise en livre du texte du film pour y adjoindre des informations supplémentaires, des arguments et parfois des impressions personnelles. Les ouvrages ne servaient pas seulement à réactualiser une mémoire du film, mais à poursuivre les débats et les questionnements engendrés par les films. Ainsi, les publications s'inscrivaient en continuité avec leur équivalent filmique. Du côté de la transcription du film de fiction, les publications furent moins nombreuses et elles empruntèrent surtout la forme d'un découpage technique avec les dialogues in extenso. Ces documents devenaient alors des outils indispensables à quiconque désirait analyser les films auxquels les documents référaient. Le public cible de ces publications était assurément les professeurs et les étudiants dans le domaine des études cinématographiques. De cette manière, si quelques publications de transcriptions de films ne servaient qu'à constituer une mémoire du film (*Le règne du jour*, *Les voitures d'eau*, *Le sort de l'Amérique*), une grande partie de ces publications

détenaient une fonction bien précise qui leur permettait d'acquérir une certaine autonomie par rapport au film. Ce qui nous amène à en conclure, encore une fois, que ces ouvrages détenaient un statut autre que celui de produit dérivé.

Nous avons conclu cet historique de l'édition de scénarios cinématographiques au Québec en traitant du type de publication que nous avons nommé « scénario cinématographique publié ». Nous avons vu qu'un scénario cinématographique pouvait être édité dans trois contextes différents : après, avant ou sans la réalisation du film. Selon le contexte, la fonction d'un scénario cinématographique va varier. De la sorte, lorsqu'un scénario cinématographique est publié après la réalisation du film, il est majoritairement lancé en simultanéité avec le film pour augmenter l'intérêt et l'engouement envers ce dernier. De plus, si la version publiée est retravaillée d'après le montage final du film, nous avons affirmé qu'il s'agit ni plus ni moins que d'un produit dérivé puisque la publication cherche à être la plus fidèle possible au film. Toutefois, si la version publiée est celle d'avant tournage du film, la publication de scénarios cinématographiques prend tout son sens. En effet, en publiant ce type de version, l'éditeur (*Stanké et Les éditions du Québécois*) et l'auteur (Pierre Falardeau) offrent au lecteur une histoire somme toute assez différente de celle du film puisqu'il existe des différences fondamentales entre un scénario et un film; différences que les éditeurs et les auteurs tentent d'atténuer et de faire disparaître lorsqu'ils publient des versions retravaillées d'après le montage final du film. Dans le cas où un scénario cinématographique est publié avant ou sans la réalisation du film, l'éditeur et l'auteur cherchent surtout à dénoncer le fait que certaines institutions refusent de financer les films. Avec la publication du scénario, ils espèrent certainement ramasser des fonds, mais ils espèrent surtout faire parler du scénario pour que se poursuive leur combat dans leur tentative de réaliser leur film. Pour donner un exemple, rappelons que Pierre Falardeau se disait victime de censure de la part des institutions et qu'il publiait ses scénarios dans le but de contrer cette censure et d'espérer pouvoir réaliser ses films un jour.

De manière plus générale, en dressant ces historiques, nous avons remarqué que de nombreux ouvrages, pouvant se rattacher de près ou de loin à l'édition de scénarios cinématographiques, ont été publiés. Depuis l'année 1952, les publications

n'ont cessé de croître d'année en année pour diminuer à partir du milieu des années 2000. Nous avons vu que le type de publication « scénario cinématographique publié » a émergé au moment où le scénario cinématographique québécois a obtenu une plus grande notoriété et une plus grande importance au sein du cinéma au Québec. Toutefois, les publications ne ce sont jamais régularisées, même avec la création de deux collections (« Scénario » et « Scénarios ») consacrées entièrement à la publication de scénarios cinématographiques.

Bien que la publication de scénarios cinématographiques existe depuis 1985, celle-ci est loin d'avoir assuré sa place dans la littérature québécoise. En analysant la réception critique de la transcription du film et du scénario cinématographique publié, nous avons réalisé que ces deux types de publication ont majoritairement été ignorés par les médias. Lorsqu'un journaliste critique un ouvrage, l'espace qui lui est réservé n'est que de quelques lignes, ce qui le pousse à simplement décrire les grandes lignes de l'ouvrage. Cela n'aide certainement en rien à atténuer le préjugé selon lequel ces types de publication ne sont que des produits dérivés. Une meilleure couverture médiatique est nécessaire et primordiale pour que l'édition de scénarios cinématographiques prenne de l'expansion et soit reconnue dans le monde de l'édition au Québec.

