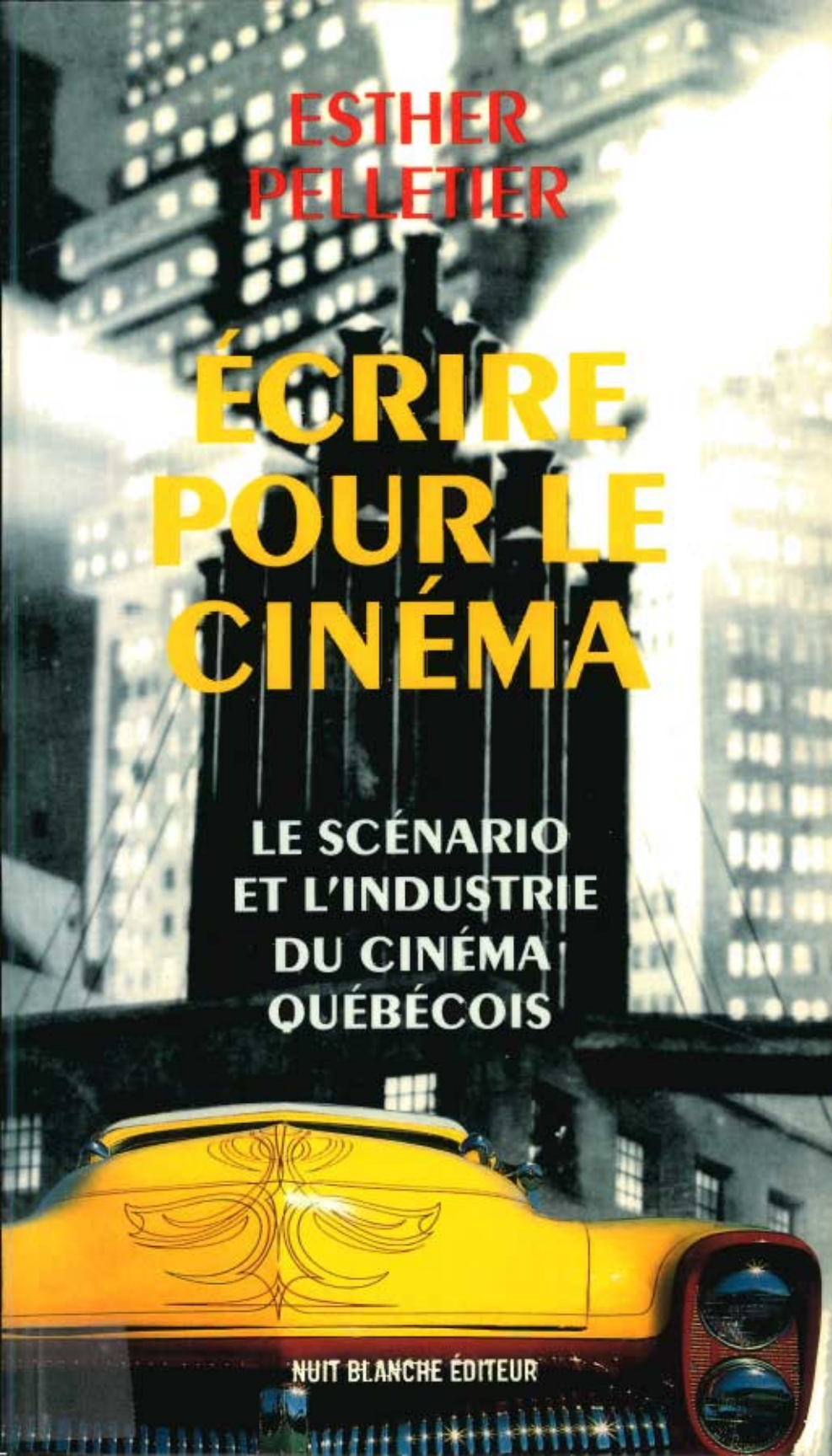




**ESTHER
PELLETIER**

ÉCRIRE POUR LE CINÉMA

**LE SCÉNARIO
ET L'INDUSTRIE
DU CINÉMA
QUÉBÉCOIS**

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

ÉCRIRE POUR LE CINÉMA

LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « ÉTUDES »

Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise
de l'Université Laval sont dirigés par
Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Andrée Mercier

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada et du ministère de la Culture et des Communications du Québec des subventions pour l'ensemble de son programme de publication.

ESTHER PELLETIER

Écrire pour le cinéma

*Le scénario et l'industrie
du cinéma québécois*

2^e édition revue et corrigée

Les Cahiers du
Centre de recherche en littérature québécoise

Québec
Nuit blanche éditeur
1995

Diffusion pour le Canada :
DMR Distribution inc.
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851

Diffusion pour la Suisse :
Le Parnasse Diffusion
20, rue des Eaux-Vives, Genève, Suisse
Téléphone : 41.22.736.27.26 Télécopieur : 41.22.736.27.53

Révision du manuscrit : Jean-Pierre Asselin et Guy Champagne
Correction des épreuves : Linda Fortin
Composition : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur
1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Québec) G1R 1R7

© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

Dépôt légal, 2^e trimestre 1995

Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921053-09-8

L'auteure aimerait exprimer sa profonde gratitude à toutes les personnes qui de près ou de loin ont collaboré à cette publication et remercier tout particulièrement Denys Arcand (réalisateur), Guy Champagne (CRELIQ), Mireille Dansereau (réalisatrice), Chantal Gagnon (Université Laval), Jean-Claude Gagnon (Université Laval), Michel Houle (consultant), Nicole Laurin (Cinémathèque québécoise), Michel Larouche (Université de Montréal), Francis Mankiewicz (réalisateur), Marthe Pagé (Université Laval), Michèle Pontbriand (CRELIQ), Léa Pool (réalisatrice), Denis Saint-Jacques (CRELIQ), Yves Simoneau (réalisateur), et André Thériault (SOGIC).

INTRODUCTION

La place du scénario dans le cinéma québécois

Le scénario jouit depuis quelques années d'une reconnaissance accrue dans le processus de production des films au Québec. Cette attention de plus en plus généralisée au sein de l'institution cinématographique¹ a contribué à donner ses lettres de noblesse à l'étape de la scénarisation reconnue maintenant comme un secteur autonome de la production.

En 1984, avec la mise en vigueur de la loi 109 sur le cinéma, ce secteur a pris une telle envergure que l'Institut québécois du cinéma (IQC)² et la Société générale du cinéma du Québec (SGCQ)³ en ont fait le premier principe organisateur de cette

1. Par institution cinématographique, j'entends l'ensemble des contraintes qui orientent l'agir des intervenants engagés dans le domaine du cinéma. Ceux-ci exercent des fonctions qui influencent le mode du faire cinématographique, en déterminant les enjeux et en fixant les normes réglant son processus de fonctionnement. Voir à ce sujet : Dubois, 1982.

2. En 1975, le gouvernement québécois, à la suite du gouvernement canadien, finit par se doter d'une nouvelle loi sur le cinéma et crée l'Institut québécois du cinéma (IQC), organisme ayant entre autres mandats de « promouvoir et soutenir financièrement, en tenant compte de la rentabilité de ses investissements, la création, la production, la distribution et l'exploitation des films de qualité ». L'IQC a exercé son mandat de 1976 à 1984 avec un modeste budget de quatre millions de dollars par année.

3. En 1984, après une commission d'étude sur le cinéma et de nombreuses audiences publiques, le gouvernement du Parti Québécois effectuait une réforme de l'IQC dans le but de fortifier le secteur privé du cinéma. Ainsi naquit la Société générale du cinéma du Québec

réforme : « prendre une orientation dont la dominante est le développement⁴. » Considéré jusque-là comme une étape mineure de la production en tant que secteur structuré, le développement a donc rapidement pris de l'expansion, d'où l'augmentation croissante, ces dernières années, du financement de projets de scénarios. Mais, avant d'en arriver là, une forte résistance a précédé cette attitude relativement récente à l'égard de la scénarisation. En effet, au Québec, on peut observer un net changement depuis les années 1960 par rapport à l'écriture scénaristique.

Au cours de ces années, le cinéma direct est en pleine expansion et régit sans contredit à peu près tout le cinéma qui se fait⁵. Or, par définition, le cinéma direct se caractérise au moins par rapport aux deux paramètres fondamentaux suivants : 1. une indétermination relative du déroulement des événements à filmer ; 2. une certaine forme de participation à ces événements de la part de l'équipe de réalisation.

Le cinéma direct évacue donc du processus de création qui le fonde l'étape de l'écriture du scénario, puisque, en pratique, on ne connaît à l'avance de façon précise ni le déroulement des événements qui seront filmés, ni la part d'actions et de réactions qui reviendra aux protagonistes de ces événements, autant ceux qui sont derrière la caméra que ceux qui sont devant. Par ailleurs, l'étude du cinéma québécois de cette période montre clairement que les préoccupations sociales dominent le discours cinématographique.

(SGCQ) qui se voyait pourvue d'un budget annuel de 10 millions de dollars et qui fut mandatée pour « assurer la production d'un certain nombre de longs métrages ; maintenir le documentaire ; ouvrir des voies d'accès à la relève ; encourager la continuité pour les cinéastes ayant plus d'expérience ; aider les distributeurs à résoudre des problèmes de sous-capitalisation ; rénover de façon importante le parc de salles ; stimuler l'exportation de nos productions ; reconstruire de façon générale l'image du cinéma québécois ».

4. Tiré d'un document photocopie et non paginé [s.l.], janvier 1984, préparatoire au « Plan d'aide 1984-1985 » de l'IQC approuvé par le ministre des Affaires culturelles au 29 mai 1984 (archives de l'auteur). Je reviendrai plus loin sur la notion de développement. Ce qu'il faut retenir pour l'instant, c'est que la phase de l'écriture du scénario constitue le volet majeur du secteur du développement dans le processus de production d'un film.

5. Voir à ce sujet : Coulombe et Jean, 1988 ; Lever, 1988 et Marsolais, 1974.

graphique de l'époque⁶. Pendant la décennie 1960, la société québécoise et le cinéma québécois sont en crise. Ils étouffent, aspirent à se libérer et à s'imposer en tant qu'entité. Au Québec, le scénario n'est pas fixé d'avance, ni pour l'avenir de la société, ni dans la manière de faire du cinéma. Le scénario n'a pas encore sa place en tant qu'outil technique ou artistique et encore moins en tant que secteur autonome exploratoire et préparatoire à la production des films⁷. Cette cinématographie ne le requiert pas, car elle se veut d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale.

Au cours des années 1970, la conjoncture cinématographique du Québec se modifie. Le cinéma direct s'estompe peu à peu et on assiste à la naissance de ce qu'on croit être une industrie cinématographique québécoise. En effet, en 1968, le gouvernement canadien met sur pied une importante société d'État, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), longuement réclamée par les milieux professionnels canadien et québécois du cinéma. Cette société a pour mandat d'intervenir dans l'industrie du film en favorisant et en encourageant le développement d'une industrie du long métrage au Canada. Dès lors, entre 1968 et 1975, une période de changements importants s'amorce, caractérisée rapidement par une première percée massive du long métrage de fiction sur les écrans du Québec⁸.

Rappelons brièvement qu'au cours de ces années plusieurs cinéastes jusque-là rattachés à l'Office national du film (ONF)⁹,

6. Voir : Coulombe et Jean, 1988 ; Lever, 1972, 1988 ; Marsolais, 1974 ; En collaboration, 1983a.

7. Bien sûr, parallèlement à la démarche des cinéastes engagés dans le mouvement du cinéma direct, d'autres tentent alors de jeter les bases d'une industrie de la fiction. Il en est question un peu plus loin dans le texte.

8. À titre d'exemples, citons *Deux femmes en or* de Claude Fournier (1970), *Valérie* (1969) et *L'initiation* (1969) de Denis Héroux, *Les mâles* de Gilles Carle (1970), *Les colombes* (1972) et *Bingo* (1973) de Jean-Claude Lord.

9. L'ONF (ou NFB, National Film Board), créé en 1939 à la suite du rapport préparé par John Grierson, premier commissaire du gouvernement canadien à la cinématographie, imposa sa marque dans le domaine du documentaire à partir de la guerre de 1939-1945 où sa production fut très abondante. Peu après sa création, le célèbre

organisme d'État spécialisé surtout dans le documentaire et le film d'animation, quittent cette institution pour venir joindre les rangs des indépendants, soucieux de réaliser des produits de fiction et de jeter les bases d'une industrie du cinéma. Mais le manque de capitaux privés, de même que les limites du marché, éternels problèmes des arts au Canada et plus particulièrement au Québec, viennent motiver le gouvernement canadien à soutenir financièrement l'initiative de ces indépendants dans leur démarche, d'où la création de la SDICC. Dès lors, la production de longs métrages de fiction va croître en même temps que la tradition documentaire va peu à peu commencer à s'atténuer, non sans résistance.

Deux autres périodes vont suivre et coïncider avec la mise en place et la réforme de sociétés d'État¹⁰ engagées dans le financement du cinéma. La première période (1976-1984) se distingue par l'encouragement au développement du cinéma de fiction, tandis que la seconde (1984 à aujourd'hui) se caractérise par la consolidation des acquis de cette politique de développement du cinéma de fiction. Désormais, ce dernier va se retrouver en position privilégiée par rapport au documentaire. Ainsi, engendrée par les différents intervenants du milieu cinématographique (réalisateurs, producteurs, scénaristes, distributeurs, etc.), cette tentative

Norman McLaren jeta les bases du secteur du film d'animation qui allait devenir un autre domaine de pointe assurant la notoriété de cet organisme. Depuis sa fondation, l'ONF s'est vu décerner plusieurs prix et distinctions un peu partout dans le monde, notamment aux États-Unis où l'Académie des Arts et Sciences du cinéma a reconnu ses mérites, en attribuant les Oscars, entre autres, à *Churchill's Island (La forteresse de Churchill)* en 1948 ; à *Neighbours (Voisins)* en 1953 ; à *I'll Find a Way (Je trouverai un moyen)* et au *Château de sable* en 1978 ; à *Special Delivery (Livraison spéciale)* en 1979 ; à *Every Child (Chaque enfant)* en 1980 ; à *If You Love This Planet (Si cette planète vous tient à cœur)* en 1982 ; et à *Flamenco at 5:15 (Flamenco à 5h15)* en 1984.

