

Le scénario, le capital, l'industrie : Commentaire sur les *Propos* de Gilles Groulx

Bruno Cornellier

L'œuvre cinématographique de Gilles Groulx, éclectique s'il en est une, n'a peut-être comme seule caractéristique récurrente cette volonté de participer activement à un projet global d'émancipation politique visant à inscrire fermement le Québec et son cinéma dans la mouvance anticolonialiste, radicale et socialiste, qui marquera au fer rouge, ici comme ailleurs, la vie intellectuelle et politique à partir des années 1960. L'un des pionniers du direct québécois dès la fin des années 1950 (avec entre autres *Les raquetteurs* [1958, co-réal. M. Brault], *Golden Gloves* [1961] et *Voir Miami* [1963]), il réalise en 1964, avec *Le chat dans la sac*, une des œuvres canoniques du cinéma de fiction québécois : un film bercé autant par l'enthousiasme émergent localement autour des films de la Nouvelle vague française que par les techniques, l'éthique et l'expertise documentaires développées par l'Équipe française de l'ONF. Il devient ensuite, avec ses fictions expérimentales (*Où êtes-vous donc?* [1968] et *Entre Tu et Vous* [1969]), l'enfant terrible du cinéma québécois et l'un des leaders et hérauts du cinéma politique d'extrême gauche, dont l'apothéose sera l'interdiction par l'ONF, en 1972, de son documentaire *24 heures ou plus* (1973-1976). Du succès critique et cannois du *Chat dans le sac* jusqu'à l'accident tragique qui mit fin à sa carrière (lors du mixage d'*Au pays de Zom* [1982]), en 1981, Groulx, en plus d'une importante cinématographie, laisse derrière lui une œuvre picturale [1] et un recueil de poèmes [2] peu connus, en plus d'une série d'écrits politiques et théoriques.

Parmi ses multiples articles et manuscrits (plusieurs non publiés), l'un des textes illustrant avec le plus de clarté et de verve les convictions politiques et esthétiques du cinéaste est sans nul doute son texte-manifeste intitulé *Propos sur la scénarisation*, qu'il rédige lors de son passage au Collège Montmorency, en 1975-76, où il dirige une série d'ateliers sur la scénarisation. Groulx définit dans ce texte ce qu'il considère comme les trois nécessités primordiales à l'écriture filmique : 1) l'idée de base; 2) la faculté de comprendre; et 3) la volonté d'exposer, desquels découlent une recherche et un projet de mise en scène ancrés dans la réalité vivante (donc dynamique et jamais stagnante) et dans l'imprévisibilité de la stimulation-réponse mutuelle (et donc de l'action) entre un/des créateurs/acteurs et une

réalité physique et politique localisable. Il oppose alors à cet idéal-type de la création filmique, faisant de l'improvisation son *modus operandi*, le cadre aliénant et répressif que lui imposeraient les pratiques scénaristiques institutionnelles dans leur façon d'appliquer un filtre idéologique ou de forcer une médiation artificielle et intéressée entre le cinéaste et sa libre interaction avec le « réel ». En d'autres termes, Groulx, dans ce texte, conceptualise le scénario moins comme une étape intrinsèque au processus de création que comme objet de contrôle institutionnel [3].

Utopique lors de certains passages (l'utopie moderniste de la parfaite distanciation brechtienne entre le texte et le spectateur), l'effectivité du texte de Groulx repose, implicitement, sur la possibilité d'une *désaliénation* du sujet dans sa « libre » relation avec le réel. Groulx, en bon matérialiste, croit en effet pouvoir briser et révéler, grâce au dispositif technologique du cinéma, la médiation idéologique qui gouverne notre perception du monde et notre possibilité d'agir sur ce monde. À la condition bien sûr que le dispositif cinématographique soit laissé non pas entre les mains des instances de pouvoir institutionnelles, gouvernementales ou capitalistes, mais plutôt entre celles d'un créateur libéré du contrôle institutionnel (et donc, encore une fois, du pouvoir normalisateur et éditorial exercé par l'état capitaliste et ses groupes d'intérêt). Dans ces conditions, le cinéma permettra-t-il, comme il l'écrivait quelques années auparavant, de « [briser] l'enchaînement des faits pour ne montrer que les faits. Rompre la convention pour percevoir l'action, qui a créé la convention » (*De l'importance*, 1967).

