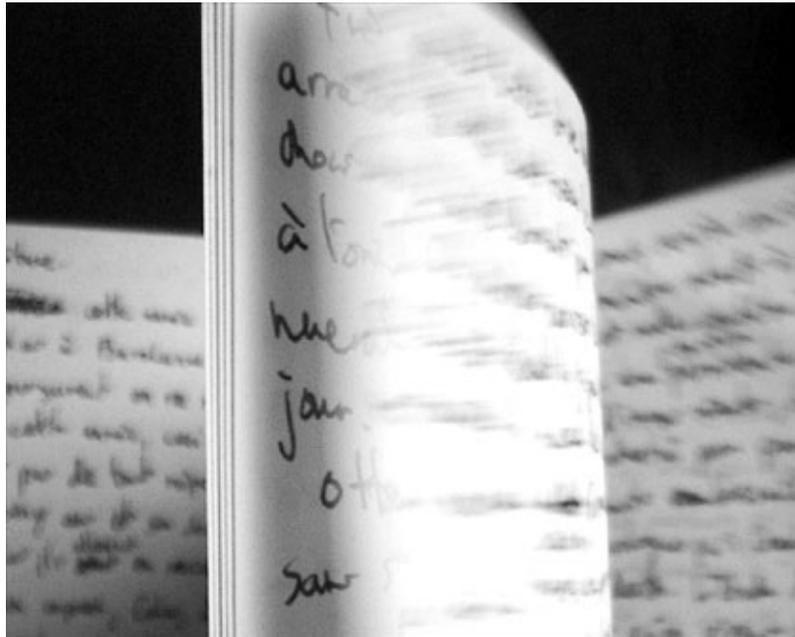


L'économie du scénario au Québec*

Réal La Rochelle



(photo : © Christophe Spielberger; www.spielberger.net)

Résumé

Deux thèses s'affrontent au sujet de la scénarisation des longs métrages de fiction dans le cinéma québécois : la pauvreté intrinsèque des scénarios, d'une part ; le sous-financement de ce métier, d'autre part. La question est liée à l'économie du scénario au Québec : quelle est la part et le degré de la professionnalisation de la scénarisation dans une industrie relativement jeune, vivant pour l'essentiel des fonds publics? À qui et pour quel travail vont les aides d'État à la scénarisation? Quel pourcentage de la production d'un film est dévolu à la scénarisation? Autrement dit : tenter de mieux éclairer l'articulation entre la création filmique, dont le scénario en amont est essentiel, et les paramètres de l'industrie culturelle établis par les politiques d'État et les dirigeants du « privé ». Cet article examine les premiers travaux faits en matière d'économie du scénario au Québec, et intègre des entretiens inédits avec le chercheur Michel Houle, de même qu'avec les scénaristes Michel Langlois, Marcel Beaulieu et Carl Dubé.

Depuis la naissance du cinéma québécois au tournant des années 1960, la question du scénario est un noeud de contradictions dont les fils ne se sont jamais vraiment dénoués. Au printemps de 2002, la revue *Ciné-Bulles* y consacrait même son éditorial, preuve de la persistance de la problématique :

La plainte revient comme une vieille rengaine... Celle de nombreux scénarios inaboutis, malhabiles, paresseux, devenus films sous la pression de producteurs et de distributeurs qui connaissent bien la *game*; celle de ces œuvres écrites par des cinéastes qui refusent d'en changer une ligne en brandissant la charte des droits et libertés; celle, finalement, de ces scénaristes qui, devant des embûches à répétition et un mépris à peine voilé pour leur travail, jettent la serviette. Ils se font d'ailleurs cruellement absents pour accompagner une relève en pratique inexistante, laissée à elle-même ou cantonnée aux séries éducatives, quand elle ne se voit pas forcée de servir de prête-nom pour qu'une compagnie (Cinar, et pas seulement elle, malheureusement) puisse s'en mettre plein les poches en toute impunité [1].

Cet éditorial arrive au moment où d'autres voix se font aussi entendre sur le même aria. Des recommandations au Ministère de la culture du Québec, en vue d'une refonte de la loi du cinéma, évoquent la faiblesse du scénario pour justifier la nécessité d'augmenter l'aide à la scénarisation :

En ce qui a trait à l'écriture de scénarios, maillon souvent jugé faible par notre industrie, la ministre [de la culture, Diane Lemieux] s'interroge : « Québec, on affecte entre 3 et 4 % du budget à la scénarisation. Aux États-Unis, cette proportion atteint 12 %. La nouvelle génération de scénaristes est intéressante, mais on a besoin de renforcer cette étape-là » [2].

Si on prend comme borne historique la période d'après-guerre, celle des années 1950, au moment de la naissance d'une industrie privée du long métrage canadien-français – ancêtre du cinéma québécois – la « vieille rengaine » de la pauvreté du scénario apparaît alors en 78 tours; elle se poursuit en repiquage 33 1/3, enfin en report numérique sur CD.

Pourtant, plusieurs ne croient pas à cet « épouvantail » du scénario, comme le nomme Denys Arcand. Il écrivait en effet, en 1964, dans un dossier de la revue *Parti Pris*:

Le cinéma canadien n'a pas besoin d'argent, ni non plus de scénario, il n'est pas entravé par les limites de l'ONF. Tout cela ce sont de faux problèmes, des épouvantails qu'on se dresse pour se masquer le vrai problème qui lui, est grave et sanglant : le destin du cinéma québécois (comme de tous nos arts), est collé au destin du Canada français. Si notre cinéma a fait quelques progrès ces derniers temps, ces progrès sont parallèles à la conscience nouvelle que le Québec vient de se donner [3].