Pour terminer notre étude du phénomène de l'édition de scénarios cinématographique dans l'espace éditorial québécois, nous avons élaboré quelques politiques en matière de publication de scénarios cinématographiques que les éditeurs, désireux de voir ce pan de l'édition prendre de l'expansion, pourraient, selon nous, prendre en considération. Nous avons affirmé que nous doutions de l'avenir de la publication de scénarios cinématographiques sous la forme d'un livre. Nous croyons que si les éditeurs prennent en considération ces politiques, cette pratique éditoriale a assurément un avenir dans l'industrie du livre au Québec. Sans répéter toutes les politiques que nous avons élaborées, rappelons qu'il serait important que le scénario cinématographique publié puisse trouver sa place au sein de l'enseignement de la scénarisation. Il faudrait que les professeurs de scénarisation utilisent ces ouvrages dans leur cours, ce qui augmenterait le nombre de lecteurs ainsi que le nombre d'exemplaires vendus.

En conclusion, nous croyons être parvenus à bien démontrer comment s'articule et se développe le phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois. Cependant, nul ne vaut la peine de s'en cacher, nous sommes tout de même habités par une certaine déception suite à la rédaction de ce mémoire en raison des refus des maisons d'édition à bien vouloir nous en apprendre davantage sur l'édition de scénarios cinématographiques. Ces refus nous ont assurément privées d'informations cruciales qui auraient pu enrichir notre mémoire. Peu importe, nous espérons que l'étude de la publication de scénarios cinématographiques ne fait que commencer et que notre entreprise va motiver d'autres personnes à s'intéresser à cette pratique éditoriale. Toutefois, nous réalisons qu'il y a beaucoup de travail à effectuer pour redorer l'image de la publication de scénarios de films et que le tout est loin d'être gagné d'avance. Le refus des maisons d'édition en est une excellente preuve. En regard de ces refus, nous nous disons que notre entreprise à remettre sur les rails l'édition de scénarios cinématographiques sera beaucoup plus compliquée et beaucoup plus ardue que nous l'avions prévu initialement. Qu'à cela ne tienne, nous continuons à croire que cette pratique éditoriale possède tous les attributs pour s'imposer dans le monde littéraire québécois et que, comme nous en avons fait la démonstration, les publications issues de ce pan de l'édition sont davantage que de simples produits dérivés des films auxquels ils se rattachent. Nous comptons bien continuer à en faire la démonstration dans les années à venir.

## **BIBLIOGRAPHIE**



## 1. Sur le scénario et la publication de scénarios

The Film Index : A Bibliography. Vol. 1 The Film As Art – The Museum of Modern Art Film Library and The H. W. Wilson Company, New York, 1941. Compiled by workers of the writer's program of the work projects administration in the city of New York.

Andrew, Dudley J. 1971. « Symposium on Published Film Scripts ». *Cinema Journal*, vol. 2, no 1, p. 48-52.

Baetens, Jan. 2008. *La novellisation : Du film au roman*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.

Bonitzer, Pascal, et Jean-Claude Carrière. 1990. *Exercice du scénario*. Paris : Éditions Fémis.

Clerc, Jeanne-Marie. 1985. *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. Metz : Presse universitaire de Metz.

Clerc, Jeanne-Marie. 1993. *Littérature et cinéma*, coll. « Fac. Cinéma » Paris : Nathan.

Delluc, Louis. 1919. *Cinéma & Cie : confidences d'un spectateur*. Paris : Bernard Grasset.

Gassner, John et Dudley Nichols. 1943. *Twenty Best Filmplays*. New York : Crown.

Gauthier, Christophe. 1999. « Le scénario dans le roman: *Changement de décor* de David Lodge ». Dans *Cinémas*, vol. 9, nos 2-3, p. 37-52.

Larson, Randall D. 1995. *Films Into Books : an Analytical Bibliography of Films Novelizations, Movie and TV Tie-ins*, Lanham : Scarecrow Press.

Leff, Leonard J. 1981. « I Hear America Typing: A Survey of Scriptwriting Manuals ». *Quarterly Review of Film Reviews*, vol. 6, no 3, p. 279-294.

Malkin, Yaakov. 1985. « The Screenplay as a New Literary Form, Its Affinity to the Theatre Play ». *Les Cahiers du scénario*, no 1, p. 1 -15.