10. Il s'agit bien sûr de l'IQC, de la SGCQ et enfin de la Société générale des industries culturelles (SOGIC) créée en 1988, à la suite de modifications apportées à la Loi sur le cinéma et à la Loi sur la Société de développement des industries de la culture et des communications. La SOGIC est née de la fusion de la SODICC et de la SGCQ et consacre une partie de ses activités au cinéma. Le 1^{er} avril 1995, la SOGIC devenait la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles).

d'affranchir le cinéma de la longue tradition documentaire a vraiment commencé à porter fruit au cours de cette décennie.

Inévitablement, en poursuivant l'objectif de la création d'une industrie cinématographique, les sociétés d'État engagées dans le financement des films, de concert avec les producteurs, ont cherché à mettre sur pied un modèle standardisé de production associé traditionnellement à la grande industrie du film. Ainsi s'est structuré le secteur du « développement » impliquant la recherche et la scénarisation d'un sujet. Or, principalement formés à l'école du documentaire, les cinéastes québécois n'avaient pratiquement jamais fait appel à la collaboration de scénaristes (profession actuellement en expansion au Québec) ou n'avaient eux-mêmes jusque-là que très peu écrit pour le cinéma. Bien sûr, il s'est toujours fait des films de fiction au Québec¹¹. On se rappellera, à titre d'exemples, la période florissante du « cinéma d'auteur » avec les Groulx, Jutra, Lefebvre, Godbout, Carle¹², ou encore la période des films dits « de fesses » et d'action avec les Héroux, Fournier, Lord¹³. Mais pour chacune de ces périodes, l'étape de l'écriture n'avait jamais eu la même importance qu'elle a actuellement dans le système de production¹⁴. Notons qu'il y a

11. Entre 1910 et 1930 quelques films sont produits au Québec comme *Madeleine de Verchères* (1922) et *La drogue fatale* (1924) d'Arthur Larente et J.-Arthur Homier. À partir des années 1940, plusieurs maisons de production naissent et permettent la réalisation d'une quantité appréciable de films. À titre d'exemples, citons *Le père Chopin* (1944) de Fedor Ozep, *Le gros Bill* et *Docteur Louise* (1949) de René Delacroix, *Les lumières de ma ville* (1950) de Jean-Yves Bigras, *La forteresse* (1947) de Fedor Ozep ou encore *La petite Aurore, l'enfant martyre* (1951) de Jean-Yves Bigras, *Tit-Coq* (1953) de René Delacroix et Gratien Gélinas et *Cœur de maman* (1953) de René Delacroix. Avec la venue de la télévision au début des années 1950, la production s'amenuisera.

12. Rappelons le titre de quelques films de ces auteurs : *Le chat dans le sac* (1964) et *Où êtes-vous donc ?* (1968) de Gilles Groulx ; *Les mains nettes* (1958), *À tout prendre* (1963) et *Mon oncle Antoine* (1971) de Claude Jutra ; *Patricia et Jean-Baptiste* (1966), *Les maudits sauvages* (1971) et *Les dernières fiançailles* (1973) de Jean Pierre Lefebvre ; *Yul 871* (1966), *Kid sentiment* (1968) et *IXE-13* (1971) de Jacques Godbout ; *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) et *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) de Gilles Carle.

13. Voir la note 8.

14. L'état du Fonds de la Cinémathèque québécoise en matière de scénarios est assez révélateur à ce propos. En effet, pour cette

de plus en plus de scénaristes au Québec. Ainsi, par exemple, pour l'année 1984-1985, la SGCQ a investi plus d'un million de dollars dans le développement de 95 projets de fiction dont 64 longs métrages, 14 moyens métrages et 17 courts métrages, alors qu'elle n'a investi qu'un peu plus de 150 000 \$ dans le développement de 14 projets documentaires (6 longs métrages, 4 moyens métrages et 4 courts métrages)¹⁵.

La possibilité d'aller chercher de nouveaux fonds disponibles à l'étape du développement de la production des films a davantage incité les producteurs et les « auteurs » (scénaristes, réalisateurs) à faire de la recherche sur d'éventuels sujets de film, à écrire plusieurs versions d'un même scénario ou encore à développer des propositions de traitement cinématographique de projets.

Cet intérêt grandissant pour la scénarisation est également répandu à l'intérieur et à l'extérieur de la profession. Au cours des années 1980, des stages de scénarisation s'organisent et plusieurs des universités du Québec dispensent un nombre appréciable de cours sur le scénario¹⁶. On assiste également à plusieurs débats

période, la Cinémathèque québécoise n'a retracé que très peu de scénarios, comparativement à la période qui couvre la fin des années 1970 et les années 1980 dont la liste est impressionnante. Selon la responsable de l'inventaire, Nicole Laurin, la Cinémathèque québécoise aurait en main près de 5 000 scénarios. Il est évident que du moment où il y a eu des sociétés d'État pour orienter et gérer la production des films au Québec, c'est-à-dire à partir de 1976, l'écriture de scénarios devenant une norme, leur nombre a considérablement augmenté. Par ailleurs, en 1984, après entente avec la Cinémathèque québécoise, la SGCQ déposait tous les scénarios reçus contenus dans ses dossiers et s'engageait à faire de même pour tous les scénarios à venir. Il est donc devenu plus facile de comptabiliser la production des scénarios au Québec. J'ai d'ailleurs pu consulter les inventaires du Fonds réalisés entre 1983 et décembre 1988.

15. Ces données sont tirées du *Rapport annuel 1984-1985* de la Société générale du cinéma du Québec (1985).

16. En 1982 et en 1983, l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV) et l'Institut québécois du cinéma (IQC) organisent des stages d'écriture de scénarios avec des réalisateurs et réalisatrices, des scénaristes et une quinzaine de participants (dont l'auteur de ce livre faisait partie). En 1984, toujours sous l'égide de l'ACPAV et de l'IQC, un stage est mis sur pied avec les scénaristes Enrico Medioli, Jean Gruault et Marshall Brickman, respectivement Italien, Français et Américain. Le thème du

sur l'importance du scénario dans la production cinématographique¹⁷. Cet engouement pour l'écriture scénaristique, supportée par une infrastructure technique et économique de plus en plus importante, est en quelque sorte devenu la pierre angulaire d'un certain renouveau du cinéma au Québec.

Ce changement d'attitude vis-à-vis du scénario n'est pas réservé uniquement au cinéma québécois. Un peu partout dans le monde, la pratique cinématographique subit régulièrement des mutations qui transforment, au gré des besoins, la fonction du scénario et donnent naissance à de nouveaux mouvements et à de nouvelles écoles. Au scénario sophistiqué, truffé de notes, d'indications techniques et de croquis, autant qu'au scénario constitué de quelques remarques laissant libre cours à l'improvisation, correspondent des moments distincts de l'histoire du cinéma.

Dans un cas, on tourne entièrement toutes les scènes en studio à partir d'un canevas bien précis (et ce, dès l'époque de la structuration de l'industrie du cinéma que l'on peut situer autour de 1913 aux États-Unis¹⁸) alors que, dans l'autre, on déserte les studios pour travailler dans un cadre extérieur naturel à partir de notes sommaires (cinéma néoréaliste italien d'après-guerre, cinéma de la Nouvelle Vague et cinéma direct des années 1960). Dans son essai sur le scénario, Jean-Paul Torök rend compte de ce phénomène :

Le système industriel hollywoodien, — système narratif par excellence, — reposait déjà essentiellement au temps du muet sur cette matière première qu'est le scénario. L'avènement du parlant ne fera que confirmer et renforcer ce rôle fondamental. La reconversion de l'industrie aux

stage était « Est-ce qu'il y a un cinéma sans scénariste ? ». Puis c'est au tour de Parlimage, maison de distribution, de se mettre à dispenser de la formation en écriture de scénario. De plus, l'Université du Québec à Montréal, l'Université de Montréal et l'Université Laval offrent des cours de scénarisation. L'Université du Québec à Montréal propose même un certificat en scénarisation.

17. Notamment en 1982, dans le cadre des « Rendez-vous du cinéma québécois », un important débat a lieu sur la place du scénario dans le cinéma québécois. Ce débat était animé par le réalisateur Fernand Dansereau.

18. À ce sujet, voir Balio, 1985 et notamment le chapitre 7 « Blueprints for Feature Films : Hollywood's Continuity Scripts » de Janet Staiger, p. 173-194.

techniques du son, qui alourdissent considérablement les coûts de fabrication et nécessitent des investissements importants, impose une planification des méthodes de production. La préconception devient un impératif : il s'agit de préparer et d'organiser le tournage de la manière la plus rationnelle et la plus économique afin d'en réduire la durée et de tirer le maximum de rendement du travail sur le plateau. Dans ce nouveau dispositif le scénario occupe une place maîtresse. Il tend, au fil de ses « traitements » successifs, à se présenter comme le modèle, la simulation, la maquette pourrait-on dire, du film tel qu'il sera réalisé. Dans les cas extrêmes, le tournage, conformément aux vœux des producteurs, ne sera plus que l'exécution d'un script préalablement élaboré dans ses moindres détails. Le règne du scénario commence, il durera trente ans et ne s'achèvera qu'avec le déclin et la chute de l'empire hollywoodien (1986 : 39-40).

Selon le genre de cinématographie qui est privilégié, la fonction du scénario change. Le scénario des films tournés à l'époque des grands studios se voulait plutôt un outil technique utile et même nécessaire, non seulement au réalisateur, mais aussi aux nombreuses équipes de techniciens qui se déployaient alors sur les lieux de tournage. Par ailleurs, les changements opérés dans l'infrastructure du cinéma d'après-guerre et des années 1960 ont donné naissance au « cinéma d'auteur ». On assiste alors à une réduction des équipes techniques, à l'allègement de la production, et le scénario se résume souvent à quelques indications concernant tantôt les intentions à la base du projet de l'auteur, tantôt l'idée générale développée dans le film, ou encore le sujet de l'histoire. Une telle réduction de l'information contenue dans le scénario originel permettait une grande marge de manœuvre non seulement aux réalisateurs, mais aussi aux équipes techniques et aux comédiens qui pouvaient largement improviser au gré de l'imagination du moment ou des situations auxquelles ils étaient confrontés.

Toujours dans *Le scénario*, Torök dresse un portrait de cette époque :

Dans le cas numéro un, – celui qui concerne au premier chef les futurs metteurs en scène de la Nouvelle

Vague, – l'auteur est avant tout un scénariste qui tourne lui-même ses scénarios, puisque, comme le décrète encore Truffaut, « n'importe qui peut être metteur en scène, n'importe qui peut être scénariste ». Le film d'auteur sera donc « plus personnel encore qu'un roman, individuel et biographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé ». C'est la conception de l'auteur-écrivain, à laquelle renvoie cette phrase fondamentale de Robert Bresson : « Le cinéma n'est pas un spectacle, il est une écriture ». Alexandre Astruc avait été le premier, dix ans avant François Truffaut, à poser en principe que l'appareil de prise de vues était « l'équivalent » de la plume du littéraire et que le cinéma n'avait d'avenir que si la caméra remplaçait le stylo. C'est la fameuse théorie de la « Caméra Stylo » (formule calquée sur le modèle de la « caméra crayon » dont F.W. Murnau avait eu l'intuition en 1924), qui professe « que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit » [...]. Ainsi le cinéma est-il langage spécifique, discours imagé plutôt que véhicule du récit. L'auteur se doit d'être celui qui, à la limite, écrit directement son scénario avec la caméra, sans passer nécessairement par l'étape de l'élaboration sur le papier. La répartition des tâches et des compétences entre le spécialiste de l'écrit et le spécialiste de l'image est absurde et nuisible, puisque le film ne peut naître que d'une fusion intime entre les deux, fusion qui ne peut être parfaitement réalisée que dans une seule personne. Corollaire : quiconque a écrit un scénario est ipso facto capable et se doit de le mettre en scène, et, réciproquement, tout metteur en scène est susceptible et requis d'écrire lui-même son scénario (1986 : 68).

Que l'on privilégie l'une ou l'autre de ces approches à l'égard du scénario, chacune d'elle comporte ses avantages et ses inconvénients et ne saurait être considérée comme une « recette » sans faille pour le succès ou l'échec d'un film. Toutes deux ont en effet contribué à la fabrication de films réussis, voire d'œuvres

marquantes et déterminantes dans l'histoire du cinéma, mais elles ont aussi donné lieu à la création de films plus ou moins réussis. La pratique cinématographique contemporaine est, beaucoup plus qu'avant, le résultat de la coexistence de plusieurs tendances différentes, d'autant plus que le cinéma n'est plus l'apanage de quelques grands pays d'Europe ou des États-Unis.

OBJECTIFS ET ORIENTATION MÉTHODOLOGIQUE

Au Québec, l'intérêt pour les études de la scénarisation et pour l'enseignement des techniques d'écriture du scénario est un phénomène récent. La situation est sensiblement similaire en Europe, notamment en France, où l'enseignement universitaire du cinéma remonte à peine à deux décennies. Dans le domaine des publications, il existe peu d'études sur le sujet, mis à part quelques parutions récentes du côté français¹⁹, et elles se situent généralement dans le sillon des essais de fond américains²⁰ qui, la plupart du temps, énoncent certains principes fondamentaux de l'écriture scénaristique ou s'orientent du côté des techniques d'écriture télévisuelle. Cependant, les essais européens sont, à mon avis, moins techniques et plus analytiques.

Cette étude se situe dans la lignée de cet intérêt grandissant envers l'écriture pour le cinéma. Mon premier objectif est d'abord d'essayer de mettre au jour la démarche particulière qu'emprunte le scénariste au moment où il entre dans le long processus d'écriture d'un scénario. Loin de vouloir pénétrer les voies insondables de la création qui, en grande partie, est le fruit de l'expérience individuelle et du hasard, je pense tout de même que le processus qu'empruntent la plupart du temps les scénaristes est une pratique qui peut être cernée et se prêter à l'analyse.

D'autre part, comme on le verra, ce processus se modélise principalement en raison des exigences institutionnelles qui imposent aux scénaristes le développement de leur projet par étapes. En outre, si la production créatrice du scénariste est pour

19. À titre d'exemples, mentionnons Chion, 1985 ; Cucca, 1986 et Torök, 1986.