Deux ans plus tard, Gilles Groulx est invité au programme *Cinéma 66* de la télévision de Radio-Canada, animé par Michel Garneau. Le cinéaste, fort du succès national et international de son film *Le chat dans le sac* (1964), se dit attristé de voir le cinéma d'ici encore engoncé dans la forme du documentaire, sorte de prisonnier empêché de produire de la fiction. La co-animatrice Diane Giguère lui demande alors : « C'est à cause du manque de scénario? ». – « Pas du tout, pas du tout, réplique Groulx. Le scénario, comme toute chose, évolue. Le problème du cinéma de fiction au Québec n'est pas le scénario ». À l'aube de l'an 2000, le scénariste Marcel Beaulieu répète lui aussi avec force : « C'est faux de prétendre que la difficulté du long métrage de fiction au Québec soit due à la pauvreté des scénarios. C'est faux! » [4].

Pourtant, tout au long de ces décennies, les clameurs n'ont pas manqué pour souligner la défaveur du scénario québécois. Germain Lacasse note que plusieurs analystes comme Maryse Dufresne, Jacques Leduc et Yves Lever soulignent « l'indigence du scénario dans le cinéma des années 60 » [5]. Une pointe catastrophique aurait été atteinte au début des années 1980, quand les audiences de la Commission Fournier pour la refonte de la loi du cinéma, répercutées par des débats publics et de nombreux articles et interviews dans *Le Devoir* [6], ont érigé un véritable mur des lamentations en la matière. Le critique Claude Daignault était, en 1982, directeur du service de la scénarisation de l'Institut québécois du cinéma. Il répétait, depuis le milieu des années 1960, que « le problème majeur du cinéma québécois c'était nos scénarios », que le cinéma « n'attire pas vraiment les auteurs de métiers », qu'il faut former « des habitudes d'écriture et des techniques de scénarisation » chez ceux qui veulent écrire pour le cinéma. Pourtant, Denys Arcand concluait de ce débat : « Pour produire un bon scénario, ça prend du temps et ce temps il faut le payer ». Vingt ans plus tard, le Ministère de la culture du Québec répète cette nécessité.

La question centrale n'est donc pas celle des bons et des mauvais scénarios, qui coexistent, mais l'anémie constante de la scénarisation, la dévalorisation de la profession du scénariste et d'un métier essentiel dans le processus de production des films. Denys Arcand exprime bien cette problématique : si la question du scénario n'est pas ce qui fait problème dans le cinéma québécois, il n'empêche, la plupart sont mauvais.

Propos et décor

Dans cette cacophonie, qui dénote une difficulté à bien cerner la problématique de fond, quelles sont les principales contradictions évoquées?

1. La différence de scénarisation en documentaire et en fiction, surdéterminée par les tensions entre l'ONF, organisme d'État de production-diffusion et le secteur privé de l'audiovisuel. Car l'ONF n'a jamais voulu ou pu se donner une politique cohérente du long métrage de fiction et s'en est progressivement délestée.

2. Pour la fiction, on parle incessamment *du scénario* comme s'il n'en existait qu'un seul modèle. On ne fait aucune distinction entre le scénario de type commercial, ficelé suivant les lois des genres et les paramètres techniques à la Syd Field, et le scénario plus personnel et plus libre. De certains films, on dit péremptoirement : « mauvais scénario ». *Sonatine* (1983), de Micheline Lanctôt, a goûté de ce diktat à cause de son échec au box-office, alors que, du point de vue d'une écriture personnelle et originale, le scénario de ce film est excellent. Le scénariste-réalisateur Michel Langlois s'interroge : « Aujourd'hui, est-ce que le scénario de *Réjeanne Padovani* [Denys Arcand, 1973] serait considéré fort ou faible? ».

3. En même temps qu'on déplore *ad nauseam* la faiblesse du scénario, peu d'efforts ont été consacrés, jusqu'à tout récemment, pour en organiser l'apprentissage et la pratique professionnelle. Dans le cadre de la « formation sur le tas », où la plupart des métiers du cinéma se sont forgés, la scénarisation n'a pas été prise en compte, sauf dans des séminaires ponctuels et à la pièce à Parlimage, ou encore, de façon indirecte, dans le certificat de scénarisation de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). L'INIS est la première école de cinéma à offrir, depuis 1997, une formation en scénarisation.

4. On évoque sans arrêt la scénarisation dans le long métrage de fiction alors que le gros du travail des scénaristes se fait à la télévision. C'est que, en dépit de sa petitesse dans le volume de production, le long métrage possède toujours son aura, sa force d'impact et sa fonction de locomotive dans l'industrie audiovisuelle; il ne représente toutefois pas le lieu principal de la pratique professionnelle de la scénarisation. À la télévision, ce sont les scénaristes qui sont reconnus comme les auteurs des productions, le réalisateur n'étant considéré que comme exécutant. Téléfilm Canada, ces dernières années, comme le note Michel Houle, consacre pour le développement-scénarisation au moins deux fois plus d'argent dans le secteur télévision que dans celui du cinéma. De 1996 à 2000, l'aide allouée au développement de 1 000 projets est répartie en 300 pour le cinéma, 700 pour la télévision. L'aide moyenne pour chaque film est de 22 000 \$ en scénarisation cinéma, de 24 000 \$ pour chaque écriture télévisuelle.

5. L'histoire de la scénarisation est peu développée et reste encore à faire. Celle de son économie l'est encore moins, tout comme l'ensemble de l'économie de cette jeune et fragile industrie.

En toile de fond du théâtre de l'économie du scénario au Québec, deux événements fournissent un décor pour illustrer les rapports création/industrie. D'abord, le contentieux juridique, en 1998, autour du scénario du film de Léa Pool, *Emporte-moi* (1999). Ensuite, l'affaire Cinar, qui bat son plein depuis 1999.