McMurtry, Larry. 1976. « The Screenplay as Non-Book: A Consideration ». *American Film*, vol. 1, no 10, p. 6-7.

Morsberger, Robert E. et Katharine M. Morsberger. 1975. « Screenplay as Literature: Bibliography and Criticism ». *Literature Film/Quarterly*, vol. 3, no 1, p.45-59.

Mota, Miguel. 2005. « Derek Jarman's Caravaggio : the Screenplay as Book. ». En ligne. *Criticism : a quarterly for literature and the arts*, vol. 47, no 2, p.215-231.

Dans *Literature online. Criticism & reference : full text*.  
<<http://lion.chadwyck.com/searchFulltext.do>>.

Raynauld, Isabelle. 1990. « Le scénario de film comme texte : histoire, théorie et lecture(s) du scénario : de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VII.

Raynauld, Isabelle. 1991. « Le Lecteur/spectateur du scénario ». *Cinémas*, vol. 2, no 1 (automne), p. 27-39.

Ropert, Axelle. 2004. « La mode des scénarios édités ». En ligne. *Actualité patrimoniale*. <<http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=175>>.

Saint-Gelais, Richard. 2004. « La novellisation en régime polytextuel : le cas de *Blade Runner* ». Dans Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation/Novelization : Du film au roman/From film to novel*, p.131-140. Leuven : Leuven University Press.

Shirazi, Pari. 2001. « *Filmnameh* or "Mental Cinema": A New Literary Genre in Persian Literature ». Thèse de doctorat, New York, New York University.

Staiger, Janet. 1985. « L'ébauche d'un film : la "continuité" dans l'hollywood d'hier », *Film Exchange*, no 29, p. 11-25.

Van Nypelseer, Jacqueline. 1991. « La littérature de scénario ». *Cinémas*, vol. 2, n° 1 (automne), p. 93-119.

Virmaux, Alain, et Odette Virmaux. 1982. *Un genre nouveau : le ciné-roman*. Paris : Édilig.

Virmaux, Alain et Odette Virmaux. 1998. « Du film à l'écrit : du roman-cinéma au roman cinéoptique ». *Archives (Perpignan)*, no 77, p. 1-12.

Viswanathan, Jacqueline. 1999. « Ciné-romans : le livre du film ». *Cinémas*, vol. 9, nos 2-3 (printemps), p. 13-36.

Viswanathan, Jacqueline. 1985. « Lectures de scénarios ». *Les cahiers du scénario*, n° 1 (été). P. 1-7.

Wolfowicz, Jacqueline. 1985. « Les théoriciens du scénario ». *Les Cahiers du scénario*, no 1, p.1-7.

## 2. Sur le scénario québécois et le cinéma québécois

« On demande des scénaristes ». 1962. *Séquences*, Vol. , no , p. 2-3.

Bail, René. 1973. « Pour une nouvelle pratique du cinéma ». *Cinéma Québec*, vol. 3, no 3 (novembre-décembre), p. 24.

Coulombe, Michel et Marcel Jean. 2006. *Le dictionnaire du cinéma québécois*. 2<sup>e</sup> éd. Montréal : Boréal.

Lacasse, Germain. 1993. « Vestiges narratifs : Les premiers temps du scénario québécois ». *Études Littéraires*, vol. 26, no 2 (automne), p. 57-65.

Lever, Yves. 1988. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal: Boréal.

Lever, Yves. 2008. *J.A. Desève, diffuseur d'images*. Montréal: Michel Brûlé.

Morin, Steven, et Esther Pelletier. 2006. « Le scénario au Québec de 1913 à 2003 ». Dans *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, p. 29-45. Québec : Fides.

Pelletier, Esher. *Écrire pour le cinéma: Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*. Québec: Nuit blanche éditeur.

Poitras, Huguette. 1980. « Un scénariste : Jacques Benoît ». *Séquences*, no 100 (avril), p. 31-39.

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 : institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, p. 193-210. Actes du colloque « Le cinéma 100 ans après » (Montréal, novembre 1995). Québec : Éditions Nota bene.

### 3. Sur la publication de livre de cinéma au Québec

« Notre concours des futures étoiles ». 1920. *Le Panorama: Le seul magazine en langue française consacré aux Vues Animées*, vol. 1, no 9 (juin), p. 3.

« Les scénarios de Gilles Carle publiés ». 2005. *Le Droit*, 01 mars, p. 26.