20. Toujours à titre d'exemples, citons Vale, [1944] 1972 ; Rilla, 1973 ; Swain, [1976] 1982 ; Root, [1979] 1980 et Blacker, 1986.

une part inexplicable, elle participe par ailleurs à un mouvement du connaître et, pour citer le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer, « tout mouvement du connaître est ordonné » (1976 : 257). J'ajouterai à cette affirmation : « Tout mouvement du connaître est ordonné » en vue de permettre la communication entre le créateur et le récepteur. Dans cet esprit, tout au long de cette étude, mes efforts consisteront à éclairer la structure d'organisation du récit scénaristique, laquelle, comme on le verra, correspond à la structure modélisante institutionnalisée qu'emprunte le scénariste en cours de travail.

En second lieu, le processus de production des scénarios ayant été mis au jour, mon deuxième objectif consistera à fournir un modèle pratique de développement du scénario utilisable tant dans la situation de développement d'un projet au sein de l'industrie que dans la situation didactique universitaire. Mon expérience d'enseignement à la fois théorique et pratique de l'écriture du scénario que j'exerce depuis 1976, de même que mon expérience durant près de deux ans à la SGCQ en tant que directrice à la création et au développement de projets de films m'ont amenée à élaborer un modèle de développement et d'analyse du scénario et m'ont aussi permis d'éprouver ce modèle sur le terrain, que ce soit avec des professionnels du métier (scénaristes, réalisateurs et producteurs) ou avec des étudiants dans le cadre de mes cours et de mes ateliers pratiques d'écriture. Au cours de cette étude, je tenterai de mettre au point ce modèle de manière à en faire un modèle de développement et d'analyse du scénario.

Dans cette optique, j'ai divisé mon ouvrage en trois parties. Dans la première, intitulée « La scénarisation », je traiterai d'abord du processus de création et de structuration que suit habituellement le scénariste au cours de son travail, ce qui l'amène à la rédaction du scénario et ce qui fait l'objet d'une seconde partie que j'ai appelée « L'écriture du scénario ». Finalement, dans la troisième partie, intitulée « Le financement de la scénarisation et l'industrie du cinéma québécois », je me suis préoccupée d'inscrire le travail du scénariste dans la problématique de l'industrie du cinéma québécois.

Soucieuse de rejoindre des récepteurs de différentes formations mais partageant le même intérêt pour l'écriture du scénario, j'ai décidé de construire mon modèle en choisissant de

situer primordialement ma problématique dans le contexte de l'ensemble de la production mondiale du cinéma de fiction sans m'arrêter spécifiquement à la distinction couramment utilisée, mais rarement bien cernée, entre le cinéma dit commercial et le cinéma dit d'auteur. Le lecteur remarquera que les exemples choisis relèvent tantôt de l'un, tantôt de l'autre, en admettant pour ces termes les définitions primitives suivantes : le cinéma commercial est celui qui rejoint un grand public, qui est massivement distribué et dont le produit est peu complexe, alors que le cinéma d'auteur est celui qui rejoint un public majoritairement composé de cinéphiles, dont la distribution est moins importante et dont le produit est plus complexe. Le modèle de construction et d'analyse que je propose s'applique à ces deux catégories de cinéma.

Par ailleurs, si, primordialement, j'inscris ma démarche dans ce cadre général, il est tout de même important pour moi de tenir compte du contexte québécois et de me soucier de la pratique de l'écriture de scénarios dans ce contexte. En conséquence, on remarquera que, d'une part, mon étude est jalonnée d'exemples ou de remarques concernant le fait cinématographique québécois alors que, d'autre part, la première section de cette introduction, « La place du scénario dans le cinéma québécois », ainsi que la dernière partie du livre, consacrée au financement de la scénarisation dans le système industriel québécois, témoignent particulièrement de cette préoccupation.

Entre ces deux points, s'érige le corps de mon étude qui porte essentiellement sur le processus de développement et d'analyse du scénario que je propose. Dans un premier temps, je définis les notions de scénarisation et de scénario afin de mieux faire comprendre la perspective de mon approche. Je donne des définitions originales de ces notions, en élargissant le sens habituel qu'on leur prête, avant de proposer dans le premier chapitre un des aspects les plus importants de mon modèle, soit l'explication des niveaux d'organisation du scénario. Partant du cheminement courant du développement d'un scénario habituellement emprunté par les scénaristes et pris en compte dans les différents manuels sur cette question, soit le respect des étapes du sujet, du synopsis et du scénario, je tente de dépasser le strict niveau de la description de cette pratique pour davantage interroger le savoir-faire des scénaristes, en cherchant ce qui le détermine à

priori dans l'acte créateur. M'inspirant des recherches de l'anthropologue américain Edward T. Hall, notamment dans *The Silent Language* ([1959] 1980), j'en arrive à proposer une structure-modèle logique de trois niveaux qui préexisterait à l'acte de construction d'une histoire et qui se dévoilerait en cours d'écriture, notamment dans les trois étapes d'élaboration du sujet, du synopsis et enfin du scénario. Cette découverte fascinante pour les utilisateurs, et que j'ai d'ailleurs exposée dans mon mémoire de maîtrise (Pelletier, 1981), a depuis, de nombreuses fois, été expérimentée dans le cadre de mon enseignement et de mon encadrement à l'écriture de scénarios. Elle permet non seulement de jeter un éclairage sur la structure de la pensée et du « langage » de la représentation dans cet acte créateur, mais, comme je le démontre, elle peut aussi servir d'approche technique d'écriture au moment de la structuration du récit. C'est là un outil non négligeable pour les scénaristes, particulièrement les débutants qui ne maîtrisent pas encore cette pratique de l'écriture.

Les autres chapitres découlent directement de l'exposition de mon modèle d'organisation du récit proposé au chapitre 1. À l'intérieur de ces chapitres qui portent sur le sujet, les personnages, le synopsis et le scénario, je tente de proposer une démarche technique unifiée de l'écriture, basée sur des paramètres fondamentaux comme les motivations thématiques, la situation contextuelle et les forces d'action qui concourent à la construction par étapes du récit scénaristique.

Une fois cette démarche technique et structurelle exposée et appliquée, je me préoccupe, dans la seconde partie intitulée « L'écriture du scénario », de la construction de la continuité de l'histoire et de son traitement cinématographique. Utilisant, d'une part, différentes théories qui relèvent principalement de l'anthropologie de la communication (Hall, [1959] 1980), de la sémiologie (Saussure, [1916] 1972 et Metz, 1971, 1972a et 1972b) et des études générales sur le cinéma (Cohen-Séat, 1958 et Souriau, 1950 et 1953) et m'inspirant d'autre part du savoir-faire des professionnels de l'industrie du cinéma, je tente d'apporter des éléments de connaissance sur ces questions, ayant davantage en tête le souci d'identifier certains paramètres de l'expression cinématographique, de manière à travailler à leur utilisation au moment de la création d'un film plutôt que d'en faire une étude

théorique. Finalement, je termine cette deuxième partie en me concentrant sur la présentation d'un scénario, tentant d'une part de rendre compte de la pratique en vigueur dans le milieu industriel et proposant d'autre part une démarche systématique de présentation du travail scénaristique inspirée de cette pratique.

Pour les besoins de ma démonstration et de mes analyses, on pourra suivre le développement de mon propre scénario, « Le souffle coupé ». J'ai aussi eu recours à un certain nombre de scénarios dont j'ai eu pour la plupart à encadrer l'écriture des différentes versions au moment où j'étais en poste à la SGCQ. On retrouvera l'analyse de certaines parties de ces scénarios, comme *Les portes tournantes* (1988) de Jacques Savoie et Francis Mankiewicz, *Le sourd dans la ville* (1987) de Mireille Dansereau, *Pouvoir intime* (1986) d'Yves Simoneau et *La femme de l'hôtel* (1984) de Léa Pool dont des extraits sont intégrés à l'intérieur de certains chapitres ou fournis en annexe III.

Enfin, on constatera que je me suis davantage préoccupée de proposer une démarche de construction du récit scénaristique orientée sur la pratique de l'écriture plutôt qu'un modèle inspiré des théories narratologiques et sémiotiques tel que je l'avais fait dans le cadre de mon mémoire de maîtrise (Pelletier, 1981). En effet, il m'apparaît que les voies de la narratologie et de la sémiotique tracées par les Algirdas J. Greimas, Gérard Genette, Charles S. Peirce, Julia Kristeva ou Umberto Eco sont davantage axées sur une théorisation exacte plutôt que sur des solutions pratiques aux problèmes de l'écriture. Aussi, le modèle que je propose ici vise-t-il une fonction pratique.

DÉFINITION DES TERMES ET DES CONCEPTS

Pour éclairer davantage ma démarche, il est tout indiqué de définir les termes et les concepts qui seront utilisés en cours d'analyse. Cela permettra de mieux cerner le métalangage que j'emploierai, soit en le comparant à celui qui existe déjà et qui est couramment utilisé dans le champ des études du discours narratif, soit en définissant de nouveaux concepts ou en donnant une nouvelle définition d'un concept connu.

Je ne définirai ici qu'une première série de termes et de concepts, me réservant la possibilité de définir les autres en cours

d'analyse, lorsqu'ils seront insérés dans leur contexte d'application.

- Scénariste : toute personne qui écrit un scénario, qu'elle soit scénariste de profession, écrivain, auteur, réalisateur ou autre.
- Événement : « C'est le passage d'un état à un autre. Tout changement, aussi minime qu'il soit, constitue un événement » (Bal, 1977 : 4-5).
- Histoire : « C'est une série d'événements logiquement reliés entre eux, et causés ou subis par des acteurs » (Bal, 1977 : 4-5). L'histoire est transmise à l'intérieur du récit.
- Acteurs : « Les acteurs sont des instances qui agissent. Ils ne sont pas nécessairement humains. Leurs activités sont des actions. Subir un événement est aussi bien une action que causer un événement » (Bal, 1977 : 4-5).
- Forces d'action : les acteurs sont aussi des forces d'action, c'est-à-dire des réservoirs de forces capables d'engendrer, de contrôler ou de subir l'action. Ils ont pour fonction de faire en sorte que le(s) thème(s) se développe(nt) dans l'histoire. C'est pourquoi ils génèrent des situations qui donnent naissance à la ligne d'action permettant ainsi au(x) thème(s) de se matérialiser. Pour pouvoir engendrer les événements, les acteurs doivent posséder les attributs nécessaires que l'on nomme forces d'action.
- Récit : « C'est le signifié d'un texte narratif. Un récit signifie à son tour une histoire » (Bal, 1977 : 4-5). C'est le signifiant de l'histoire et il est émis par le narrateur.
- Texte narratif : « C'est un texte dans lequel une instance raconte un récit » (Bal, 1977 : 4-5).

Première partie

La scénarisation

CHAPITRE I

Les niveaux d'organisation du scénario

SCÉNARISATION ET SCÉNARIO

Que faut-il entendre au juste par « scénarisation¹ » ? Si l'on se base sur son utilisation dans la pratique, le terme, dans un sens que l'on peut considérer comme fixé par l'institution cinématographique, fait référence à la première étape de la production d'un film où, habituellement, à partir d'une idée générale, un sujet de film est élaboré puis développé sous la forme d'un synopsis que l'on transforme ensuite, en l'augmentant, en un scénario. Celui-ci est pratiquement toujours accompagné d'une description des personnages et des lieux de l'action et doit en principe être rédigé sous une forme particulière répondant à un certain nombre de règles.

Cette définition qui rend compte de l'inscription de l'étape de la scénarisation dans le processus de production, apparaît cependant incomplète en ce qu'elle ne tient pas compte du scénario comme phénomène d'écriture. Vue sous cet angle, il faut entendre par scénarisation : le processus de construction du récit qui prend en charge les structures de continuité et de traitement

1. Après vérification auprès de l'Office de la langue française du Québec, il apparaît que le terme « scénarisation » n'est pas encore inscrit au dictionnaire, même si c'est un terme bien formé. L'Office a cependant retenu une définition qui, à mon avis, ne correspond qu'en partie à l'usage qui en est fait. Voici donc cette définition du terminologue Robert Dubuc de Radio-Canada énoncée en 1981 : « L'art d'écrire un scénario ou d'adapter un texte pour en faire un scénario. »

cinématographiques permettant le passage de l'idée générale au sujet et au synopsis pour se matérialiser dans le scénario.

Donc en résumé, j'entends par la notion de « scénarisation » : un processus méthodologique qui 1. se développe et s'applique en cours d'écriture, qui 2. répond à des normes institutionnelles fixées en partie par l'industrie du cinéma et qui 3. a pour but la création d'un scénario prêt en principe à passer à l'étape de la production.

L'écriture à des fins cinématographiques comporte des exigences particulières, en grande partie dictées par le média lui-même. La durée d'exposition du récit, le débit de la communication, la perception instantanée des situations exposées à l'écran sont tous des facteurs qui influencent la continuité et le traitement cinématographiques déjà en partie définis dans le scénario, fixés au tournage et parachevés au moment du montage. Ainsi, l'étude, l'apprentissage et la pratique des techniques d'écriture spécifiques au scénario sont-elles aussi désignées par la notion de scénarisation.

Par ailleurs, il faut distinguer l'étape de l'écriture du scénario de celle de sa mise en forme selon les exigences habituelles de l'industrie et, enfin, de celle du découpage technique.

Au cours de l'étape de l'écriture proprement dite, le scénariste procède à l'organisation du récit en construisant la ligne d'action, les personnages, la structure dramatique, etc.², tandis que, à l'étape de la mise en forme du scénario, il doit voir à ce que celui-ci se présente et s'articule selon les divisions scènes et/ou séquences³ telles que prescrites par la tradition de l'industrie cinématographique.

Quant au découpage technique, il constitue à lui seul une étape à part entière. En effet, une fois le scénario écrit, chaque scène est systématiquement reprise et découpée en plans, mouvements de caméra, angles de prises de vue et également en son⁴, de manière à préparer l'étape du tournage. Donc, contrairement à ce que plusieurs croient, sauf exception, on ne retrouve pas systéma-

2. Je reviendrai plus loin sur ces notions.

3. Voir la note précédente.

4. Voir le découpage technique présenté à l'annexe I.

tiquement toutes les indications de découpage technique à l'intérieur du scénario.

En outre, la notion de scénarisation associée à l'ensemble du processus d'écriture qui mène un projet de film en production rejoint la notion de « développement », lorsqu'on fait référence au modèle industriel.

En effet, le modèle industriel en vigueur, tant dans le secteur privé que dans les institutions gouvernementales, comporte quatre grandes étapes dans la fabrication d'un film, soit :

- a) le développement ;
- b) la production⁵ ;
- c) la diffusion (distribution et exploitation)⁶ ;
- d) la promotion (ou le marketing)⁷.