L'affaire Cinar contient en son cœur scandaleux une histoire de scénarios pour programmes de télévision pour enfants. Une saga invraisemblable de prête-noms québécois et canadiens pour des produits écrits en fait par des Américains. Cette affaire et une partie de sa résolution éclairent de manière significative l'état de l'industrie culturelle québécoise et canadienne de l'audiovisuel. A l'été 2001, comme

en témoigne le reportage télévisuel de Sophie Langlois à Radio-Canada [7], Cinar a remis à Téléfilm Canada une somme de 2,6 millions de dollars pour des aides financières perçues en trop. En confirmant cette remise, et surtout en laissant entendre qu'il n'y aurait pas de poursuites judiciaires pour cette fraude, Téléfilm Canada, par la bouche de son directeur François Macerola, explique subtilement le sort d'une industrie vivant aux crochets des investissements publics, en même temps que l'intérêt des organismes publics à protéger une industrie qu'ils ont forgée : « On met fin à un épisode douloureux qui a nui au milieu, à la corporation Cinar, à tout le concept des investissements publics. On passe à autre chose. On tourne la page, quoi »! L'affaire Cinar, si elle n'est qu'une toile de fond pour notre sujet, n'en éclaire pas moins la problématique du métier de scénariste dans une industrie presque totalement vouée à la télévision, où ce travail possède un véritable poids économique et intellectuel.

La « chicane » du scénario d'*Emporte-moi*, en revanche, appartient pleinement au sujet de l'économie du scénario dans le long métrage de fiction. En Cour supérieure du Québec (août 1998), un juge a conclu que le scénario de ce film, signé par Léa Pool et Nancy Huston, « reproduit des éléments créatifs essentiels du scénario intitulé *La nuit d'Antoinette* », une œuvre d'Isabelle Raynauld produite en 1995. Le juge confirmait ainsi une décision antérieure d'une commission d'arbitrage de la SARDeC (Société des auteurs, chercheurs, documentaristes et compositeurs, qui s'appelle maintenant la SARTEQ), qui stipulait que le scénario d'*Emporte-moi* « reprend dans son essence certains éléments du scénario de Madame Raynauld ». Exemples : « le sujet, le situs dramatique, la problématique de la quête de l'héroïne, l'utilisation et l'importance de l'eau dans le récit, la psychologie et le rôle des personnages, la structure ». Le jugement de la Cour déclarait en outre que le nom d'Isabelle Raynauld devait être expressément mentionné au générique et que cette scénariste devait être rétribuée à hauteur de 18 % des cachets d'écriture et des redevances (environ 20 000 \$) [8].

Quelques mois plus tard, en février 1999, aux Rendez-vous du cinéma québécois, *Emporte-moi* de Léa Pool faisait l'ouverture du festival au moment où la SARDeC fêtait ses 50 ans. Situation paradoxale que cette célébration de la scénarisation au Québec, alors que les éléments créatifs essentiels de l'œuvre à l'honneur et le partage de son assiette pécuniaire avaient dû obtenir la sanction d'un jugement de cour pour être reconnus.

Objet de l'étude et outils de recherche

Comprendre l'économie du scénario au Québec, dans le long métrage de fiction, c'est tenter de mieux éclairer l'articulation entre la création filmique – dont le scénario en amont est essentiel – et les paramètres de l'industrie culturelle. Car la culture, comme le souligne Françoise Benhamu, « fait aujourd'hui alliance avec l'économie. Et de cette alliance, certes contre nature, peut naître le pire et le meilleur, suivant que l'on utilise l'économie pour les messages qu'elle peut transmettre, et pour ceux-là seulement, ou bien que l'on se met à exiger de la culture qu'elle produise des “retombées positives” pour qu'elle mérite d'être financée » [9].

Syndrome qui apparaît, comme le rapporte *Le Devoir* au sujet d'études américaines sur la place des actualités à la télévision, quand « la logique économique semble maintenant prendre toute la place » [10].

« L'économie du scénario au Québec » est une tentative de répondre à cette question centrale : quelle est la part et le degré de la professionnalisation de la scénarisation dans une industrie relativement jeune, vivant pour l'essentiel des fonds publics? Autrement dit : à qui et pour quel travail vont les aides d'État à la scénarisation? Quel pourcentage de la production d'un film est dévolu à la scénarisation?

Deux hypothèses de réponses s'offrent à première vue. D'abord, une large part du travail de scénarisation échoit à des réalisateurs, suivant une interprétation de la « théorie des auteurs » voulant que le véritable créateur, « auteur » d'un film, soit le réalisateur lui-même, depuis la scénarisation jusqu'à la supervision étroite de toute la post-production d'un film. Une sorte d'aigle à deux têtes. Mais alors qu'en aval le réalisateur travaille et collabore avec des monteurs, des musiciens, des concepteurs sonores et des mixeurs, pourquoi ne le fait-il pas plus souvent en amont avec des scénaristes professionnels? Dans cette situation, est-ce le réalisateur qui est le professionnel de la scénarisation? Il faudra alors se demander si la théorie des auteurs, telle qu'ici interprétée, justifie qu'on n'ait peu ou pas recours à des scénaristes professionnels. Dans plusieurs cinématographies, en effet, de véritables auteurs de films travaillent régulièrement avec des scénaristes, les auteurs scénaristes-réalisateurs (Godard, Varda, Rohmer) ne sont peut-être que des exceptions. En examinant plus amplement la question, on découvrira peut-être que la situation au Québec témoigne d'une lecture esthétique limitative de la « politique des auteurs ».

Mais peut-être faut-il chercher la réponse ailleurs, justement dans la chaîne économique étatique de la production des films? Comme il se tourne peu de films au Québec, que même des réalisateurs chevronnés sont souvent comme en état de « chômage technique » par rapport à des tournages, le fait d'avoir des subventions à la scénarisation pourrait-il avoir le double mérite de construire divers projets en même temps que de gagner (une partie de) sa croûte en dehors des tâches de pré-production et des plateaux? Dans cette optique, la double profession de scénariste-réalisateur fournirait un fondement économique ou une base matérielle à la conception de l'*auteurship*.