Jean, Marcel. 1985. « J'ai le droit d'aimer les séquences que je tourne car je n'ai d'autre talent que celui des gens que je filme – Pierre Perrault ». *Continuum*, janvier, p. 28-35.

Leduc, Jean. 1973. « Des rats et des hommes ». *Cinéma Québec*, vol. 3, no 2 (octobre), p. 27-29.

Loiselle, Marie-Claude et Claude Racine. 1993. « Octobre : histoire d'une patate chaude ». *24 images*, no 67 (été), p. 8-14.

Marsolais, Gilles. 1979. « L'édition du livre de cinéma au Québec ». *Point...*, vol.3, no1, (hiver), p. 16-17.

Marsolais, Gilles. 1989. « Les traces du rêve de Jean-Daniel Lafond ». *24 images*, no 43 (été), p. 91.

Ouimet, Léo-Ernest. 1920. « Lettre » [sans titre]. *Le Panorama: Le seul magazine en langue française consacré aux Vues Animées*. vol. 1, no 12 (septembre), p. 3.

Provost, Michelle. 1987. « Un bon livre et un bon film: tandem gagnant ». *Copie Zéro* (Montréal, no 31 (mars), p. 21-22.

Sarton, Edgar. 1966. « Introduction ». Dans *The distant war : from the film « A matter of attitudes »; Une guerre lointaine : extrait du film « Une question d'attitudes »*, s.p. Montréal: Château Books.

Thériault, Yves. 2005. *Le drame d'Aurore/ Yves Thériault (Benoît Tessier): préface de Régnald Bérubé*. Montréal : Le Dernier havre.

Turcotte, Julie. 1998. « La collection «Conte pour tous» publiée chez Québec/Amérique ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.

Véronneau, Pierre. 1989. « Du film au livre, les ellipses comblées ». Dans *Les traces du rêve*, p. 12-19. Montréal: L'Hexagone.

## **4. La réception critique**

### **4.1 Sur la réception critique de la transcription du film**

« *La bête lumineuse* ». 1982. *Séquences*, no 15 (novembre), p. 34.

Bastien, Jean-Pierre. 1974. « Le cinéma qu'on transcrit ». *Livres et auteurs québécois*, p. 264-266.

Bastien, Jean-Pierre. 1975. « Du cinéma à pleines pages ». *Livres et auteurs québécois*, p. 234-236.

Beaulieu, Janick. 1976. « *Les ordres* ». *Séquences*, no 83, p. 51.

Bonneville, Léo. 1989. « *Les traces du rêve* ». *Séquences*, no 143, p. 8.

Lever, Yves. 1976. « *Réjeanne Padovani et Gina* ». *Cinéma Québec*, no 48, p. 38.

Marsolais, Gille. 1989. « *Les traces du rêve* ». *24 images*, no 43 (été), p. 91.

### **4.2 Sur la réception critique du scénario cinématographique publié**

« Scénarios ». 2008. *Séquences*, no 254 (mai-juin), p. 17.

Bonneville, Léo. 1989. « *Jésus de Montréal* par Denys Arcand ». *Séquences*, nos 141-142 (septembre), p. 7.

Cornellier, Louis. 2008. « Pierre Falardeau : Une job à faire ». *Le Devoir*, 11 octobre, p. f6.

Elia, Maurice. 2003. « *Les invasions barbares* de Denys Arcand ». *Séquences*, no 227 (septembre-octobre), p. 8.

Francoeur, Martin. 1998. « De bons livres à se mettre sous la dent ». *Le Nouvelliste*, 3 janvier.

Francoeur, Martin. 2001. « "Hochelaga" : pour cinéphiles avant tout ». *Le Nouvelliste*, 16 juin, p. P7.

Lévesque, Robert. 1993. « Au Mistral cinéma ». *Le Devoir*, 27 mars, p. D5.

Marsolais, Gille. 1989. « *Jésus de Montréal* ». *24 images*, nos 44-45 (automne), p. 116.

Racine, Claude. 1987. « *Le déclin de l'empire américain* ». *24 images*, no 33 (printemps), p. 76.

Ranger, Pierre. 2006. « *C.R.A.Z.Y. – Le scénario* ». *Séquences*, no 242 (mars-avril), p. 16.

Teasdale, Suzanne. 1998. « *Le dernier des Beaulieu* ». *Lurelu*, printemps-été 1998, p. 37.