Dans le cadre industriel, la notion de « développement » englobe l'étape de la scénarisation et comporte en plus un aspect financier. Si la stricte phase d'écriture en constitue l'élément déterminant, ce secteur en concerne également d'autres, tels :

- a) l'acquisition de droits cinématographiques par voie d'option (dans le cas d'adaptation d'œuvres littéraires) ;
- b) l'écriture du scénario ;
- c) le montage financier et la mise en marché du film avant la production (sur présentation du sujet ou du synopsis).

Si, au Québec, on utilise abondamment le terme de scénarisation, on fait aussi bien entendu usage de celui de « scénario ». Ce dernier terme peut à son tour revêtir plus d'un sens selon qu'on se situe, encore une fois, du point de vue de la production du film ou du point de vue de l'écriture. Toutefois, dans les deux cas, le scénario se définit par rapport à sa fonction.

5. On entend généralement par production l'étape du tournage et du montage d'un film jusqu'à la production de la copie zéro du film.

6. On entend généralement par diffusion l'étape où le film sera diffusé sur les écrans par les distributeurs qui auront acheté des copies et qui les loueront aux exploitants de salles de cinéma.

7. On entend généralement par promotion ou marketing l'étape de la mise en marché d'un film selon un plan stratégique de lancement et de vente.

Dans le cadre de la production d'un film, le scénario a pour première fonction d'intéresser d'éventuels producteurs⁸ à investir dans le projet, d'où la tendance à uniformiser sa présentation. Par la suite, le scénario aura pour fonction de servir de plan de travail et de guide à l'équipe de production, au réalisateur et aux différentes équipes à la réalisation, aux comédiens, aux musiciens ainsi qu'à l'équipe du montage.

Au niveau de l'écriture, le scénario est le premier lieu d'élaboration du produit filmique dans le processus de création d'un film. Il constitue le plan détaillé du récit qui prendra forme au tournage et sera parachevé au montage dans sa version définitive.

Le scénario se construit en trois étapes, soit celle de l'écriture du sujet, celle de l'écriture du synopsis et enfin celle de l'écriture du scénario proprement dit. Je donnerai d'abord ici une première définition générale et technique de ces trois étapes pour revenir au cours de mon étude à des définitions plus élaborées.

- Le sujet : c'est le résumé en quelques lignes de l'action du film.
- Le synopsis : c'est le développement du sujet comportant la description de l'action principale, résumant le scénario et esquissant les principaux personnages.
- Le scénario : c'est le développement dramatisé du synopsis en une histoire définitive contenant les dialogues provisoires et décrite soit uniquement sous forme de scènes, soit sous forme de scènes regroupées en séquences.

Par « scène », il faut entendre une action fragmentaire se déroulant dans un même décor avec les mêmes personnages, tandis que la « séquence » fait référence à l'unité dramatique du scénario où une action partielle est exposée et résolue. La séquence comporte généralement plusieurs scènes. Cependant, il peut arriver qu'une longue scène la constitue⁹.

Au Québec, les scénaristes et les réalisateurs ont plutôt l'habitude de favoriser la division du scénario uniquement en

8. Comme on le verra dans la troisième partie, au Québec, les institutions gouvernementales de financement jouent en quelque sorte le rôle de producteur.

9. Au sujet de ces définitions, voir Wyn, 1972 : 255.

scènes. Il arrive cependant que certains utilisent le terme de séquences alors qu'il s'agit en fait de scènes¹⁰.

Par ailleurs, si l'étape de l'écriture du scénario s'exerce généralement en trois phases, elle comporte habituellement une étape de plus consacrée uniquement à l'écriture des dialogues qui seront par la suite versés au scénario.

En outre, dans la pratique courante, le processus d'écriture d'un scénario comporte habituellement plusieurs versions – la plupart du temps au moins trois et très souvent quatre, voire cinq –, avant que le produit, prêt, franchisse l'étape de la production.

On distingue deux types de scénario : le scénario original et le scénario d'adaptation. On entend par « scénario original » celui qui est créé de toutes pièces pour le cinéma, depuis l'idée de base jusqu'à son développement complet et, par « scénario d'adaptation », un scénario produit à partir d'une première forme d'expression non cinématographique, comme le roman, la pièce de théâtre, l'opéra, etc. Pour ces deux types de scénario, le travail de construction du récit demeure sensiblement le même du point de vue de l'écriture des scènes, de leur développement et de leur articulation. Seule diffère, à proprement parler, l'étape spécifique de l'adaptation où se fait le choix de ce que l'on conserve, retranche ou ajoute à l'œuvre initiale s'il s'agit d'une adaptation stricte, libre ou inspirée¹¹.

En résumé, le modèle de développement d'un projet de film jusqu'à la préproduction s'établit comme suit :

10. Au chapitre portant sur « L'écriture du scénario », des exemples seront présentés.

11. L'adaptation stricte, comme son appellation l'indique, consiste à adapter « strictement » une œuvre littéraire ou autre pour le cinéma en respectant les motifs thématiques, en conservant l'intégralité de l'action principale et en étant fidèle aux personnages initiaux. On ne retranchera que ce qui n'est pas jugé pertinent en regard du médium cinématographique. Quant aux adaptations de type libre et inspiré, elles se caractérisent par les retranchements et les modifications plus ou moins importantes opérés sur l'œuvre initiale. Ainsi, selon la plus ou moins grande fidélité à l'œuvre maîtresse en regard de ces retranchements et modifications apportés, on effectuera soit une adaptation libre ou soit une adaptation inspirée. (Voir à ce sujet Cucca, 1986 : 43-49 et Baby, 1980 : 11-41.)

Développement d'un projet de film

1. Acquisition de droits cinématographiques par voie d'option (dans le cas d'adaptation d'œuvres déjà existantes).
2. Écriture du scénario.
 - Étape A Construction
 0. Adaptation
 1. Sujet
 2. Synopsis
 3. Scénario
 4. Dialogues
 - Étape B Mise en forme de présentation
 1. Présentation du sujet
 2. Présentation des personnages
 3. Synopsis
 4. Présentation du traitement cinématographique
 5. Scénario
3. Montage financier et mise en marché du film¹².

Préproduction du film

1. Découpage technique¹³.
2. Dépouillement du découpage technique¹⁴.
3. Plan de travail¹⁵.

12. Déjà à l'étape du développement du scénario, le producteur peut commencer à monter la structure financière de la production du film, du téléfilm, de la série ou de la mini-série, en cherchant des investisseurs. En même temps, il peut aussi déjà chercher à vendre le film soit au Québec ou à l'étranger. Par exemple, les différents marchés du film et de la télévision qui ont lieu lors des festivals comme à Cannes (MIP-TV) ou au Festival des films du monde de Montréal sont autant de lieux qui permettent ce type d'opérations.

13. Voir note 4, p. 28.

14. Le dépouillement est rédigé à partir du découpage technique et a pour fonction d'établir le plus précisément possible le bilan de tous les éléments nécessaires à la réalisation du film. Il comprend habituellement le préminutage du film (la durée des scènes et leur difficulté de tournage), la continuité (l'enchaînement des scènes résumées et datées avec l'heure précise de manière à organiser le plan de travail : changement de costumes, de coiffure, etc.), le dépouillement par décors (regroupement des scènes par utilisation de décors, accessoires, véhicules, interprètes, animaux, effets spéciaux) et les récapitulations par grandes catégories destinées à chaque équipe spécialisée de la production (décors, costumes, véhicules, accessoires, petits rôles et figurants, son, effets spéciaux, etc.).

15. Il s'agit du plan de l'ordre de tournage des scènes établi en fonction de l'utilisation des décors construits en studio, des exté-

Dans le cadre de cette étude, je prendrai en considération toutes les phases concernant l'écriture du scénario depuis sa construction jusqu'à sa mise en forme de présentation, sauf celle de l'adaptation¹⁶. En outre, à l'intérieur de l'étape A, je proposerai une théorie de la construction du récit scénaristique¹⁷.

MODE DE CIRCULATION DU SENS ET STRUCTURE MODÈLE

Comme on vient de le voir, l'histoire qui naît sous la forme d'un scénario se construit en trois étapes : premièrement, l'élaboration du sujet, deuxièmement, l'élaboration du synopsis et, troisièmement, l'élaboration du scénario. Or, ces trois étapes correspondent à trois niveaux de structuration de son organisation langagière. C'est ce que je vais maintenant tenter d'exposer.

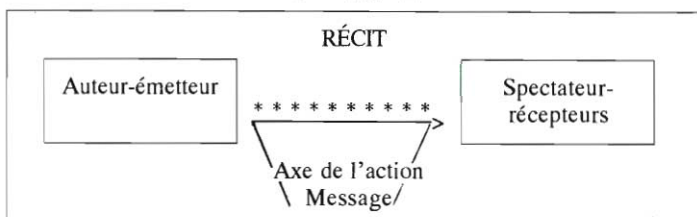
Le scénario qui, ultérieurement, deviendra un film est un moyen de communication par lequel un auteur (émetteur) produit du sens, c'est-à-dire communique du sens aux spectateurs (récepteurs) en organisant son message selon un mode particulier qui repose fondamentalement sur l'organisation de la structure narrative de l'histoire qui est racontée. En effet, l'auteur crée une série d'actions qui subissent de multiples transformations et qui s'accumulent sur un axe de l'action où elles sont reliées entre elles pour former une chaîne narrative.

rieurs, des « locations », de l'éclairage, des difficultés techniques prévues, de la disponibilité des acteurs, etc.

16. Le travail d'adaptation possédant ses propres règles et sa propre problématique mériterait une étude en soi. Aussi, dans le cadre de cette étude, je ne ferai qu'effleurer cette question au passage.

17. Cette théorie qui a pour but la systématisation d'un ensemble de pratiques du scénario a eu pour point de départ l'enseignement de François Baby, professeur de cinéma à l'Université Laval, et est fondée sur mes propres recherches (notamment Pelletier, 1981) de même que sur mon enseignement et ma pratique d'analyse et d'assistance à la réalisation de scénarios.

Schéma 1



Or, toute production de sens doit être organisée pour qu'il y ait communication et déchiffrement du message par le spectateur. Aussi, l'histoire par laquelle circule le sens comporte une organisation spécifique reconnaissable dans tous les scénarios et dans tous les films de fiction.

Le texte cinématographique¹⁸ est une production de sens qui se manifeste sur le mode d'un discours narratif. Cette forme de discours est déterminée par un certain nombre de propriétés qui fondent sa narrativité et le distinguent ainsi des autres modes d'expression du sens. Or, dans le cas du texte cinématographique et de toute autre forme d'expression narrative, c'est par le chemin de la narrativité qu'emprunte le sens que celui-ci se développe et se manifeste.

La production de sens qu'un destinataire actualise par le biais d'un discours narratif tel que le texte cinématographique s'effectue, d'une part, par la création d'une série d'actions qui s'accumulent sur un axe, l'axe de l'action, et qui sont reliées entre elles par une chaîne narrative, la chaîne de la narration. Par axe de l'action, j'entends la ligne que forme l'ensemble des événements essentiels au développement de l'histoire et illustrant le ou les thèmes qui la motivent ; par chaîne narrative ou de la narration, j'entends l'enchaînement narratif qui assure la continuité du récit, c'est-à-dire la continuité de la consécution de ces segments événementiels. Or, l'enchaînement narratif est activé par une suite de transformations que subissent les événements amenant ainsi le récit à sa conclusion. Dans le cas du discours narratif, le sens parvient donc au destinataire par la mise en place d'un système

18. J'entends ici par la notion de texte cinématographique tant le scénario que le film de fiction.

narratif composé des éléments fondamentaux d'action et de narration qui constituent sa narrativité.

D'autre part, pour que les éléments d'action et de narration du discours narratif puissent s'articuler afin d'engendrer le sens, ils doivent être énoncés selon une certaine structure qui organise le récit.

Or, toute production de sens de l'ordre du discours narratif comporte une instance d'énonciation, la mise en énoncé du discours, et une instance de l'énoncé, l'actualisation de la structure d'organisation du discours, latente au niveau de l'énonciation. La structure du discours narratif organise donc le récit au niveau de l'énoncé mais préexiste cependant dans l'instance d'énonciation.

Si l'action et la narration sont des propriétés particulières et fondamentales du discours narratif par où le sens circule et apparaît, elles doivent comporter une organisation structurée qui s'actualise au niveau de l'énoncé, de manière que le destinataire puisse les déchiffrer afin d'atteindre le sens.

C'est pourquoi, dans mon analyse des niveaux d'organisation du texte cinématographique, j'identifierai et j'étudierai d'abord cette structure d'organisation de l'action et de la narration qui contribue à l'instauration de la dimension narrative du discours, de manière à pouvoir ensuite l'appliquer soit à la construction, soit à l'analyse du scénario.

La perspective dont il est question, et que je considère comme une approche parmi d'autres, se veut sémiotique, puisqu'elle se préoccupe du sens. Qui plus est, la structure d'organisation du sens qui la fonde a l'avantage de permettre un repérage et une identification des unités minimales à partir des fonctions essentielles du discours narratif, en tenant compte du fonctionnement de l'action et de la narration dans le récit, puisque c'est par eux que circule le sens.

De plus, si la structure de l'action et de la narration est repérable dans l'énoncé, on la suppose par ailleurs préexistante à sa manifestation. C'est pourquoi on la considère comme une structure logique a priori qui préexiste à l'énoncé, mais qui ne se dévoile qu'une fois mise en situation d'énonciation-énoncé.

Cette structure est repérable dans tout texte cinématographique narratif. Toutefois, ses éléments constitutants sont sujets à

combinaison, puisque la manifestation de cette structure dans l'objet (le texte cinématographique) est relative en raison de l'activité créatrice du sujet-auteur (destinateur) qui en fait une utilisation particulière. Ainsi, la structure en question précède-t-elle l'objet (texte cinématographique), qui est enrichi par le caractère de relativité intrinsèque à l'activité créatrice d'un sujet-auteur. Il y a donc un rapport dialectique entre l'objet et la structure, et celle-ci demeure valable malgré la relativité des objets qui en sont investis.

Une fois identifiée, cette structure devient par ailleurs l'assise d'un modèle d'analyse considéré comme scientifique dans la mesure où il se distingue de son objet (le texte cinématographique) et qu'il a recours à des concepts opératoires abstraits (les niveaux d'articulation de la structure) permettant de poser des hypothèses et de les vérifier dans l'objet d'analyse. Une coupure s'exerce donc entre la science et l'expérience, quoique toutes deux soient en rapport dialectique.