Pour vérifier ces hypothèses et en faire l'étude, il était nécessaire de tracer toutes les données relatives aux aides publiques à la scénarisation, en scrutant à qui et à quelle fréquence elles sont dispensées, en vérifiant en outre si ces aides aboutissent à des réalisations concrètes ou si elles restent à l'état d'écriture. Le répertoire de ces données existe maintenant. Il rassemble une grande partie des documents officiels édités par les organismes subventionnaires, Téléfilm Canada et la SODEC québécoise (Société de développement des entreprises culturelles). L'étude a bénéficié également des conseils du consultant en communication Michel Houle, auteur de l'étude *Données factuelles sur les ressources financières*

consacrées à la scénarisation et au développement de longs métrages cinématographiques canadiens (mars 1998).

François Gagnon a approfondi ce premier corpus de renseignements et trouvé quantité de nouveaux documents. Il a aussi effectué une lecture attentive de toutes les informations et organisé en tableaux les données disponibles. Son travail aboutit aujourd'hui à un document inédit, une première base systématique de données en la matière, intitulé *Données sur l'économie du scénario au Québec pour le long métrage de fiction. Répertoire 1968-2000* (Montréal, Centre de recherche Cinéma/réception de l'Université de Montréal/Cinémathèque québécoise, 2002).

La seule information qui n'a pu être dénichée est la part de financement attribuée au scénario ou à la pré-production par les aides fédérales. Contrairement au Québec, Téléfilm a comme politique de n'inscrire dans ses rapports officiels que la somme totale de l'aide allouée à la production d'un film. Il faut bien tenter de savoir quelle part, quel pourcentage de ces sommes est consacrée à la scénarisation. Réponse : ce sont des données confidentielles ressortissant du caractère privé des maisons de production. Pour connaître l'économie de la scénarisation de ces fonds publics, il faudrait demander, titre par titre, à chacune des compagnies de production, le montant exact alloué à la recherche-scénarisation ou au développement du projet, puis souhaiter recevoir une réponse. Voilà qui ressemble à des travaux d'Hercule impossibles à réaliser dans le cadre et avec les moyens de cette recherche.

En dépit de ce handicap, la monographie de François Gagnon est riche d'informations et d'enseignements, même si elle se limite au long métrage cinématographique et exclut la vidéo de même que le secteur, économiquement et culturellement très important, de la scénarisation télévisuelle. Malgré ces limites, cet essai se veut être la première pierre d'une étude plus large sur l'histoire de la scénarisation au Québec, esquissée par les textes de Germain Lacasse, Isabelle Raynauld, Yves Lever et Marcel Jean [11].

Un cas unique dans les pays industrialisés : le secteur privé est une officine d'État

Les grandes lignes de l'émergence et de la consolidation du cinéma québécois, depuis les années 1960, sont assez bien connues : un cinéma de fiction naissant, au moyen de forceps, d'une tradition documentaire (en particulier celle d'un organisme d'État, l'Office National du Film, en symbiose avec Radio-Canada) ; une industrie privée encore jeune, largement épaulée par les politiques et les fonds de deux paliers de gouvernement ; une faible professionnalisation du métier de scénariste.

L'histoire de l'économie du scénario québécois commence quelques mois à peine avant le célèbre cri d'un certain Général. Le gouvernement fédéral du Parti libéral de Pierre Elliott Trudeau met sur pied, le 3 mars 1967, la SDICC (Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne), alors sous la direction du Secrétariat d'État [Ministère de la culture] dirigé par Gérard Pelletier. L'État fédéral

devançait ainsi de plusieurs années le Québec, qui tardait à se donner une loi du cinéma, ce qui ne se produira qu'en 1975 et fera de l'État provincial un deuxième subventionnaire à partir de 1977. Cette situation politico-culturelle explique que les premières données chiffrées sur la scénarisation, de 1968 à 1977 (presque une décennie), viennent exclusivement d'Ottawa, dont le budget de la SDICC finance alors le cinéma québécois avec un tiers de son portefeuille. À partir de 1977, refrain connu, tout le cinéma québécois mange à deux râteliers [12].

Les politiques canadiennes et québécoises du cinéma et de l'audiovisuel sont un subtil amalgame entre les intérêts des politiques d'aide à l'industrie privée et quelques ténors de cet entrepreneurship, un modèle sans doute unique dans les pays du G-7, où le privé des industries audiovisuelles doit toute son existence à l'aide étatique. D'où l'appel incessant de ces « privés » au dégraissage des organismes d'État de production-diffusion (ONF et Radio-Canada) en faveur de l'aide au privé. À commencer par Paul Langlais et Alexandre de Sève dans les années 1950, qui, après les succès commerciaux de quelques longs métrages mélodramatiques, ont investi dans la création d'une télévision privée, Télé-Métropole, devenu concurrent puis modèle de Radio-Canada. Vinrent ensuite les Héroux, Denis et Claude, de même que Guy et Claude Fournier, Pierre David et Rock Demers dans les années 1970, ensuite Roger Frappier, Denise Robert, Cinar, les clameurs triomphantes du producteur des *Boys* (Louis Saïa, 1997) à la soirée des *jutra* de 2002, sans compter les propos anarcho-populistes de Pierre Falardeau pour justifier l'entreprise commerciale de la série des *Elvis Gratton*... Un exemple symptomatique de cet état de fait est l'échec de l'excellent scénario de Denys Arcand, *Maria Chapdelaine* qui, au début des années 1980, fut refusé par les organismes subventionnaires au profit du projet de Gilles Carle. Au fil des décennies, ces revendications furent épaulées par plusieurs vœux de l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ). En contrepartie, la plainte incessante des « auteurs » indépendants (ceux que Guy Fournier appelle les « intellos pisse-froid » [13]), surtout répercutée par le haut-parleur annuel des *rendez-vous du cinéma québécois*, dénonce la transformation du cinéma québécois indépendant en produit d'industrie culturelle, ou encore en « cinéma des producteurs » et sous la gouverne des diktats des télévisions. En 2003, une levée de boucliers de la part de cinéastes indépendants, épaulés par quelques scénaristes, s'est manifestée contre la décision de Téléfilm Canada d'accorder des aides systématiques aux productions de films à succès (la « prime au box-office »).