À ce titre, il m'apparaît que le texte de Groulx, par la façon dont il fige et homogénéise le travail scénaristique en tant qu'objet institutionnel et répressif, perd de vue son principal objet, c'est-à-dire le scénario, qui ne devient pour lui que simple prétexte à une critique de la bureaucratie onéfiennne et de sa gouvernance des possibles narratifs, esthétiques et politiques. Sa critique du pouvoir institutionnel sous-entend dès lors qu'au-delà ou à côté de l'Institution et des conventions qu'elle impose, il nous soit possible d'accéder à une essence du réel qui préexisterait la médiation idéologique qui gouverne nos représentations et notre perception. Bref, il essaie d'imaginer un cinéma qui, une fois libéré des relations de pouvoir qui aliène la libre interaction du cinéaste et du spectateur avec une réalité politique localisable, puisse s'ouvrir à la possibilité (même si elle est reconnue comme étant inachevable, sinon inatteignable) d'une médiation/interaction « vraie » et « désidéologisée » avec le monde. Cette volonté d'émancipation radicale sous-entend donc que le pouvoir ne s'exercerait que d'en haut et verticalement (*sur* « nous », en bas, et *sans* « nous »), de sorte qu'en dévoilant la constructibilité des structures idéologiques et des stratégies de pouvoir mises en

place par un gouvernement à la solde du capital marchand, il deviendrait possible de renouer avec un état d'indemnité préexistant l'exercice du pouvoir institutionnel : une chimère qui, à mon sens, ne rend pas justice à la complexité des relations de pouvoir internes et externes qui sont à l'origine même de tout désir de conceptualiser le politique et le social.

Alors pourquoi, malgré ces importantes réserves quant à la rhétorique anti-institutionnelle d'inspiration marxiste de Groulx, décider de republier, en 2006, les *Propos sur la scénarisation*? De quelle manière le texte de Groulx peut-il informer le contexte de production et de financement actuel? Trente ans après la publication des *Propos*, force est alors de constater que les jeux de pouvoir qui font s'affronter le désir de rentabilité marchande à la viabilité d'une industrie culturelle publique et innovatrice n'est pas qu'une question ponctuelle qui reviendrait et s'amenuiserait cycliquement. Ainsi, malgré la marginalisation et la réduction substantielle du mandat de l'ONF depuis l'époque de Groulx, il semble que des voix multiples, s'attaquant désormais à d'autres institutions (et par le biais d'un vocabulaire et d'outils conceptuels souvent différents), font écho à l'analyse de Groulx et révèlent une même urgence d'agir, de dire et de dénoncer, et ce, autant chez les cinéastes et professionnels du cinéma que chez les chercheurs, critiques, cinéphiles et professeurs.

À ce titre, à propos de la professionnalisation du métier de scénariste en fonction de recettes à succès (c'est-à-dire « l'écriture linéaire psychologico-humaniste; le degré zéro de la communication sentimentale »), Groulx écrit :

Sous contrat, le cinéaste s'engage donc à respecter le « scénario » agréé par l'investisseur-producteur et garantit sous seing que le produit qui sera porté à l'écran sera conforme à la lecture que l'investisseur-producteur a approuvé. Le scénario doit donc être conforme à la conception du cinéma que se fait le producteur; le cinéaste est d'abord perçu comme un exécutant. Le cinéaste n'est plus le **compositeur**, l'organisateur, l'animateur de son film: il est devenu le garant du fric mis à sa disposition pour réaliser le film, une copie conforme.

Dans le contexte actuel d'un désengagement progressif de l'état dans la *production* des films, et à la lumière de la privatisation progressive, par la porte de derrière, du cinéma québécois, l'applicabilité et la pertinence grandissante des propos de Groulx sont ici tout à fait notables, et ce, bien que les enjeux et les forces en présence ne soient plus tout à fait les mêmes. Je me réfère particulièrement, pour en revenir à la question de l'écriture

scénaristique, à cette tension grandissante entre, d'un côté, la *sur*-professionnalisation du métier de scénariste et, de l'autre, sa *dé*-professionnalisation (!). En effet, la restructuration actuelle du financement public de l'industrie du cinéma à l'avantage des producteurs [4], en synergie *avec* cette professionnalisation normalisatrice du scénario que dénonce Groulx, rend aussi – et de plus en plus – accessible la manne du financement public à des scénaristes (et même des réalisateurs) novices, sinon « amateurs ». Le « métier » est alors laissé entre les mains de vedettes populaires inexpérimentées (par exemple Guy A. Lepage, Yves Pelletier, Patrick Huard, Luc Dionne, Dan Bigras, etc.), grâce auxquelles l'industrie croit pouvoir limiter son risque financier en capitalisant sur leur popularité (lire, à ce sujet, le compte rendu de lecture de Germain Lacasse dans ce volume). D'un autre côté, cette restructuration du financement public du cinéma tend également vers des abus contraires, dont la polémique (et le procès) entourant la réécriture du scénario de Gilles Carle par le tâcheron professionnel engagé par les producteurs du film *Nouvelle-France* (réal. J. Beaudin, 2004), constitue, à l'opposé, une seconde instance marquant le désengagement et la déresponsabilisation du réalisateur dans la production du film, alors que sa tâche ne constitue guère davantage que la mise en images d'un scénario rédigé en fonction de recettes approuvées qui espèrent garantir, encore une fois, le minimum de risques financiers.