La structure modèle demeure donc valable pour l'ensemble des textes cinématographiques narratifs malgré leur relativité. Elle se soumet aux « bruits » et n'entend pas se démanteler à cause d'eux, mais entend plutôt s'enrichir des multiples possibilités de combinaisons qu'elle engendre et qui constituent la particularité de chacun de ceux dont elle est à même de vérifier la relativité. Qui plus est, elle permet de dévoiler et d'identifier les « bruits » qui la modifient à son terme générique¹⁹.

LA STRUCTURE ARTICULÉE INCLUSIVE PATTERN-SET-ISOLAT

Dimension privilégiée au sein du récit cinématographique, l'action supporte en grande partie le sens. C'est pourquoi elle sera structurée, car « tout mouvement du connaître est ordonné »

19. J'ai d'ailleurs de nombreuses fois procédé à ce travail en analysant un éventail varié de films comme *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, *Frenzy* (1972) d'Alfred Hitchcock, *Rivière du hibou* (1961) et *Le secret* (1975) de Robert Enrico, *Les aventuriers de l'arche perdue* (1981) de Steven Spielberg, *Cordélia* (1979) de Jean Beaudin, etc. On pourra aussi consulter à ce sujet mon mémoire de maîtrise (Pelletier, 1981).

(Gadamer, 1976 : 257). Ainsi présuppose-t-elle un plan de développement sur lequel elle prend son étendue afin de faire jaillir le sens. Le plan de développement de l'action est donc en même temps un plan de développement du sens et comporte des segments imbriqués les uns dans les autres, articulés et hiérarchisés en trois niveaux : celui du *pattern* (premier niveau d'articulation), celui du *set* (deuxième niveau d'articulation) et celui de l'isolat (troisième niveau non articulé). Ces concepts ont été développés et utilisés par l'anthropologue Edward T. Hall dans son essai *The Silent Language* ([1959] 1980) notamment dans les chapitres « Culture is Communication », « The Pervasive Set », « The Illusive Isolate » et « The Organizing Pattern ».

Pour définir et expliquer chacun de ces niveaux, je procéderai en utilisant l'exemple suivant : un étudiant sort de la classe pendant une séance de cours en salle de classe. Durant cette action, on peut remarquer que l'étudiant se lève, traverse le local en direction de la porte en marchant lentement, titubant et en portant plusieurs fois la main à son front. Il ouvre la porte et sort dans le corridor. On pourra alors en déduire qu'il est malade, ce qui sera confirmé plus tard.

Je vais maintenant décomposer cette action de manière à faire ressortir les trois niveaux d'organisation du sens qui s'en dégagent.

Premièrement, ce qui est d'abord saisi et porté à la connaissance, c'est le fait qu'un étudiant sort de la classe. Ce premier niveau de saisie du sens est le niveau du *set*. Celui-ci est perçu comme formant un tout distinct et comme ayant une certaine unité fonctionnelle. Cependant, au niveau de l'articulation du sens, le *set* est une unité de deuxième niveau, car il est constitué du regroupement d'une ou de plusieurs unités fondamentales : les isolats. En effet, se lever, marcher lentement, tituber, porter la main à son front, ouvrir la porte et sortir sont tous des éléments qui constituent le *set* « sortir de la classe ». Les isolats sont des unités de troisième niveau, non articulées et simples, qui sont perçues comme faisant partie d'un tout qui leur donne un sens. L'isolat est tellement polysignifiant qu'il en devient insignifiant (mais non vide de sens) s'il n'est pas rattaché à un tout, c'est-à-dire à un *set* qui lui permette de revêtir un sens particulier.

Contrairement au *set*, l'isolat est une unité qui ne se suffit pas à elle-même pour engendrer un sens particulier.

Enfin, être malade constitue le *pattern* qui est l'unité de premier niveau et qui possède une articulation résultant de la combinaison ou du regroupement en un arrangement significatif d'une ou de plusieurs unités de niveau inférieur. Le *pattern* est le résultat d'une opération mentale abstraite, car il est saisi, dégagé et exprimé après coup, c'est-à-dire après que l'on eut saisi l'ensemble des *sets* et de leurs isolats.

Schéma 2

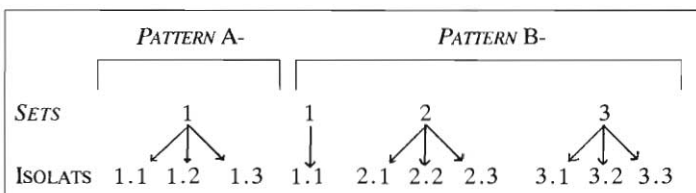
Organisation de l'action (du sens)

1 ^{er} niveau	<i>Pattern</i>	Être malade
2 ^e niveau	<i>Set</i>	Sortir de la classe
3 ^e niveau	Isolats	Se lever, marcher lentement, porter la main à son front, tituber, ouvrir la porte, sor- tir.

Je n'ai donné ici, pour les besoins de ma démonstration, qu'un court segment d'action en exemple, soit un seul *set*. Cependant, dans le cadre d'un récit cinématographique complet, il va de soi que le *pattern*, disons « X est malade », comporterait éventuellement plusieurs *sets*. Et pour continuer dans le même sens, le récit en question comporterait également un certain nombre de *patterns* selon le sujet de l'histoire.

Ainsi, l'organisation de l'action (du sens) au cinéma comporte habituellement un certain nombre de *patterns*. À chaque *pattern* correspondent un ou plusieurs *sets* et à chaque *set* correspondent un ou plusieurs isolats.

Schéma 3



Les trois niveaux de cette structure articulée sont enchâssés l'un dans l'autre et sont, d'une certaine manière, continuellement coprésents. Cette structure inclusive rend compte de la temporalité particulière du récit cinématographique : une succession de simultanités. Pour mieux comprendre et cerner cette structure, on pourra prendre connaissance des analyses d'*Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais et du *Secret* (1975) de Robert Enrico en annexe II.

LA STRUCTURE MODÈLE *PATTERN-SET-ISOLAT* ET LA SCÉNARISATION

La structure modèle *pattern-set-isolat* peut être identifiée dans le scénario ou le film et peut être utilisée pour l'analyse du discours narratif cinématographique. Cependant, cette même structure (et c'est ce qui m'intéresse dans le cadre de ce travail) est convoquée consciemment ou inconsciemment par l'auteur dans son acte de création du scénario appelé à devenir un film.

En effet, lorsqu'un auteur se livre au processus de scénarisation, il structure d'abord un sujet qu'il développe ensuite en un synopsis. Puis, finalement, une fois détaillé, ce synopsis devient un scénario. Or, les trois niveaux d'organisation de la structure *pattern-set-isolat* correspondent à ces trois grandes étapes d'écriture du scénario :

Schéma 4

<i>PATTERNS</i>	<—————>	SUJET
<i>SETS</i>	<—————>	SYNOPSIS
ISOLATS	<—————>	SCÉNARIO

En effet, lorsqu'il rédige son sujet, l'auteur se trouve à délimiter les *patterns* d'action. Puis, à l'étape du synopsis, il identifie les *sets*, alors qu'au moment de l'écriture du scénario il définit et choisit tous les isolats.

CHAPITRE II

Le sujet

Écrire un scénario, c'est d'abord et avant tout construire une histoire qui véhiculera un ou plusieurs thèmes centraux. Ceux-ci seront pris en charge par des forces d'action¹, habituellement des personnages, dotées d'un potentiel leur permettant d'engendrer une série de situations. Cependant, comme on vient de le voir, dans un contexte de scénarisation, l'histoire se construit en trois paliers ou étapes dont la première est celle de l'écriture du **sujet**.

LES MOTIVATIONS THÉMATIQUES

Consciemment ou inconsciemment, il y a toujours une ou des idées à la base de la création d'une histoire. Ces idées que je nommerai « motivations thématiques » sont en quelque sorte des thèmes qui, comme leur appellation l'indique, motivent l'histoire. En effet, une histoire est fondamentalement la démonstration sous une forme narrative d'un ou de plusieurs thèmes. Elle repose sur la ou les motivations thématiques qui l'engendrent. Par exemple, le film *L'insoutenable légèreté de l'être* (1988) de Philip Kaufman repose fondamentalement sur la motivation thématique de l'amour, *Gotterdämmerung* (*Les damnés*, 1969) de Luchino Visconti se fonde sur celle du pouvoir, alors que *A Clockwork*

1. Je m'arrêterai longuement sur cette question au chapitre suivant qui porte sur « Les personnages et les forces d'action ». Mais, pour avoir une définition rapide de ce concept, on pourra se reporter à l'introduction, à la section intitulée « Définitions des termes et des concepts », à la page 22.

Orange (*L'orange mécanique*, 1971) de Stanley Kubrick met en scène le refus de l'intégration à la société. Chacun de ces films est construit autour d'un grand thème central qui génère la construction d'un axe majeur de développement de l'histoire sur lequel s'aligne un ensemble de situations qui illustrent ce thème.

Par ailleurs, il arrive couramment qu'un scénario repose sur plus d'une motivation thématique. Dans ce cas, la plupart du temps, on retrouve un thème majeur et un thème secondaire qui donnent naissance à deux lignes d'action, l'une principale et l'autre secondaire. Ces lignes d'action s'entrecroisent tout au long du développement de l'histoire. Par exemple, dans le film *The Birds* (*Les oiseaux*, 1963), Alfred Hitchcock a su magistralement mettre en scène le thème de la menace qu'il a habilement étoffé et fait alterner avec celui de l'amour. Par ailleurs, dans *Cabaret* (1972), la structure du récit se complexifie lorsque Bob Fosse illustre le motif thématique de l'amour en créant deux lignes d'action distinctes pour ce thème qu'il fait alterner avec celui de la montée du nazisme dans l'Allemagne des années 1930.

Les motivations thématiques relèvent de deux ordres : universel et spécifique. Par « universel », j'entends les grands thèmes fondamentaux propres à l'ensemble des cultures ou à l'humanité comme l'amour, la haine, le pouvoir, la mort, l'envie, etc., alors que par « spécifique », j'entends ceux qui sont particuliers à une culture, à un groupe ou à un individu. Par exemple, dans le cas des cinématographies dites nationales, plusieurs films s'attachent à décrire des thèmes spécifiques aux cultures en cause. Ainsi, le réalisateur égyptien Youssef Chahine traite dans ses films des problèmes de son pays². Cependant, même si un problème propre à une culture est développé dans un film, la plupart du temps, la problématique proposée traite en même temps d'un thème universel. Par exemple, dans son film *Salaam Bombay* (1988), la réalisatrice d'origine indienne, Mira Nair, décrit à travers l'histoire d'un jeune garçon livré à la rue le problème des enfants errants de Bombay. Toutefois, elle dépasse

2. « Je crois avoir perdu tout désir de raconter des histoires pour raconter quelque chose. Je suis en train de m'apprendre à avoir assez de courage pour me regarder. Pour me raconter dans une stricte essentialité et, pour ce faire, montrer ce qu'ont été les moments de la vie de l'Égypte que j'ai traversés » (Tulard, 1982 : 137).

cette stricte problématique et réussit à faire passer son message en abordant en même temps un grand thème de portée universelle, soit la lutte pour la survie devant l'abus de pouvoir, la cruauté et l'exploitation. Ces thèmes, qu'ils soient universels ou spécifiques, se renouvellent sans cesse dans un contexte particulier propre à chaque scénario dont ils font l'objet du développement.

Hypothétiquement, un inventaire des thèmes développés au cinéma au cours de son histoire témoignerait probablement de la récurrence d'un certain nombre d'entre eux, cependant que leur contexte thématique de matérialisation varierait certainement en raison des constantes mutations des environnements culturels. En effet, le mouvement des transformations sociales et culturelles des sociétés entraîne l'apparition de nouveaux phénomènes plus particuliers à une époque donnée, ce qui, par le fait même, engendre un certain renouvellement des thèmes. Je pense, par exemple, au thème de l'affirmation des femmes qui a donné naissance à plusieurs films, notamment à partir des années 1970 : *La femme de Jean* (1973) de Yannick Bellon, *L'une chante, l'autre pas* (1977) d'Agnès Varda, *Les rendez-vous d'Anna* (1978) de Chantal Akerman, *An Unmarried Woman* (*La femme libre*, 1978) de Paul Mazursky, *Looking for Mr Goodbar*, (*À la recherche de Mr Goodbar*, 1977) de Richard Brooks ou, plus près de nous, *Working Girl* (*Quand les femmes s'en mêlent*, 1988) de Mike Nichols.

Ce thème de la prise en charge de leur vie par les femmes est sensiblement nouveau dans l'histoire du cinéma et découle directement du phénomène social, relativement récent dans les pays occidentaux, de la libération des femmes. Enfin, les changements historiques ne sont pas sans influence sur l'apparition de nouveaux contextes de matérialisation des thèmes, qu'ils soient davantage universels ou spécifiques.

Pour l'instant, j'ai énoncé le concept de motivation thématique en m'inspirant de la théorie des motivations développée dans le champ de la psychologie moderne. Pour cette recherche, je me réfère principalement à l'essai d'Alex Mucchielli *Les motivations* (1981) qui fait le point sur cette question et dont le terme a été lancé vers 1930, rapporte l'auteur dans son introduction.

Ma thèse est la suivante : pour les psychologues, peu importe les différentes écoles de pensée³, les motivations, qu'elles soient de premier niveau comme la faim, la soif, la sexualité, la sécurité, etc., ou de niveaux supérieurs⁴ comme le désir d'appartenance, de communication, le besoin d'autonomie et d'indépendance, etc., sont à la base de l'agir de l'être humain. Elles engendrent les comportements humains et donc poussent les êtres humains à agir.

Or, le cinéma de fiction qui, au fond, raconte une seule longue histoire, celle des humains, en s'efforçant par mimétisme de la représenter avec plus ou moins d'exactitude, reconstitue en narrant ce même mécanisme comportemental humain. En effet, les comportements des personnages qui engendrent l'action d'où naissent une série de situations, dont l'accumulation constitue l'histoire, reposent sur des motivations qui sont en fait les thèmes de l'histoire, d'où mon appellation de motivations thématiques.