Ce vaste programme de privatisation, qui aura mis un demi-siècle à se construire (à petit pas, et souvent en catimini), est en grande partie aujourd'hui réalisé. Paule des Rivières, dans *Le Devoir*, peut ainsi faire remarquer : « Même si elle [la précarité d'emploi] a toujours existé à Radio-Canada, elle a pris de l'ampleur au cours des dernières années, à mesure que s'imposait la gestion par projet découlant de la privatisation d'une grande partie de la production. S'ensuit une fragilisation de la culture radio-canadienne... » (17 mai 2002). Louis Leduc fait le même constat dans *La Presse* : « Pour bon nombre des artisans [de Radio-Canada], la précarité érigée en système cache quelque chose de très préoccupant : le démantèlement graduel de la société d'État, comme on l'a fait pour l'Office national du film. Les derniers Don

Quichotte se battent-ils contre des moulins à vent? » (18 mai 2002). Dans le même article, est cité le journaliste Jean-François Lépine qui

dénonce cette légende urbaine qu'entretiennent les réseaux privés sur l'autonomie de leur financement... qui sont presque entièrement subventionnés. Peut-on vraiment, dans ces conditions, parler d'une télévision privée? Ce qui distingue finalement les télévisions publiques et privées, c'est l'usage que l'on fait des fonds publics. À Radio-Canada, 90 % des subventions vont à la production. Dans le privé, elles servent surtout à engraisser les actionnaires.

Dans une libre opinion, la journaliste Françoise Stanton dénonce « un gouvernement [fédéral], un premier ministre et une ministre du Patrimoine vendus aux diktats des propriétaires de chaînes privées, généralistes et spécialisées, ainsi que de l'industrie privée de la production télévisuelle et radiophonique » [14].

Au fil des décennies, l'ONF – fleuron international du Canada – s'est ratatiné comme peau de chagrin et a fini par abandonner tout le secteur de production du long métrage de fiction en lui préférant des ententes de co-production avec le privé. Pourtant, cet organisme possède une impressionnante feuille de route en la matière, même au niveau de la scénarisation. Après l'expérience éphémère d'Anne Hébert et d'Hubert Aquin, celle inaboutie d'Alec Pelletier (après *Le festin des morts* de Fernand Dansereau, 1964), il importe de signaler la carrière plus cohérente et continue de Marthe Blackburn (scénarios de trois longs métrages d'Anne Claire Poirier), mais également de considérer l'excellence des scénarios de fiction par exemple chez Gilles Carle (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965), ou chez Gilles Groulx (*Le chat dans le sac*). Se rappeler aussi qu'un des meilleurs longs métrages québécois (canadiens) de tous les temps est *Mon oncle antoine* de Claude Jutra (1971, scénario de Clément Perron), est sorti de l'ONF, que *Le déclin de l'empire américain* (Denys Arcand, 1986) est né dans un atelier de l'ONF. L'ONF a aussi donné de bons scénarios de Jean-Pierre Morin pour quelques fictions de Marcel Carrière ainsi que celui de Stéphane-Albert Boulais pour *La bête lumineuse* (1982), un des meilleurs films de Pierre Perrault. Cette situation à l'ONF est pourtant surdéterminée par la valse continuelle des politiques de l'ONF vis-à-vis du long métrage de fiction, issues d'un gouvernement fédéral qui a toujours souhaité enlever ce mandat à l'ONF pour le confier à l'entreprise privée.

Au bout du compte, c'est vraisemblablement le « privé » qui n'a pas tenu ses promesses de professionnaliser la scénarisation, ou du moins qui n'en a exigé le savoir-faire que dans le seul sens du scénario de type commercial et pré-formaté à la Hollywood. C'est à cette réalité que se réfère explicitement le *Gina* de Denys Arcand, sorti en 1975.

L'État des lieux

Que montre l'étude des données économiques du scénario québécois, jointe aux enquêtes de Michel Houle, par rapport aux deux hypothèses envisagées? Pour le cinéma indépendant, le réalisateur-scénariste est-il la seule voie, la seule réponse

québécoise à la théorie des auteurs? ou bien la gestation lente du métier de scénariste est-elle due à la petitesse politique et économique des aides d'État au cinéma?

Il n'y a pas de réponse simple ou tranchée à cette alternative, plutôt une sorte d'amalgame entre les deux, dont le second volet est déterminant. Pour reprendre l'expression de Denys Arcand en 1964, le problème vient du type de cinéma que le Québec a voulu se donner, non du scénario. Dès sa naissance, deux conceptions socioculturelles du cinéma se sont affrontées : celle d'une industrie concurrentielle largement subventionnée, celle d'un cinéma indépendant libre, quoique impérativement lié à l'aide d'État. On sait que la première idée a triomphé de la seconde.

L'étude de François Gagnon le confirme : l'aide à la scénarisation au secteur privé (grosse ou petite/moyenne entreprise) a profité à plusieurs réalisateurs-scénaristes, dont Carle, Arcand et Lefebvre. Toutefois, comme le fait remarquer Michel Houle, le peu de professionnalisation de la scénarisation au Québec (comme celle des réalisateurs) s'explique par l'économie du film : peu d'argent pour chaque projet, des tournages trop rares. De même, ajoute le chercheur en communication, il est difficile de faire une corrélation entre le peu de professionnalisation de la scénarisation et le discours sur la faiblesse des scénarios au Québec, car les politiques étatiques et les demandes des producteurs se sont toujours contentées d'une sorte de sous-développement à la recherche-scénarisation. Houle l'explique encore : si on finançait davantage le développement des projets et la scénarisation, on aurait plus de chances d'obtenir de bons sujets de films.