Tremblay, Odile. 2007. « Regards d'auteurs sur Bernard Émond ». *Le Devoir*, 22 septembre, p. f8.

## 5. Scénarios cinématographiques publiés à l'intérieur de périodiques québécois

Amérique, Francis. 1923. « La primeur volée ». *La Presse* (Montréal), 8 mars, p. 13.

Bail, René. 1973. « Extrait du scénario: *Ils oublient pour un temps l'angoisse du bout du monde* ». *Cinéma Québec*, vol. 3, no 3 (novembre-décembre), p. 25-29.

Carle, Gilles. 1966. « La vie heureuse de Léopold Z ». *Liberté*, vol. 8, nos 2-3 (mars-juin), p. 148-152.

Forcier, André. « Extrait du scénario: *L'eau chaude, l'eau frette* ». *Cinéma Québec*, no 42, p. 23-26.

Godbout, Jacques. 1966. « Yul 871 ». *Liberté*, vol. 8, nos 2-3 (mars-juin), p. 158-159.

Groulx, Gilles. 1966. « Le chat dans le sac ». *Liberté*, vol. 8, nos 2-3 (mars-juin), p. 155-157.

Lefebvre, Jean-Pierre. 1966. « Le révolutionnaire ». *Liberté*, vol. 8, nos 2-3 (mars-juin), p. 157-158.

Lefebvre, Jean-Pierre. 1973. « Les dernières fiançailles ». *Cinéma Québec*, vol. 3, no 2 (octobre), p. 17-19.

Lefebvre, Jean-Pierre. 1977. « extrait du scénario: *Le vieux pays où Rimbaud est mort* ». *Cinéma Québec*, no 49, p.

Mallet, Jean. 1924. « Aimez-vous ». *La Presse* (Montréal), 31 décembre, p.

Perrault, Pierre et Michel Brault. 1966. « Pour la suite du monde ». *Liberté*, vol. 8, nos 2-3 (mars-juin), p. 152-154.

## 6. Novellisation québécoise

### 6.1 *Novellisation standard*

#### 6.1.1 *Rédigée d'après le scénario*

Asselin, Émile. 1952. *La petite Aurore*, Montréal : Alliance cinématographique canadienne.

Fournier, Roger. 1970. *L'amour humain. Une histoire de Roger Fournier pour un film de Denis Héroux*. Montréal : Presses libres.

Rinfret, Louise. 1985. *La dame en couleurs : roman*. Montréal : Domino.

Thériault, Yves. 1969. *Valérie*. Montréal : Éditions de l'Homme.

#### 6.1.2 *Rédigée d'après le film*

Capistran, Michel. 1974. *Bingo : un film de Jean-Claude Lord*. Montréal : L'Aurore.

Fournier, Édith et Michel Moreau. 1979. *Une naissance apprivoisée*. Montréal : Éditions de l'homme.

### 6.2 *Novellisation jeunesse*

#### 6.2.1 *Rédigée d'après le scénario*

Cantin, Roger. 1990. *Simon-les-nuages : roman*. Coll. « Boréal junior ». Montréal : Boréal.

Cantin, Roger. 1991. *L'assassin qui jouait du trombone*. Coll. « Boréal inter ». Montréal : Boréal.

- Cantin, Roger. 1993. *Matusalem*. Coll. « Boréal junior ». Montréal : Boréal.
- Cantin, Roger. 2001. *La forteresse suspendue*. Coll. « Contes pour tous ». Montréal : Éditions Québec Amérique.
- Cantin, Roger et Danyèle Patenaude. 1984. *La guerre des tuques*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec-Amérique.
- Carrier, Roch. 1991. *Le martien de Noël : roman*. Coll. « Littérature jeunesse ». Montréal : Québec-Amérique.
- Desjardins, Jacques A. 1992. *Tirelire, combines & cie*. Coll. « Littérature jeunesse ». Montréal : Québec-Amérique.
- Desjardins, Normand. 1985. *Cher monsieur l'aviateur*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec-Amérique.
- Goulet, Stella. 1990. *Pas de répit pour Mélanie : roman*. Coll. « Littérature jeunesse ». Montréal : Québec-Amérique.
- Julien, Viviane. 1987. *C'est pas parce que l'on est petit qu'on peut pas être grand : roman*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec-Amérique.
- Julien, Viviane. 1987. *Le jeune magicien : roman*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec-Amérique.
- Julien, Viviane. 1988. *La grenouille et la baleine : roman*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec-Amérique.
- Julien, Viviane. 1989. *Bye bye chaperon rouge : roman*. Coll. « Littérature jeunesse ». Montréal : Québec-Amérique et Éditions La Fête.
- Julien, Viviane. 1989. *Fierro – l'été des secrets*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal: Québec-Amérique.
- Julien, Viviane. 1993. *Danger pleine lune*. Coll. « Contes pour tous ». Montréal : Québec-Amérique.
- Julien, Viviane. 1994. *Le retour des aventuriers du timbre perdu*. Coll. « Contes pour tous ». Boucherville : Québec-Amérique et Productions La Fête.
- Julien, Viviane. 1997. *Viens danser – sur la lune !*. Coll. « Contes pour tous ». Montréal : Québec-Amérique.
- Leimgruber, Patrick. 2002. *Régina !: roman*. Coll. « Contes pour tous ». Montréal : Québec Amérique jeunesse.
- Major, Henriette et André Melançon. 1986. *Comme les six doigts de la main*. Montréal : Éditions Héritage.
- Renaud, Bernadette. 1986. *Bach et bottine*. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec-Amérique.