Par ailleurs, si, comme je l'ai énoncé plus haut, les motivations thématiques ont un caractère universel et sont constamment reprises et développées à nouveau sur les écrans de cinéma, c'est qu'elles se calquent sur les motivations humaines et rejoignent universellement l'ensemble des humains, d'où la vibration très forte des spectateurs devant le spectacle qui est quelque part la représentation d'une partie d'eux-mêmes. Cela se produit avec plus ou moins d'intensité selon le type de motivations représentées à l'écran et selon l'expérience de chaque spectateur.

LA SITUATION CONTEXTUELLE

Pour donner naissance à une histoire, les motivations thématiques doivent s'inscrire dans un contexte précis que je nommerai « situation contextuelle ». La situation contextuelle, c'est le contexte spécifique où la motivation thématique pourra se

3. Mucchielli (1981) distingue quatre grandes écoles de pensée : innéiste, situationniste, empiriste et interactionniste.

4. Le terme supérieur doit être ici compris comme venant « par la suite » ou « après » le niveau premier.

développer, incarné dans des personnages et une situation précise. C'est le lieu du renouvellement incessant des mêmes thèmes. Un peu comme si, au fil du temps, un même thème dévoilait à chaque réalisation d'un scénario une autre de ses multiples facettes.

Par exemple, il existe des centaines, voire des milliers de films sur l'amour : *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), *Maria Chapdelaine* (Gilles Carle, 1983), *Mayerling* (Terence Young, 1968), *Comédie* (Jacques Doillon, 1988), etc., ou encore sur l'injustice : *Le juge et l'assassin* (Bertrand Tavernier, 1976), *Cordélia* (Jean Beaudin, 1979), *L'affaire Coffin* (Jean-Claude Labrecque, 1979), *Sacco et Vanzetti* (Guialino Montaldo, 1971), etc. Cependant, pour chacun de ces films, le thème de l'amour ou celui de l'injustice prend place à l'intérieur de situations contextuelles différentes qui donnent naissance à autant de sujets singuliers.

La situation contextuelle pourrait correspondre, en partie, à ce que Jean-Paul Torök nomme l'énoncé :

L'énoncé est la communication de l'idée sous une forme verbale relatant une action qui se suffit à elle-même. « L'Odyssée ou La Recherche, écrit Genette, ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tel qu'Ulysse rentre à Ithaque ou Marcel devient écrivain » [...]. Inversement, ce peut être un bon exercice de réduire un film à cet aspect et d'en ramener le scénario à son élément primitif. Par exemple : Un journaliste enquête sur le passé de Kane (Citizen Kane). X persuade A qu'ils se sont déjà rencontrés (L'année dernière à Marienbad). Un pêcheur séduit par une touriste veut tuer sa femme (L'Aurore). Un jeune Grec cherche à s'embarquer pour l'Amérique (America America). On remarque que dans tous les cas le verbe dénote une volonté, une impulsion qui se réalise en action susceptible de produire un effet et d'entraîner une suite de faits et d'actes qui vont constituer le sujet. On dira que toute idée qui ne trouve pas à s'exprimer en un énoncé simple et dynamique, contenant à l'état latent le ressort d'une action concrète susceptible d'être développée, est une « fausse bonne idée ». Un bon énoncé, au contraire,

induit tout naturellement cette expression amplifiée et détaillée qu'est le sujet (1986 : 109).

LE SUJET

Le « sujet », comme on l'a vu, correspond à la première étape, là où le scénario commence à se structurer. En effet, lors de la rédaction du sujet, le scénariste construit la charpente de l'ensemble du récit comprenant ses principaux axes événementiels de développement, les grands segments ou *patterns* d'action. Mais avant d'arriver au moment de la rédaction du sujet d'un projet de scénario, il faut d'abord procéder à un travail de débroussaillage des idées, lequel débouche, la plupart du temps, sur les deux moments-clés précédemment exposés, soit :

- a) l'identification de l'idée de base sur laquelle va résider le scénario, c'est-à-dire l'identification de la ou des « motivations thématiques » ;
- b) l'exposition de la « situation contextuelle » où s'incarneront cette ou ces motivations thématiques.

Inconsciemment ou consciemment, l'auteur d'un scénario passe par ces étapes où peu à peu il voit poindre son sujet. Ce qui varie, c'est le déroulement de ces opérations mentales de création qui ne survient pas toujours dans le même ordre. Cependant, après plusieurs années de travail, soit avec des professionnels du métier, soit avec des étudiants, j'ai pu constater que la plupart d'entre eux, au moment d'aboutir à la rédaction d'un sujet, partent soit d'une situation, soit d'un thème plus ou moins cerné qui très souvent se présentent à l'esprit soit sous forme d'image(s) – couramment appelé « avoir un flash » –, soit sous forme d'idée(s) conceptuelles(s).

EXEMPLES
MOTIVATIONS THÉMATIQUES ET SITUATIONS
CONTEXTUELLES

Films/ Réalisateurs	Motivations thématiques	Situations contextuelles
1. <i>Comédie</i> (1988) de Jacques Doillon	• L'amour ou les rapports amoureux	Un homme et une femme dans la quarantaine éprouvent des difficultés dans leurs rapports amoureux au moment où ils entament une relation.
2. <i>Frantic</i> (1988) de Roman Polanski	• La recherche d'un être aimé (ou cher)	Un professeur américain de passage à Paris pour un colloque part à la recherche de sa femme enlevée par des ravisseurs.
3. <i>Le déclin de l'empire américain</i> (1986) de Denys Arcand	• La sexualité à travers les rapports amoureux.	Un groupe de femmes et d'hommes amis, issus pour la plupart d'un milieu intellectuel, échangent à propos de leurs rapports amoureux et de leur sexualité.
4. <i>Les oiseaux</i> (1963) d'Alfred Hitchcock	• La menace • L'amour	Une femme dans la quarantaine se rend dans la famille d'un homme qu'elle a rencontré et devient la victime, ainsi que les gens de la place, d'attaques d'oiseaux menaçants.

Habituellement, le scénariste jette sur papier les prémisses du scénario en rédigeant un premier sujet. Ce premier sujet va éventuellement subir des transformations, notamment à l'étape de l'organisation du synopsis, c'est-à-dire au moment où se structure la ligne d'action principale. Celui-ci sera concis et ne comportera que l'ensemble de l'action principale développée au niveau de ses grands axes, éliminant l'action secondaire et toutes informations⁵ ainsi que tous détails superflus.

5. On entend généralement par action principale les segments d'action qui se rapportent directement aux motivations thématiques, à la situation contextuelle et aux personnages principaux, et qui sont

Ainsi, lorsqu'on rédige un sujet, celui-ci doit comporter :

- a) une mise en « situation », c'est-à-dire l'identification des éléments qui situent l'histoire dans le temps et dans l'espace. Exemples : dans les années 1960, aux États-Unis, à San Francisco et Bodega Bay (*Les oiseaux*, d'Hitchcock, 1963) ; à une époque indéterminée, sur la planète Uranus (fictif) ;
- b) les principaux « grands segments » ou *patterns* du développement de l'action se présentant dans leur ordre chronologique. Exemple : *Les oiseaux* d'Hitchcock, 1963 :
 - 1^{er} *pattern*/Rencontre de Mélanie Daniels et de Mitch Brenner ;
 - 2^e *pattern*/Insertion de Mélanie Daniels dans la famille de Mitch Brenner ;
 - 3^e *pattern*/Menace des oiseaux ;
 - 4^e *pattern*/Attaque des oiseaux ;
- c) et la « finale » du sujet. Exemple : départ de la famille Brenner de Bodega Bay.

Exemple/Sujet⁶

Dans les années 1960, aux États-Unis, /une jeune femme de la société mondaine de San Francisco, Mélanie Daniels, piquée par l'arrogance de Mitch Brenner rencontré chez un oiseleur, décide de le revoir et part à sa rencontre à Bodega Bay./ Quelque temps après son arrivée où elle s'insère dans la famille de Mitch, /diverses attaques d'oiseaux commencent à se manifester et elle en est elle-même victime./ De plus en plus menaçants, les oiseaux en viennent à attaquer

indispensables à leur développement ; alors qu'on entend généralement par action secondaire les segments d'action qui ne sont pas nécessairement indispensables au développement des motivations thématiques, de la situation contextuelle et des personnages. Cependant, ces segments permettent très souvent d'aérer l'action principale et d'approfondir certains détails concernant les personnages. Quant à l'information qui se présente souvent soit sous la forme de dialogues ou alors inscrite dans les décors ou même dans l'action, il s'agit habituellement de renseignements plus ou moins importants qui permettent de mieux saisir l'action.

6. Dans les analyses qui suivent, je marquerai les segments à l'aide d'un trait oblique.

la population de Bodega Bay./ Finalement, ayant survécu aux attaques, Mitch Brenner, sa famille et Mélanie Daniels quittent Bodega Bay.

En rédigeant un sujet, l'auteur doit toujours avoir en tête qu'il s'adresse à quelqu'un (un producteur, un réalisateur, des techniciens, des comédiens, etc.) qui veut savoir avec exactitude comment le récit se déroule et comment il se termine. Ainsi, un sujet ne doit pas créer d'incertitude quant à son dénouement ; le travail du producteur qui doit évaluer avec exactitude les coûts de production d'un film est alors facilité. Il en est ainsi pour les comédiens qui veulent bien comprendre l'histoire afin de mieux préparer leur jeu, ou encore pour les différentes équipes techniques qui ont à organiser leur travail avec minutie.

CHAPITRE III

Personnages et forces d'action

Habituellement, une fois son propos cerné au moment de la rédaction du sujet, le scénariste éprouve le besoin de définir ses personnages avant d'aborder systématiquement la construction de l'action. Une première esquisse des personnages amorcée, il entrera alors dans une phase d'allées et venues entre le développement de plus en plus précis de ses personnages et celui des situations où ils pourront se manifester. C'est à ce moment que celles-ci commenceront à s'enchaîner pour former un axe de développement de l'action amenant ainsi le récit à sa conclusion.

Mais avant de définir des champs d'action dans lesquels les personnages pourront évoluer et, par le fait même, pourront permettre le développement des motivations thématiques, le scénariste doit d'abord s'attaquer à la tâche de les construire.

Pour bâtir ses personnages, le scénariste, comme l'écrivain, fait la plupart du temps appel à ses connaissances de la vie et à son expérience personnelle. C'est, je crois, le fondement qui préside à la capacité de développer des personnages et, bien sûr, d'écrire des scénarios.

FORCES D'ACTION ET CARACTÉRISTIQUES

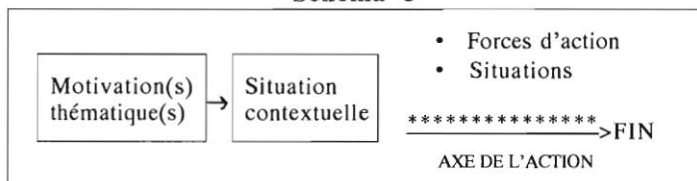
Mon expérience auprès des scénaristes ou dans le cadre de mes ateliers d'analyse et d'écriture de scénarios a grandement contribué à mettre au point une technique de développement des personnages que j'exposerai ici. Cette technique permet d'ailleurs de surmonter un problème majeur qui survient régulièrement dès

les premiers moments du travail sur les personnages. En effet, il arrive très souvent qu'un scénariste construise un personnage en lui donnant une série d'attributs sans manifestement opérer de hiérarchie.

Par exemple, un personnage sera à la fois un homme dans la quarantaine, grand brun à l'air distingué, froid, cadre dans la fonction publique dont le jeune fils aura été tué par un chauffard et dont l'amour pour sa femme se sera tari. En outre, il conduira une Jetta noire et habitera un quartier à la mode dans une grande ville. Pour les besoins du scénario portant par exemple sur la remise en question de la vie de cet homme, ces attributs sont tous importants. Cependant, ils n'ont pas tous la même force. Être un grand brun et posséder une Jetta noire sont des attributs qui ne sont pas suffisants pour permettre au personnage de se développer. Par ailleurs, avoir un fils qui a été tué par un chauffard et manquer d'amour pour sa femme sont des « forces » plus importantes et même nécessaires pour engendrer l'action et développer le thème. Aussi, dans la construction du personnage, faut-il distinguer deux ordres ou catégories d'attributs soit, premièrement, ses « forces d'action » et, deuxièmement, ses « caractéristiques ».

En effet, le personnage doit être ici conçu comme un réservoir de forces plus ou moins suffisantes qui permettent la création de situations illustrant les motivations thématiques, constituant la ligne d'action et menant le récit à sa conclusion. Les forces d'action constituent le fondement des personnages, c'est-à-dire ce sur quoi ils prendront appui pour se développer. Ce sont en fait les motivations profondes qui les poussent à agir, c'est-à-dire à intervenir dans l'action. Les forces d'action donnent naissance au schéma de développement de l'action principale qui, comme on le verra plus loin, prendra forme au moment de l'écriture du synopsis.

Schéma 5



Si les forces d'action sont en quelque sorte le moteur des personnages, les caractéristiques en constituent l'enveloppe. Ce sont des attributs qui se superposent aux forces d'action. Elles ne sont pas essentielles au développement de l'action, mais elles contribuent à l'étoffer, à l'accentuer et à l'approfondir. Les caractéristiques des personnages sont aussi parfois à la base de la création de l'action secondaire.

Par exemple, dans le film *Chouan* (1988) de Philippe de Broca qui porte sur le déchirement des membres d'une famille bretonne et sur celui de la population aux prises avec les répercussions de la Révolution française (1793), le personnage de Savinien de Kerfadec, interprété par Philippe Noiret, repose fondamentalement sur deux forces d'action qui vont motiver son développement : 1. son statut de père de la famille constituée de trois enfants (un fils qu'il a eu de sa femme morte en couches, un autre garçon et une fille, cette dernière ayant été abandonnée près de la maison du médecin, la nuit de la mort de sa femme et de la naissance de son fils ; 2. son ouverture d'esprit, sa tolérance et l'amour qu'il porte à ses enfants. Par ailleurs, si on examine ses caractéristiques, sa curiosité se superpose à son ouverture d'esprit libre et se manifeste par son goût pour l'invention de machines à voler. Ces segments d'action où il tente de mettre au point une machine volante deviennent des segments d'action secondaire qui permettent non seulement de donner du relief au personnage de de Kerfadec, mais aussi à l'action principale concentrée autour de la manifestation des oppositions, des conflits et des déchirements, en en devenant en quelque sorte le contrepoint.