Le chercheur poursuit : les ressources affectées aux trois postes budgétaires liés au développement représentent 5,4 % des devis totaux des longs métrages. Le cachet scénariste(s) est le poste principal ; il occupe en moyenne 3 % des devis totaux, les droits d'acquisition et les frais de développement représentant chacun un peu plus de 1,0 % des devis totaux. Autrement dit, en moyenne, 56 % du devis de développement va à l'écriture du scénario, 23 % à l'acquisition de droits et 21 % aux frais de développement. Ces chiffres valent pour les années 1989 à 1997. Depuis ce temps et jusqu'à maintenant, sur 100 % de l'aide accordée au développement des projets, 15 % est alloué à l'administration du projet, le reste des 85 % étant ventilé entre les acquisitions de droits et les cachets des scénaristes (environ 77 %). La SODEC québécoise aide la scénarisation avec une moyenne de 10 000 \$ par projet ; Téléfilm Canada, de son côté, fournit une moyenne de 22 000 \$ par projet.

Ce qui fait dire à Michel Langlois, qui a débuté dans les années 1980 à titre de coscénariste, puis est devenu scénariste-réalisateur (*Sortie 234* [1988], *Cap tourmente* [1993]), que la scénarisation est payée chichement, même si on s'est mis à pouvoir en vivre :

Ce que j'aimais dans l'écriture scénaristique, c'était la collaboration. Me mettre au service des univers de Léa Pool (*Strass café* [1980], *La femme de l'hôtel*

[1984], *Anne trister* [1986], *À corps perdu* [1988]), de Jacques Leduc (*Trois pommes à côté du sommeil* [1988], *L'âge de braise* [1998]), de François Girard (*Cargo* [1990]).

Et puis, on ne peut expliquer la faiblesse endémique de la profession de scénariste par le fait que les réalisateurs ont eux-mêmes écrit beaucoup de leurs scénarios : « La scénarisation est un métier. L'écriture est une tâche très difficile. Difficile, faite en solitaire, exigeante et sans filet. En écriture cinématographique, vous êtes toujours sous surveillance ». Toujours selon Langlois :

Le cinéma québécois traverse une crise, crise d'identité entre un cinéma d'auteur régi par une seule personne, et un autre type de production où les spécialités se définissent, le réalisateur devenant plus spécifiquement metteur en scène sans être nécessairement le scénariste. Cela suppose des mouvements différents, une personne ne peut plus tout contrôler, l'apport du scénariste est devenu nécessaire.

Marcel Beaulieu, rare exemple de scénariste professionnel dans le cinéma québécois, est né lui aussi au métier dans les années 1980, aux côtés de Michel Langlois. Pour lui :

Survivre dans ce métier n'est pas parler uniquement argent. Quelqu'un peut avoir besoin de 200 000 \$ par année pour vivre, un autre de 50 000 \$. Ce n'est donc pas uniquement l'argent qui peut définir la profession de scénariste, c'est aussi la capacité d'exploiter son imaginaire et sa vision cinématographique. Pour moi, travailler en Europe ou en Afrique m'a donné cette immense possibilité de ne pas être toujours coincé au Québec dans des films à petits budgets. L'air de rien, cette situation finit par « user son homme ». Cela m'a fait du bien, monétairement et créativement, de travailler sur des films de 12 ou de 15 millions, laisser aller une partie de mon talent qui avait toujours été réprimée, en même temps que d'avoir accès à d'autres univers narratifs. L'Europe a un *background* historique exceptionnel.

Marcel Beaulieu a coscénarisé avec Léa Pool (*Anne trister*, *À corps perdu*), Yves Simoneau (*Les fous de bassan* [1986]), François Girard (*Cargo*), André Turpin (*Un crabe dans la tête* [2001]), Francis Leclerc (*Une jeune fille à la fenêtre* [2001]) ; il a travaillé aussi sur certains films européens comme *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994), *Marquise* (Véra Belmont, 1997), *Alegria* (Nick Morris, 2001). Il brosse un portrait somme toute positif de la professionnalisation de la scénarisation dans le cinéma au Québec. Depuis une vingtaine d'années, fait-il remarquer, les gouvernements et les gens de l'industrie veulent essayer de concilier cinéma commercial et cinéma d'auteur. Le seul problème avec cette politique, c'est que le modèle commercial de scénarisation proposé est américain, alors qu'on ne peut se battre sur le même terrain que les Américains, investir 50 ou 60 millions de dollars pour un scénario bancal, qui n'est pas tourné, mais qu'on peut réutiliser dans le circuit des séries B. Par ailleurs, nos télévisions québécoises ont travaillé à l'émergence d'un vedettariat dans leurs séries et les histoires qu'elles offrent s'inspirent d'un concept télévisuel de la scénarisation, non de celui du cinéma. Beaulieu veut en rester à la scénarisation cinématographique, pour son travail propre

et pour le programme d'enseignement qu'il a fondé et animé pendant les cinq premières années de l'INIS, de 1997 à 2002.

Depuis 20 ans, explique-t-il, la scénarisation cinématographique professionnelle a beaucoup évolué, elle a développé des formats et des techniques d'une belle originalité : découpage implicite, valeurs des plans, rythmiques et structures, des scénarios qui se lisent merveilleusement bien, comme des textes de films, et qui savent franchir à point nommé les étapes du synopsis, du scène-à-scène, enfin du scénario dialogué. Sur le plan des droits professionnels, la SARDeC s'est dotée d'un code d'éthique visant non seulement à fournir des scénarios techniquement et artistiquement bien ficelés, mais à protéger les droits d'auteurs, c'est-à-dire à empêcher que producteurs, distributeurs et réalisateurs tripotent le travail des scénaristes « à qui mieux mieux ». Beaulieu, qui a fait beaucoup de travail de coscénarisation avec les metteurs en scène qui génèrent souvent leurs propres sujets, regrette cependant que la profession ait été incapable de développer ici des dialoguistes (comme il y en a beaucoup en France), puisque l'industrie est trop petite et qu'il manque de budgets pour le faire. Même les scénaristes sont sous-payés.