Rubbo, Michael. 1985. *Opération Beurre de Pinottes*. Traduit par Viviane Julien. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec/Amérique.

Rubbo, Michael. 1988. *Les aventuriers du timbre perdu*. Traduit par Viviane Julien. Coll. « Jeunesse/Romans ». Montréal : Québec/Amérique.

Rubbo, Michael. 1990. *Vincent et moi*. Traduit par Viviane Julien. Coll. « Littérature jeunesse ». Montréal : Québec/Amérique.

Sarfati, Sonia. 2002. *Mon petit diable : roman*. Coll. « Contes pour tous ». Montréal : Québec Amérique jeunesse.

Sarfati, Sonia. 2004. *Un été avec les fantômes : roman*. Coll. « Contes pour tous ». Montréal : Québec-Amérique.

Sarfati, Sonia. 2005. *Daniel et les Superdogs : roman*. Montréal : Québec-Amérique.

### **6.3 Novellisation québécoise de films étrangers**

#### **6.3.1 Rédigée d'après le scénario**

Houle, Denise. 1959. *La famille Trapp : d'après le scénario du film*. Montréal : Fides.

#### **6.3.2 Rédigée d'après le film**

Vincente. 1954. *Les mains vides : adaptation du film « Les mains vides » par Jean Filiatrault*. Montréal : Fides.

## **7. Transcription du film au Québec**

### **7.1 Transcription du film de documentaire**

#### **7.1.1 Texte écrit en référence au film dont la forme s'apparente à celle du scénario : non accompagné de commentaires ou d'autres textes.**

Perrault, Pierre. 1968. *Le règne du jour*. Montréal : Lidec.

Perrault, Pierre. 1969. *Les voitures d'eau*. Montréal : Lidec.

Perrault, Pierre. 1992. *Pour la suite du monde : récit*. Coll. « Itinéraires ». Montréal : L'Hexagone.

Sauvageau, Florian. 1978. *Derrière l'image [scénario]*. Montréal : Office national du film.



**7.1.2** *Texte écrit en référence au film dont la forme s'apparente à celle du scénario : accompagné de commentaires ou d'autres textes.*

Lafond, Jean-Daniel. 1989. *Les traces du rêve, ou, Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois : Essai*. Montréal : L'Hexagone.

Lafond, Jean-Daniel. 1993. *La manière Nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant : genèse d'un film*. Coll. « Itinéraires ». Montréal : L'Hexagone.

Lafond, Jean-Daniel. 1994. *La liberté en colère : le livre du film*. Coll. « Itinéraires ». Montréal : L'Hexagone.

Latulippe, Hugo. 2003. *Bacon, le livre : scénario du film et carnets de résistances [scénario]*. Montréal : L'effet pourpre.

Perrault, Pierre. 1972. *Un pays sans bon sens*. Montréal : Éditions Lidec.

Perrault, Pierre. 1982. *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires*. Montréal : Nouvelle optique.

Perreault, Pierre. 1989. *La grande allure : 1. De saint-Malo à Bonavista*. Coll. « Itinéraires ». Montréal : L'Hexagone.

Perreault, Pierre. 1989. *La grande allure : 2. De Bonavista à Québec*. Coll. « Itinéraires ». Montréal : L'Hexagone.