EXEMPLE
FORCES D'ACTION ET CARACTÉRISTIQUES

<i>Chouan</i> (1988) de Philippe de Broca		
Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Savinien de Kerfadedec	• Père de la famille • Aime ses enfants • Homme d'esprit libre et éclairé • Généreux • Anticlérical • Respecte et est respecté des paysans.	• Aristocrate de province • Grand brun, la cinquantaine • Se passionne pour les machines volantes • Vêtu noblement mais sobrement • Propriétaire d'un domaine • Prend la vie avec philosophie.
Tarquin	• Fils adoptif de Savinien de Kerfadedec • Aime son père adoptif de même que son demi-frère (Aurel) et sa demi-sœur (Céline) • Veut changer le sort de l'humanité en devenant révolutionnaire • Amoureux de Céline • S'oppose à Aurel • Divisé entre son admiration pour Savinien l'aristocrate et son désir de sauver les démunis.	• Grand brun passionné et sensible • Éducation libérale • Ténébreux • Attaché à son idéal.

Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Aurel	• Fils de de Kerfadec • Aime son père • Jaloux de Tarquin qui aime Céline • Devient royaliste, Chouan, par jalousie, sans conviction profonde comme Tarquin pour la Révolution.	• Noble châtain • Timoré • Sensible • Indépendant • Éducation libérale.
Céline	• Fille adoptive de de Kerfadec • Aime son père adoptif • Amoureuse de Tarquin • Par amour pour lui, elle s'engage dans la Révolution.	• Brune sensible, passionnée et sensuelle • Guidée par l'inconscience et l'innocence.

Concevoir le personnage comme une force d'action et savoir distinguer ses forces motrices de ses caractéristiques permet d'organiser systématiquement son développement dans le scénario. Au moment de commencer le travail sur les personnages et sur l'enchaînement des situations qui constitueront l'histoire, se livrer à l'exercice d'identification de leurs forces permet de mieux les cerner et de mieux les comprendre en en saisissant leur portée et leur potentiel. De là, commenceront à poindre une série de situations ou segments d'action qui, selon l'ampleur, deviendront des scènes ou des séquences du scénario. Le travail sur les forces d'action permet également d'augmenter le potentiel ou les capacités à engendrer l'action d'un personnage s'il n'est pas suffisamment étoffé et de le modifier si, par exemple, le scénariste considère que les motivations thématiques sont mal desservies ou pour toute autre raison qui concerne sa sensibilité et ses choix d'auteur.

EXEMPLE FICTIF
FORCES D'ACTION, CARACTÉRISTIQUES ET SEGMENTS
D'ACTION

Titre : « Le souffle coupé » Motivations thématiques : L'amour et la détresse Situation contextuelle : Une femme amoureuse de son mari sombre dans la détresse lorsque celui-ci la quitte au moment où elle est en train de prendre sa vie en main et de s'épanouir.		
Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Louise Hébert	• Mariée depuis 8 ans à Gabriel Auger qu'elle aime • Professeure de communication dans une université. Elle obtient un poste de directrice de la programmation dans une chaîne de télévision • Elle a éprouvé de la difficulté à s'affirmer, constamment critiquée par sa famille qu'elle a quittée pour partir avec Gabriel, avec qui, croyait-elle, elle pourrait s'épanouir, tous deux étant dynamiques et passionnés • Elle a réussi à le faire et son départ pour Montréal constitue une étape de plus dans le processus de prise en charge de sa vie.	• 33 ans • Brune, grande et élancée, cachant une nature déterminée et passionnée qui s'affirme au fur et à mesure que le récit avance • Sensible • À la fois organisée, structurée et capable de se laisser aller à ses émotions • Vient d'un milieu bourgeois où l'éducation était fortement valorisée. Ses parents étaient très religieux et à cheval sur les principes.

Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Gabriel Auger	• Marié depuis 8 ans à Louise. Il a toujours eu de la difficulté à l'aimer, mais il en a besoin affectivement • Journaliste talentueux dans un grand quotidien : spécialiste des questions politiques • Préoccupé démesurément d'abord et avant tout par son travail où il se réfugie • Quitte Louise lorsqu'il réalise qu'il a besoin d'elle affectivement plus qu'il ne veut le croire et qu'il ne peut plus la contrôler émotivement à distance • La mort de sa mère le perturbe sans qu'il ne veuille s'en rendre vraiment compte.	• 36 ans • Grand brun, costaud, une force de la nature • Sympathique et séducteur, il est toujours prêt à rendre service • Très sûr de lui, il croit sincèrement qu'il a toujours raison objectivement.

Segments d'action

1. Après huit ans de mariage, rénovation de leur appartement.
2. Louise reçoit une offre pour s'occuper de la programmation d'une nouvelle chaîne de télévision.
3. Gabriel l'encourage à accepter, même si elle doit s'installer à Montréal.
4. Louise accepte.
5. Gabriel s'embarque pour l'Italie où il doit faire un reportage.
6. Louise s'installe à Montréal.
7. Gabriel, en Italie, apprend la mort de sa mère.
8. Il revient, mais repart illico pour un autre reportage en Chine.

9. Louise est inquiète pour Gabriel, mais réussit à se livrer avec passion à ses nouvelles occupations.
10. Retour de Gabriel et éclatement d'une crise dans le couple, etc.

SCHÉMA DE DÉVELOPPEMENT DES FORCES D'ACTION

En fait, le personnage est toujours intimement lié aux situations dans lesquelles il est impliqué. Le scénariste le façonne en fonction de son rôle à jouer dans l'action. Si le personnage n'est pas lié aux situations, aux événements qui vont surgir, il n'a pas de raison d'exister. Aussi, est-il créé muni d'attributs pour qu'il puisse agir, interagir et réagir dans le récit et aussi développer et amener motivations thématiques et situation contextuelle à leur conclusion.

Si le personnage est une force d'action, il peut être aussi une force d'interaction et de réaction, c'est-à-dire que s'il peut provoquer l'action, la générer, il a aussi la capacité d'entrer en contact avec d'autres forces d'action, de même qu'il peut aussi avoir le potentiel pour réagir aux situations qu'il aura lui-même engendrées ou dont il sera la victime et auxquelles il sera acculé.

Par exemple, dans *Les liaisons dangereuses* (1988) de Stephen Frears¹, la marquise de Merteuil interprétée par Glenn Close est d'abord dotée d'attributs, notamment son désir de vengeance, qui lui donnent la force d'entrer en action lorsqu'elle décide de proposer au vicomte de Valmont de séduire madame de Tourvel. Puis, elle devient une force d'interaction lorsqu'elle entre en contact avec non seulement Valmont, mais aussi avec d'autres personnages, Cécile de Volanges, sa mère, etc. Par ailleurs, elle réagit à l'action du comte Valmont lorsqu'il gagne son pari et elle devient ainsi la victime de sa propre action, puisqu'elle est jalouse de l'amour que Valmont éprouve pour madame de Tourvel sans vouloir l'avouer. Prise à son propre piège, la marquise de Merteuil ira jusqu'au bout, provoquant et perdant Valmont. Tous deux victimes de leur propre stratagème, leurs liaisons devenues

1. Il s'agit de l'adaptation cinématographique de la pièce du dramaturge anglais Christopher Hampton, elle-même inspirée du roman de Pierre Choderlos de Laclos (1782).

dangereuses les entraîneront à leur perte. Valmont en meurt, tandis que Merteuil se voit rejetée par les membres de la société qu'elle fréquente. La motivation thématique des liaisons dangereuses prise en charge par la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont connaît ici son dénouement.

Par ailleurs, dans tout récit, il y a toujours une force ou un groupe de forces d'action qui commande le développement de l'histoire, que ce soit un personnage ou un groupe de personnages, un événement, une idéologie, une institution, etc. Cette force ou ce groupe de forces posent les termes du développement de l'action ou d'un de ses segments, soit en la modérant, en l'ordonnant ou en la dirigeant.

Par exemple, dans le film *Babettes Gæstebud* (*Le festin de Babette*, 1988) de Gabriel Axel, le pasteur d'un petit village du Jutland, père de deux jeunes filles fort vertueuses, contrôle l'action dans la toute première partie de l'histoire en fixant les règles de leur modeste vie axée sur le don et la prière, jusqu'à ce qu'un chanteur d'opéra vienne se reposer à cet endroit et menacer l'équilibre établi entre les personnages. En effet, il commence à opérer une brèche dans leur mode de vie rigide lorsqu'il convainc le père de donner des leçons de chant à ses filles. Mais devant cette menace, le père rétablit l'équilibre en reprenant le contrôle sur ses filles, leur interdisant les leçons de chant. Éconduit, le maître de musique quitte le village et retourne en Europe. Par la suite, quelques années plus tard, le père étant mort, les deux sœurs, s'inscrivant dans son sillon, contrôlent à leur tour l'action en se livrant à leur œuvre de soutien charitable envers les démunis. L'arrivée de Babette, exilée au Jutland et rentrant à leur service, ne rompt pas, dans un premier temps, cet équilibre. Seulement, dans un second temps, le gain de 10 000 francs à une loterie vient brusquement, et jusqu'à la fin du récit, perturber la vie ascétique des deux sœurs et des autres membres de la communauté. En effet, Babette prépare un banquet grandiose où elle convie ses hôtes et les hôtes de ses hôtes qui bientôt se sentent menacés par tant de succulentes délices !

Les forces qui exercent un contrôle de l'action sont essentielles et permettent au récit de se développer soit 1. en tentant de créer un équilibre entre les forces en présence, soit 2. en tentant de le maintenir une fois qu'il est acquis, soit 3. en tentant

de le préserver s'il est menacé. La construction d'une histoire repose donc sur l'équilibre des forces en présence et sur l'action, la série d'événements qu'elles vont entreprendre pour s'affirmer, se maintenir ou se préserver, que ce soit avec ou sans succès. Aussi, une force ou un groupe de forces contrôlantes peuvent-elles agir du début à la fin d'un récit, par exemple Aschenbach au service des Nazis dans *Les damnés* (1969) de Visconti, ou à l'intérieur de certains de ses segments comme dans le cas du *Festin de Babette*.

TYPES DE SCHÉMAS

1^{er} schéma : forces individuelles ou collectives

Les forces peuvent être individuelles ou collectives, c'est-à-dire qu'il peut s'agir d'un seul personnage, d'une simple force, ou d'un ensemble de forces réunies en un groupe. Par exemple, dans *Le festin de Babette*, le père et Babette sont chacun à leur tour des régulateurs de l'action qui agissent individuellement, tandis que les deux sœurs forment, après la mort du père, une entité régulatrice, sans que l'une ne se distingue de l'autre. Notons cependant que, lorsqu'elles subissent l'action du père et qu'entre en scène le chanteur d'opéra, l'une des deux, à cause de sa voix exceptionnelle, tente alors de se distinguer. Mais elle échoue à cause de la régulation du père.

Par ailleurs, à l'intérieur d'un groupe qui est régulateur collectif, il peut arriver qu'un personnage soit référent ou porte-parole pour l'ensemble du groupe. Cependant, ce personnage n'est pas une force en soi. Il ne prend sa force d'action qu'en étant rattaché à son groupe d'appartenance. Je pense ici, par exemple, au film *Les camisards* (1970) de René Allio où le personnage incarné par le comédien Rufus sert plus souvent que d'autres de référence au groupe des camisards, ces calvinistes du sud de la France qui au XVIII^e siècle se voient contraints de lutter contre l'armée de Louis XIV dont ils subissent la répression. En outre, un régulateur collectif peut, un temps, faire partie d'un groupe, puis peu à peu s'en détacher pour devenir une force contrôlante individuelle. Je pense ici à Alex dans *A Clockwork Orange* (*L'orange mécanique*, 1971) de Stanley Kubrick. Il agit d'abord au

sein d'un groupe qu'il commande, ses Groogies, pour ensuite agir seul, passant de régulateur à régulé avant de redevenir une force individuelle.

2^e schéma : forces volontaires ou involontaires

Lorsqu'une force d'action devient contrôlante à son insu et habituellement pour un temps donné, il s'agit d'une force qui contrôle l'action involontairement. En fait, très souvent dans ce cas, le personnage ignore qu'il est en train de contrôler l'action. Les comédies utilisent fréquemment ce type de force et en font pratiquement un procédé du genre. Je pense ici aux films de Charlie Chaplin où Charlot est souvent régulateur malgré lui. Par ailleurs, les forces dont la régulation est involontaire se retrouvent aussi dans les films dramatiques. Par exemple, dans *La dentellière* (1977) de Claude Goretta, l'amant de Marilène, la coiffeuse, contrôle un temps donné les agissements de celle-ci et d'un des personnages principaux, Béatrice (Isabelle Huppert) ; lorsqu'il quitte Marilène, il provoque à son insu le départ des deux femmes pour des vacances en Normandie. Quant aux forces volontaires, il s'agit d'un type de force qui oblige et détermine sciemment le déroulement des événements en imposant un schéma de développement. Par exemple, dans *Raiders of the Lost Ark* (*Les aventuriers de l'arche perdue*, 1981) de Steven Spielberg, les Nazis contrecarrent sans cesse les projets d'Indiana Jones (Harrison Ford).

3^e schéma : forces intermittentes ou continues

Enfin, l'action d'une force peut être intermittente ou continue. Dans *Les aventuriers de l'arche perdue*, l'action régulatrice d'Indiana Jones est constamment interrompue, alors que ses ennemis s'interposent en le contrôlant ou en tentant de le faire. Par contre, dans *Les oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock ou dans *L'île nue* (1960) de Kaneto Shindo, les oiseaux dans le premier film et la sécheresse désertique de l'île dans le second sont des forces qui exercent leur régulation de façon continue, du début à la fin du récit.