Difficile, par conséquent, de vivre de cette profession, sauf si on peut travailler souvent en Europe, difficile aussi d'être payé à sa juste valeur. Le long temps, qui coûte cher, nécessaire au développement d'un bon scénario, n'est pas consenti, les budgets d'aide non ventilés en conséquence. D'où la tentation que les scénaristes deviennent réalisateurs ou que les réalisateurs écrivent leurs propres textes. Pourtant, soutient Beaulieu, depuis 20 ans, nous avons réussi au Québec à créer une véritable profession de scénaristes, nous en formons chaque année de nouveaux. Les jeunes réalisateurs sont à la recherche de scénarios originaux et n'ont plus la mentalité d'autrefois voulant que le réalisateur doit être l'auteur des scénarios de ses films. Nous avons une base solide, et des surprises pour l'avenir.

Carl Dubé, un ancien étudiant en scénarisation à l'INIS (promotion 2001), explique qu'il veut certes devenir scénariste professionnel. Mais pour ce faire, il n'aura d'autre choix que de travailler principalement pour la télévision, secondairement au cinéma, même si c'est ce deuxième médium qui stimule son imagination. Et puis, en dépit de toutes ces tâches possibles, il pense qu'il devra avoir un travail parallèle à la scénarisation, qui peut difficilement toujours faire vivre correctement. Il explique :

Un contrat de scénarisation cinématographique, tel que stipulé dans l'entente collective de la section cinéma entre la SARTEQ et l'APFTQ, prévoit un salaire minimum de 39 500 \$, qui sera majoré à 40 500 \$ en janvier 2006. A première vue, un tel cachet peut sembler respectable, mais quand on constate qu'il est réparti souvent sur deux, trois ou parfois davantage d'années, ça devient presque ridicule.

Dubé aussi est d'avis que le débat sur la qualité douteuse des scénarios d'ici est un mauvais débat :

Aux États-Unis et en Grande-Bretagne la version de tournage est souvent la douzième, la treizième ou même davantage du scénario, alors qu'ici, les institutions ont convenu que trois versions sont suffisantes. Il ne faut pas chercher plus loin pour expliquer pourquoi un scénario d'ici peut sembler parfois moins bien ficelé que celui de nos voisins du Sud. Personnellement, je considère que mon vrai travail d'écriture ne commence vraiment qu'à la troisième ou quatrième version du scénario, les autres servant surtout à faire du tri dans les idées et à consolider la structure dramatique.

Il conclut donc qu'en dépit d'une double formation, au certificat de scénarisation à l'UQAM et au programme de l'INIS, les conditions idéales pour produire des scénarios originaux de long métrage n'existent toujours pas, les organismes subventionnaires ne fournissent pas encore les moyens pour que ce métier se développe dans le cinéma québécois, il est donc difficile pour la relève d'avoir une première chance. C'est un des effets pervers du système de subventions, qui n'accorde des fonds que pour récompenser un succès au box-office ou à des projets ponctuels, et ne paye pas le temps nécessaire pour créer plusieurs versions d'un même scénario afin de l'améliorer sans cesse et de le bonifier. Pour ce qui est de la formation de quelques mois à l'INIS, Dubé l'a trouvée un peu courte et encore peu propice à discuter et à pratiquer les formes de l'écriture scénaristique. « Il s'agit surtout d'une belle chance de voir son œuvre portée au grand écran », précise-t-il. Il considère que l'INIS est une école qui a un grand potentiel et qu'il ne dépend que de la vision de ses gestionnaires pour le réaliser. A l'aube de 2005, il apparaît que le métier de scénariste dans le cinéma québécois de long métrage est encore à un stade pré-professionnel.

Le geai paré des plumes du paon

Tout compte fait, les études et les débats, depuis presque un demi-siècle, révèlent que c'est la fragilité même de l'économie du film au Canada et au Québec qui explique son caractère inusité, voir hirsute. Le cinéma de long métrage de fiction est devenu ainsi un geai privé habillé des plumes d'un paon d'État. Le seul salut de cette cinématographie (compliquée en outre par sa déchirante dualité culturelle franco-anglaise, ou fédérale-provinciale), aurait résidé dans le renforcement des organismes d'État (ONF, Radio-Canada, Télé-Québec, Conseils des arts du fédéral et des provinces). Au lieu de quoi, à titre de pays industrialisé ou du G-7, les politiciens ont cru pouvoir faire devenir notre cinéma internationalement compétitif, industrieusement pair des ensembles hollywoodiens ou français, tout en faisant sans cesse payer par l'État (non par les actionnaires) de coûteuses et stériles visites dans les marchés du film et de la télévision à travers le monde. Suivant en cela l'exemple reaganien, on a asphyxié les organismes d'État et on les a hypocritement ou ouvertement privatisés, tout comme on l'a fait pour Air Canada, comme on s'apprête à le faire pour Hydro-Ontario, ou tout simplement comme on s'attaque à de minuscules Conseils des arts pour en fermer les portes, comme cela s'est passé en Nouvelle-Écosse.