**7.1.3** *Texte écrit en référence au film sous une autre forme que celle du scénario*

Bonnière, René. 1966. *The distant war : from the film « A matter of attitudes »; Une guerre lointaine : extrait du film « Une question d'attitudes »*. Montréal : Château Books.

Hébert, Isabelle. 2002. *Lauzon/Lauzonne : portrait du cinéaste Jean-Claude Lauzon*. Québec : Stanké.

Henderson, Christine et Alain Stanké. 1968. *Cent ans déjà : propos de Christine Henderson recueillis par Alain Stanké*. Montréal : Éditions de l'Homme; Éditions Ici Radio-Canada.

Labrecque, Jean-Claude. 1982. *Marie Uguay*. Montréal : Office nationale du film du Canada.

Thérien, Gilles. 1975. *Ratopolis*. Montréal : PUQ.

## 7.2 *Transcription du film de fiction*

### 7.2.1 *Découpage technique et dialogues in extenso*

Beaudry, Jean, et François Bouvier. 1989. *Les matins infidèles : la réalisation d'un film*. Montréal : Éditions Saint-Martin.

Gélinas, Gratien. 1981. *La dame aux camélias, la vraie*. Dans *Les fridolinades, 1943 et 1944*, p.39-78. Montréal : Quinze.

Latour, Pierre. 1976. *Gina*. Montréal : L'Aurore.

Latour, Pierre. 1978. *Bar salon*. Montréal : VLB et Le Cinématographe.

Latour, Pierre. 1979. *La maudite galette*. Montréal : VLB et Le Cinématographe.

Lévesques, Robert. 1976. *Réjeanne Padovani*. Montréal : L'Aurore.

Marsolais, Gilles. 1975. *Les ordres : un film de Michel Brault*. Montréal : L'Aurore.

Marsolais, Gilles. 1977. *Les dernières fiançailles : dossier*. Montréal : VLB et Le Cinématographe.

Marsolais, Gilles, Danielle Potvin et Volkmar Ziegler. 1978. *Le temps d'une chasse : dossier*. Montréal : VLB et Le Cinématographe.

### 7.2.2 *Texte tiré du film : sous forme de scénario*

Brassard, André, et Michel Tremblay. 1974. *L'œuvre de Michel Tremblay : Il était une fois dans l'est* [scénario]. Montréal : L'Aurore.

Godbout, Jacques. 1997. *Le sort de l'Amérique* [scénario]. Québec : Boréal.

Richer, Gilles. 1971. *Tiens-toi bien après les oreilles à papa : comédie* [scénario]. Montréal : Leméac.

### 7.2.3 *Texte tiré du film : sous forme hybride*

Jutra, Claude. 1979. *Mon oncle Antoine*. Montréal : Art global.

Ouvrard, Hélène. 1999. *J.A. Martin, Photographe*. Montréal : Art Global.

#### 7.2.4 *Texte tiré du film : sous une autre forme*

Castel, Daphna. 1980. « Cordélia » *par Jean Beaudin : dossier*. Montréal : Ministère de l'éducation; Direction générale de l'enseignement collégial.

Castel, Daphna. 1980. « J.A. Martin, photographe » *par Jean Beaudin : dossier*. Montréal : Ministère de l'éducation; Direction générale de l'enseignement collégial.

Castel, Daphna. 1980. « L'âge de la machine » *par Gilles Carle : dossier*. Québec : Ministère de l'éducation; Direction général de l'enseignement collégial.

Castel, Daphna. 1980. « L'ange et la femme » *par Gilles Care : dossier*. Montréal : Ministère de l'éducation; Direction général de l'enseignement collégial.

Castel, Daphna. 1980. « Les bons débarras » : *dossier*. Montréal : Ministère de l'éducation; Direction générale de l'enseignement collégial.

Castel, Daphna. 1980. « Les ordres » *par Michel Brault : dossier*. Montréal : Ministère de l'éducation; Direction générale de l'enseignement collégial.

Castel, Daphna. 1980. « Mon oncle Antoine » *par Claude Jutra : dossier*. Montréal : Ministère de l'éducation; Direction générale de l'enseignement collégial.

Falardeau, Pierre et al. 1994. *Le temps des bouffons et autres textes*. Montréal : Éditions des Intouchables.

Lemoine, Christine. 1980. « Mourir à tue-tête » *par Anne Claire Poirier : dossier*. Québec : Ministère de l'éducation; Direction générale de l'enseignement collégial.