Ironiquement, en instrumentalisant de la sorte, avec *Nouvelle-France*, le travail scénaristique en vue de limiter à son strict minimum le caractère aléatoire de la valeur d'échange des produits culturels, la contribution principale du producteur Richard Goudreau et de sa boîte Melleny Productions, après l'échec cuisant des *Dangereux* (réal. L. Saïa), en 2002, aura été, encore une fois, d'être les maîtres d'œuvre d'une des plus retentissantes catastrophes financières, critiques et populaires de l'histoire du cinéma au Québec. Néanmoins, voilà sans doute l'exemple le plus probant de cette professionnalisation et instrumentalisation du travail scénaristique, qui semble être de moins en moins gouverné par l'ingérence étatique ou bureaucratique des institutions publiques (telle que la décrivait et la critiquait Groulx), et toujours davantage par la volonté d'homogénéisation de la production culturelle par le capital privé (financé à même les fonds publics), qui espère de la sorte fonder une industrie du cinéma adoptant des recettes dont le succès et l'échec seraient, croit-on, mesurables en fonction de probabilités statistiques et de coûteuses stratégies de marketing à l'hollywoodienne. En somme, « une assurance-faillite pour le producteur », dicit Gilles Groulx, le Lynx inquiet. Plus ça change...

Or, est-il possible, voire même souhaitable (?), d'imaginer que le cinéma, cet art industriel multimillionnaire, puisse un jour s'affranchir complètement des impératifs de rentabilité que lui impose, même dans le cadre d'un financement public, le capital marchand [5]? Ainsi, dans notre mobilisation, il faudra dorénavant s'intéresser, du moins c'est mon avis, à une résistance qui n'a pas pour objectif ou finalité la victoire décisive (et impossible) sur le capital et la fin des luttes de pouvoir entre les « auteurs », les institutions et le commerce. Contre de telles utopies, de nouveaux Lynx inquiets, des voix vigoureusement actives dans la reproduction même et le déplacement constants des relations de pouvoir étatiques, institutionnelles et financières, pourront-elles alors veiller à ce que soit toujours possible, au sein même et à côté du marché, et en phase avec des politiques renouvelées de financement public, un cinéma de l'inattendu. Un cinéma qui échapperait aux statistiques et au simple calcul positiviste du capital de risque. Un cinéma résistant et intempestif, provocateur et non consensuel, amateur et professionnel, soucieux et impatient, imprévisible. Un cinéma vivant.

Notes

[1] Son œuvre picturale sera montée puis exposée par Barbara Ulrich, en 1995, à la Galerie Simon Blais, à Montréal. Plusieurs de ses toiles sont toujours archivées à la Cinémathèque québécoise.

[2] *Poèmes*, publié aux Éditions d'Orphée en 1957, puis réédité aux Herbes rouges en 1973.

[3] Le contraste est ici notable entre, d'une part, la désaffectation du scénario dans le processus créatif tel que l'entend Groulx, et, d'autre part, la conception du scénario que défend René Bail (dans ce volume), pour qui le scénario devrait être considéré comme l'équivalent d'une partition musicale ou du texte d'une pièce de théâtre qui puisse être publié sous forme de livre et réadapté au cinéma par d'autres « metteurs en scène ».

[4] La politique des enveloppes à la performance étant la manifestation la plus évidente et contestée de cette restructuration du financement public et de la déresponsabilisation des comités de lecture dans la sélection des projets de film subventionnés. Au moment d'écrire ces lignes, Téléfilm Canada annonce d'ailleurs un virage (quantitatif et non pas qualitatif, faut-il le préciser) dans le système de financement des longs métrages de langue française. Ainsi prévoit-on réduire de douze à cinq le nombre des films financés au moyen des enveloppes à la performance, tout en augmentant par ailleurs les sommes consenties à chacun de ces projets. Le budget

alloué au volet « sélectif » du système de financement public sera quant à lui augmenté d'un maigre million de dollars (pour atteindre un total de 12,5 millions de dollars).

[5] À ce titre, est-il encore pertinent d'opposer le cinéma commercial ou « populaire » à celui des « auteurs » ou des artistes? L'a-t-il déjà été?

Ouvrages cités

Groulx, Gilles. « De l'importance qu'il y a de faire des films qui aient un sens dans la vie réelle » (manuscrit non publié), 25 septembre 1967.

---. *Propos sur la scénarisation*. Montréal : Collège Montmorency, janvier 1986.