Pourtant, les « Oscars » canadiens de Frédéric Bach n'avaient-ils pas été produits par Radio-Canada? Les multiples prix à Norman McLaren pour des films produits à l'ONF? La formation cinématographique des Carle, Jutra, Brault, Arcand, Lamothe, à l'ONF encore? Les politiques étatiques pour la création et le développement du cinéma et de l'audiovisuel ont fait leur nid en privilégiant le dégraissage progressif des budgets de production de l'ONF et de Radio-Canada et en favorisant la construction et le maintien d'une industrie privée qui ne vit et ne survit que grâce à l'État. Le « privé » québécois s'est souvent, plus qu'à son tour, contenté de ficelles scénaristiques pour ses histoires érotico-comiques (*Valérie*, *Deux femmes en or*, *Les boys*, *Elvis Gratton*), pour les adaptations populistes de grands classiques littéraires (*Bonheur d'occasion*, *Les Plouffe*, *Maria Chapdelaine*), ou encore pour de pâles reproductions de films de genre. Dans ces conditions, c'est la collusion entre l'État et les entrepreneurs privés qui porte la responsabilité de la faible professionnalisation de la scénarisation. Dans sa prise en charge récente de la formation de scénariste, cette industrie, qui dirige l'INIS, joue surtout en faveur du scénario commercial et du scénario télévisuel, du cinéma des producteurs. Le film d'auteur, la télévision d'auteur ne reçoivent que la portion congrue. En fait foi le premier ouvrage publié par les Éditions INIS, *Écrire pour le petit écran* (Guy Fournier, 1998).

Denys Arcand est un cas exceptionnel, unique : il a su travailler à l'ONF, y produire des documentaires percutants, puis travailler dans le privé avec de petits moyens de production, écrire ses propres scénarios mais aussi en tourner écrits par d'autres (*La maudite galette* [1971], *Vue d'ailleurs* [1991], *Love and Human Remains* [1993], *Joyeux calvaire* [1996]), en écrire pour un autre réalisateur (*Duplessis*, de Mark Blandford, 1977), faire naître son *Déclin* au sein de l'ONF, puis lier de gros moyens de production (*Jésus de Montréal*[1989], sketch *vue d'ailleurs* de *Montréal vu par...*,], *Love and Human Remains*, *Stardom* [2000], *Les invasions barbares* [2003]), ou de commande télévisuelle (*Joyeux calvaire*) à la rigueur d'une écriture personnelle et d'un style qui a su avec intelligence ajuster sa voix aux conditions de production. On aura compris que je tiens Denys Arcand pour le plus grand cinéaste québécois. C'est aussi un extraordinaire scénariste...

[*Réal La Rochelle est professeur et critique de cinéma. Il est l'auteur de la biographie Denys Arcand. L'Ange exterminateur* (Leméac, 2004)].

Notes

[*] Une première version de cet article a été présentée au 16^e Congrès mondial du Centre international d'études francophones, tenu du 26 mai au 2 juin 2002, à Abidjan, en Côte d'Ivoire.

[1] *Ciné-bulles* 20 : 2. Voir aussi Jean-Philippe Gravel, « Crise du scénario. Le cinéma québécois va-t-il vraiment mieux? » *Ici* (27 novembre-3 décembre 2003).

[2] « Vers une politique du cinéma. Lemieux consultera le milieu du cinéma ce printemps. La ministre a reçu les recommandations de son comité. » *Le Devoir* (14 février 2002).

- [3] « L'O.N.F. et le cinéma québécois. » *Part-Pris* 7 (Avril 1964) : 20-21.
- [4] Entretien avec Marcel Beaulieu par Réal La Rochelle, 6 mars 2001.
- [5] Germain Lacasse. « Vestiges narratifs. Les Premiers Temps du scénario québécois. » dans *Le Scénario de film*, Université Laval, *Études littéraires* 26 : 2 (automne 1993).
- [6] Richard Guay. « Claude Daigneault. Les scénarios de notre confusion. » (23 janvier 1982); « La part des scénaristes. » (6 mars 1982); « Rapprocher écrivains et cinéastes. » (13 mars 1982). Un an plus tard, le 3 juin 1983, j'ai organisé, pour le colloque de l'Association canadienne d'études cinématographiques, à la Cinémathèque québécoise, une table ronde « Évolution de la scénarisation dans le cinéma québécois », qui réunissait Claude Daigneault, Marthe Blackburn, Jean Pierre Lefebvre, Jean-Guy Noël, Marilù Mallet, Denys Arcand et Robert Gurik.
- [7] Juillet 2001.
- [8] « Léa Pool déboutée en cour supérieure. » *La Presse* (27 août 1998); « Litige sur un scénario. Léa Pool perd sa cause en Cour supérieure. » *Journal de Montréal* (28 août 1998).
- [9] *L'Économie de la culture*, Paris : La Découverte, 2001 : 114.
- [10] Paul Cauchon. « Nouvelles télé en danger. » *Le Devoir* (2 avril 2002).
- [11] **Lacasse, op. cit.**; Isabelle Raynauld, « L'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*, Québec/Paris : Nota bene/Méridien Klincksiek, 1999; Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal : Boréal, 1988; Marcel Jean, *Le Cinéma québécois*, Montréal : Boréal, 1991.
- [12] Voir mon essai « Le cinéma québécois dans tous ses États. » *Cinéma en rouge et noir*, Montréal : Triptyque, 1994. Pierre Véronneau a travaillé à la recherche qui a fondé ce texte.
- [13] *Écrire pour le petit écran*, Montréal : Éditions INIS, 1998.
- [14] « Impasse à Radio-Canada : le devoir de transparence. » *Le Devoir* (22 mai 2002).

Entretiens

Michel Houle, automne 2000.
 Michel Langlois, 26 mars 2001.
 Marcel Beaulieu, 6 mars 2001.
 Carl Dubé, 26 février 2002 ; 10 janvier 2005.

Remerciements

Michel Houle, Serge Cardinal, Jean-Claude Marineau, Jean-Pierre Gagné, François Gagnon, Michel Larouche, Michel Langlois, Marcel Beaulieu, Carl Dubé et Germain Lacasse.