#### 7.2.5 *Texte tiré du film : Livre d'artiste*

Jutra, Claude. 1979. *Mon oncle Antoine*. Montréal : Art global.

Ouvrard, Hélène. 1980. *J.A. Martin, photographe/ Jean Beaudin*. Montréal : Art global.

## 8. Scénario cinématographique publié au Québec

### 8.1 *Scénario publié après la réalisation du film*

#### 8.1.1 *Version d'avant tournage du film*

Arcand, Denys. 2003. *Les invasions barbares* [scénario]. Québec : Boréal.

- Bernard, Pierre-Yves, et Claude Legault. 2004. *Dans une galaxie près de chez vous : scénario du film... et autres stupidités* [scénario]. Québec : Les 400 coups.
- Cantin, Roger. 1997. *La vengeance de la femme en noir* [scénario]. Montréal : Boréal.
- Cantin, Roger. 1997. *Matusalem 2 : Le dernier des Beauchesne* [scénario]. Montréal : Boréal.
- Carle, Gilles. 2005. *Scénarios 1* [scénario]. Québec : Boréal.
- Carle, Gilles. 2005. *Scénarios 2* [scénario]. Québec : Boréal.
- Chouinard, Denis. 2002. *L'ange de Goudron* [scénario]. Montréal : Lanctôt éditeur.
- Émond, Bernard. 2007. *La neuvaine : scénario et regards croisés* [scénario]. Québec : Les 400 coups.
- Émond, Bernard. 2010. *Contre toute espérance : scénario et regards croisés* [scénario]. Québec : Les 400 coups.
- Falardeau, Pierre. 1994. *Octobre* [scénario]. Québec : Stanké.
- Falardeau, Pierre. 1999. *Elvis Gratton : Le livre!* [scénario]. Québec : Stanké.
- Falardeau, Pierre. 1999. *Elvis Gratton 2 : Miracle à Memphis* [scénario]. Québec : Stanké.
- Falardeau, Pierre. 2001. *Le party* [scénario]. Québec : Stanké.
- Falardeau, Pierre. 2001. *Presque tout falardeau : scénarios* [scénario]. Québec : Stanké.
- Jetté, Michel. 2001. *Hochelaga* [scénario]. Montréal : Lanctôt éditeur.
- Jetté, Michel. 2002. *Histoire de pen* [scénario]. Montréal : Lanctôt éditeur.
- Lafférière, Dany. 2004. *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* [scénario]. Québec : Lanctôt éditeur.
- Vallée, Jean-Marc. 2005. *C.R.A.Z.Y.* [scénario]. Québec : Les 400 coups.

### 8.1.2 Scénario de tournage

- Lauzon, Jean-Claude. 2002. « Léolo (version tournage) » [scénario]. Dans *Lauzon/Lauzonne : portrait du cinéaste Jean-Claude Lauzon*, Québec : Stanké.

### 8.1.3. *Version retravaillée d'après le montage final du film*

Arcand, Denys. 1986. *Le déclin de l'empire américain* [scénario]. Québec : Boréal.

Arcand, Denys. 1989. *Jésus de Montréal* [scénario]. Québec : Boréal.

Arcand, Denys. 2007. *L'âge des ténèbres* [scénario]. Québec : Boréal.

Binamé, Charles et Suzanne Jacob. 2000. *La beauté de pandore* [scénario]. Québec : Les 400 coups.

Forcier, André, et Jacques Marcotte. 1990. *Une histoire inventée* [scénario]. Montréal : Édition du Roseau.

Lepage, Robert, et André Morency. 1998. *Nô* [scénario]. Québec : Les 400 coups.

Ramirez, Bruno et Paul Tana. 1992. *La sarrasine* [scénario]. Montréal : Boréal.

## 8.2 *Scénario publié avant la réalisation du film*

Falardeau, Pierre. 1996. *15 février 1839* [scénario]. Québec : Stanké.

## 8.3 *Scénario publié sans la réalisation du film*

Falardeau, Pierre. 2008. *La job* [scénario]. Québec : Les Éditions du Québécois.

Mistral, Christian. 1993. *Julien Vago* [scénario]. Coll. « les vilains ». Montréal : XYZ éditeur.

## 9. **Scénarios fictifs au Québec**

Aquin, Hubert. 1974. *Neige noire*. Montréal: la presse.

Peyrac, Nicolas. 1994. *Qu'importe le boulevard où tu m'attends : (presque un scénario)*. Montréal : Stanké.