**EXEMPLE/SCHÉMA DE DÉVELOPPEMENT
DES FORCES D'ACTION**

<i>Babettes Gæstebud (Le festin de Babette, 1988)</i> de Gabriel Axel		
Motivations thématiques :	La rencontre de deux conceptions de la vie, l'une basée sur l'ascétisme et l'autre sur le plaisir des sens.	
Situation contextuelle :	Les membres de la communauté d'un petit port du Jutland dont le mode de vie est axé sur la prière, le renoncement et le dévouement se sentent menacés par l'arrivée dans leur village, d'abord d'un chanteur d'opéra, puis d'une Française, Babette, anciennement restauratrice, venue se réfugier chez eux et dont la préparation d'un repas grandiose les perturbe.	
<i>Patterns</i>		
1 ^{er} pattern	–	Vie ascétique de la communauté du village animée par le pasteur.
2 ^e pattern	–	Séjour du chanteur d'opéra qui veut faire faire carrière dans le chant à une des filles du pasteur.
3 ^e pattern	–	Arrivée de Babette qui entre au service des deux filles maintenant âgées du pasteur.
4 ^e pattern	–	Le festin de Babette.
FORCES D'ACTION/SCHÉMA DE DÉVELOPPEMENT		
Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Le pasteur	• Détient le pouvoir religieux de la communauté • Père de deux très belles jeunes filles • Puritain orthodoxe.	• Dans la soixantaine, puis plus âgé • Grand • Inspire le respect • Dégage la rigueur et la discipline • Vêtu modestement.

Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Les deux filles	• Soumises à leur père • Dépendantes parce que non affirmées • Dévouées à la communauté (s'occupent des pauvres et des plus démunis) • Possèdent de belles voix, particulièrement une des deux.	• D'abord jeunes adultes, puis âgées dans la seconde partie du film • Belles, pures, naïves • Effacées • Comportement de retenue.
Le chanteur d'opéra	• Chanteur italien prestigieux venu se reposer au Jutland • Désire développer le talent de chanteuse d'une des deux filles.	• La quarantaine avancée • Nature emphatique • Respire la joie de vivre • Généreux.
Babette	• A fui la France et s'est réfugiée au Jutland • Entre au service des deux sœurs maintenant âgées ; leur facilite la vie • Sa survie dépend d'elles • Gagne un prix à la loterie et décide de faire un festin • Anciennement restauratrice.	• La quarantaine • Belle femme gaie et généreuse • Conciliante • Facilité d'adaptation.

SCHÉMA DE DÉVELOPPEMENT		
<i>Patterns</i>	Forces	Schéma
1 ^{er}	• Le pasteur.	• Contrôle individuel, volontaire et continu.
2 ^e	• Le pasteur, le chanteur d'opéra, le pasteur.	• Contrôle individuel, volontaire et intermittent.
3 ^e	• Les deux sœurs.	• Contrôle collectif, volontaire et continu.
4 ^e	• Babette.	• Contrôle individuel, volontaire et continu.

LE FOCALISÉ

Écrire un scénario de fiction, c'est produire un texte narratif où une histoire sera racontée dans le temps et l'espace. Or, pour que cette histoire soit portée à la connaissance des spectateurs, le scénariste choisira de faire prendre en charge le récit par une force ou un groupe de forces d'action qu'il privilégiera à un moment ou l'autre du déroulement des événements. En effet, les forces d'action n'interviennent pas toutes en même temps dans le scénario et, par la suite, à l'écran. L'action est peu à peu révélée aux spectateurs par des forces privilégiées, que je nommerai les « focalisés » de l'histoire.

Par exemple, dans *Les aventures du baron de Munchausen* (1988) de Terry Gilliam, l'histoire est portée à la connaissance des spectateurs d'abord, dans la toute première partie du film, par les comédiens de la troupe de théâtre qui jouent les aventures du baron de Munchausen. Par la suite, avec l'arrivée en scène du véritable baron de Munchausen, l'histoire se déroule avec pour focalisés le baron lui-même et sa jeune compagne, la petite comédienne de la troupe, Sally Salt, qui part à l'aventure avec lui. Puis, dans un dernier temps, les événements s'enchaîneront par l'entremise toujours du baron et de Sally auxquels viendront se joindre un à un les amis perdus de Munchausen, Berthold, Gustavus et Albrecht, à mesure qu'il les retrouvera, l'un chez

Vulcain et les deux autres dans le ventre d'une baleine. Finalement, la bande réunie triomphera de leurs ennemis turs.

J'ai choisi ce bel exemple pour bien faire comprendre la notion de « focalisé ». Dans les films d'aventures à multiples personnages, la plupart du temps le personnage principal, qui, sauf exception et indépendamment du type de film, est pratiquement toujours l'objet focal, doit soit passer le relais à d'autres personnages, soit s'adjoindre les « services » ou « l'aide » d'autres personnages. Par exemple, dans *Les aventuriers de l'arche perdue*, Indiana Jones est pratiquement toujours le focalisé tout au long du film, sauf à quelques moments où il cède sa place à ses opposants.

Par ailleurs, dans des films où les personnages sont peu nombreux, le focalisé est très souvent le personnage principal et/ou soit son adjuvant, soit son opposant. Par exemple dans le film *Another Woman* (*Une autre femme*, 1988) de Woody Allen, Marion (Gena Rowlands) est objet focal du début à la fin de l'histoire, tandis que dans *Working Girl* (*Quand les femmes s'en mêlent*, 1988) de Mike Nichols, Tess McGill (Melanie Griffith) et son opposante Katharine Parker (Sigourney Weaver) sont d'abord les deux focalisées, puis Weaver cède sa place à Harrison Ford qui devient l'adjuvant de Griffith et le focalisé avec cette dernière.

Ainsi, pourrait-on définir le focalisé comme une force d'action privilégiée en représentation.

LES TYPES DE FORCES D'ACTION

Jusqu'à maintenant, lorsque j'ai parlé des forces d'action, je faisais allusion, la plupart du temps, aux personnages. Cependant, si ceux-ci sont les forces les plus utilisées dans le cinéma narratif, il en existe en fait d'autres types. J'ai identifié six types de forces d'action :

1. Les personnages. Ce sont les plus représentés. Il y en a pratiquement dans tous les films de fiction.
2. Les institutions (le gouvernement, l'armée, l'école, la justice, etc.). Par exemple, la justice dans *The Trial* (*Le procès*, 1963) d'Orson Welles.

3. Les idéologies (politiques, morales, religieuses, philosophiques, etc.). Par exemple, les valeurs idéologiques de la bourgeoisie dans *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Luis Buñuel.
4. Les êtres de toute espèce (animaux, extraterrestres, etc.). Par exemple, l'extraterrestre E.T. dans *E.T.* (1982) de Steven Spielberg.
5. Des situations ou moments particuliers (une mort, une naissance, une tempête, un accident, etc.). Par exemple, l'incendie dans *The Towering Inferno* (*La tour infernale*, 1974) de John Guillermin.
6. Les objets de tout ordre (autres que les êtres animés). Par exemple, l'arche dans *Readers of the Lost Ark* (*Les aventuriers de l'arche perdue*, 1981) de Steven Spielberg.

Le modèle que je viens de présenter peut être utilisé à la fois pour la construction et pour l'analyse des personnages. En effet, lorsqu'on écrit un scénario, la démarche de développement des personnages peut s'appuyer sur les étapes suivantes lors de la construction des personnages et du récit :

1 ^{re} étape :	Définition des forces d'action des personnages	Définition des segments d'action
2 ^e étape :	Définition de leurs caractéristiques	
3 ^e étape :	Définition des forces contrôlantes	SYNOPSIS
4 ^e étape :	Définition des focalisés	

À mesure que les personnages prennent forme, l'action, à son tour, se développe pour aboutir à l'écriture du synopsis.

Par ailleurs, ces étapes peuvent être aussi considérées comme des éléments constitutifs d'un modèle analytique qui peut être utilisé pour l'analyse des personnages et du récit d'un film déjà porté à l'écran.

CHAPITRE IV

Le synopsis

Comme je l'ai démontré précédemment, une fois que le travail de création des personnages est engagé, l'action commence à se structurer. Les situations surgissent, soit individuellement, soit groupées en séries d'événements. Le scénariste entre alors dans la phase de l'écriture du « synopsis » qui est en quelque sorte le squelette de l'histoire et le véritable plan du scénario. C'est ce plan qui sera en principe respecté et développé au cours du processus d'écriture du scénario.

Durant cette phase, le scénariste se livre au travail de définition de l'ensemble de l'action principale, c'est-à-dire qu'il procède, autant que possible, à l'identification de tous les segments ou *sets* de l'action principale, pour aboutir à la rédaction d'un texte de quelques pages contenant :

- a) les éléments de situation de l'action ;
- b) tous les *sets* de l'action principale ;
- c) l'information centrale nécessaire à la compréhension des personnages ;
- d) la finale.

En principe, à la fin de cette étape, le scénariste sera en mesure de fournir une description détaillée de chacun des personnages.

Dans son essai *Le cinéma et ses techniques*, Michel Wyn donne une brève définition technique du synopsis : « il s'agit de quelques pages dactylographiées résumant les grandes lignes du sujet et esquissant les principaux personnages » (1972 : 254).

Alors que Jean-Paul Torök est davantage explicite dans sa définition :

Le synopsis (le mot est féminin, mais son usage cinématographique l'a masculinisé) n'est pas la simple extension du sujet, mais le résumé de l'histoire, ce qui implique que celle-ci a été imaginée dans sa totalité et dans ses détails essentiels et comporte une action cohérente clairement exposée dans ses prémisses, son déroulement et sa conclusion. Ce document, qui ne doit pas dépasser trois ou quatre pages, ne peut donc être rédigé qu'après la phase de production narratrice qui peut durer de quelques semaines à quelques mois. Il est fait pour être lu en peu de temps et donner néanmoins une vue « synoptique » de l'histoire, permettant de juger de son état d'achèvement, de son originalité et de ses qualités narratives (1986 : 114).

L'ÉCRITURE DU SYNOPSIS

Après que l'auteur a jeté ça et là ses idées sur papier, une des manières de procéder pour organiser et structurer son récit consiste à considérer chaque grand segment ou *pattern* d'action en tentant de les développer individuellement. Depuis quelques années, j'ai pu expérimenter cette technique qui donne de bons résultats, particulièrement dans le cas où un scénariste se sent embourbé et ne sait plus comment orienter son histoire.

Je reprendrai ici l'exemple fictif « Le souffle coupé », exposé au chapitre sur les forces d'action (p. 56-58).

**EXEMPLE FICTIF
SYNOPSIS**

Titre : « Le souffle coupé » Motivations thématiques : L'amour et la détresse Situation contextuelle : Une femme amoureuse de son mari sombre dans la détresse lorsque celui-ci la quitte au moment où elle est en train de prendre sa vie en main et de s'épanouir.		
Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Louise Hébert	• Mariée depuis 8 ans à Gabriel Auger qu'elle aime • Professeure de communication dans une université. Elle obtient un poste de directrice de la programmation dans une chaîne de télévision • Elle a éprouvé de la difficulté à s'affirmer, constamment critiquée par sa famille qu'elle a quittée pour partir avec Gabriel, avec qui, croyait-elle, elle pourrait s'épanouir, tous deux étant dynamiques et passionnés • Elle a réussi à le faire et son départ pour Montréal constitue une étape de plus dans le processus de prise en charge de sa vie.	• 33 ans • Brune, grande et élancée, cachant une nature déterminée et passionnée qui s'affirme au fur et à mesure que le récit avance • Sensible • À la fois organisée, structurée et capable de se laisser aller à ses émotions • Vient d'un milieu bourgeois où l'éducation était fortement valorisée. Ses parents étaient très religieux et à cheval sur les principes.

Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Gabriel Auger	• Marié depuis 8 ans à Louise. Il a toujours eu de la difficulté à l'aimer, mais il en a besoin affectivement • Journaliste talentueux dans un grand quotidien : spécialiste des questions politiques • Préoccupé démesurément d'abord et avant tout par son travail où il se réfugie • Quitte Louise lorsqu'il réalise qu'il a besoin d'elle affectivement plus qu'il ne veut le croire et qu'il ne peut plus la contrôler émotivement à distance • La mort de sa mère le perturbe sans qu'il ne veuille s'en rendre vraiment compte.	• 36 ans • Grand brun, costaud, une force de la nature • Sympathique et séducteur, il est toujours prêt à rendre service • Très sûr de lui, il croit sincèrement qu'il a toujours raison objectivement.
Suzanne Courteau	• Ancienne connaissance amicale de Louise et de Gabriel • Divorcée, mère de trois enfants (16, 8 et 5 ans) • Femme épanouie, forte personnalité • Se lie d'amitié avec Louise • A déjà fait une thérapie au moment de son divorce.	• Belle femme dans la quarantaine • Directrice d'une galerie d'art • Tempérament serein et déterminé.

Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Sylvie Deschênes	- Grande amie de Louise (elles ont étudié ensemble) - Est témoin de la détresse de Louise.	33 ans, blonde, sportive - Type de la belle américaine en santé - Tempérament serein, gai - Enseigne les arts plastiques - Toujours en retard.
Jeanne Poirier	- Psychologue - Femme sensible, elle pratique son métier avec beaucoup de déontologie.	- Brune - Fin de la trentaine - Allure décontractée sans artifice - Mariée, mère de 2 enfants.
Annie	- Petite fille de Suzanne Courteau - Se prend d'affection pour Louise qu'elle appelle « Maman Louise ».	- Jolie petite brune de 5 ans - Espiègle et charmeuse.
Marc	- Garçon de Suzanne - Aime Louise, car, comme lui, elle connaît bien les aventures de Tintin.	8 ans - Brun - Enfant sensible, affectueux et réservé - Aime la T.V. et Tintin.
Isabelle	- Fille aînée de Suzanne - A connu Louise en vacances alors qu'elle avait 8 ans - Louise a été un peu son modèle féminin - Elle l'aime.	- Belle brune de 16 ans - Type slave (son père était polonais) - Entre au cégep - Douée pour les études - Est amoureuse de son premier <i>chum</i>.

Personnages	Forces d'action	Caractéristiques
Mme Hébert	• Mère de Louise • Prend mal la séparation de Louise • Aime beaucoup son gendre Gabriel • Relations difficiles avec Louise • Finalement, accepte.	• 70 ans, veuve • A toujours été dépendante de son mari • Comme la majorité des femmes de son époque, elle a élevé ses enfants en mère poule • Depuis la mort de son mari, elle habite la campagne où elle se livre à sa passion : le jardinage en serre (l'hiver) et dehors l'été. C'est plus qu'une passion !!!
Maud St-Hilaire	• Amie de couple de Louise et Gabriel • Fraîchement séparée.	• 34 ans • Belle brune • N'a jamais pu prendre sa vie en main • Grande dépendance affective.
Paule	• Amie commune du couple.	• Grande brune • La trentaine.
Hélène	• Secrétaire de Louise à « Réseau-plus » • Apprécie Louise et se sent appréciée d'elle • S'aperçoit du malaise de Louise.	• La trentaine.

Mise en situation

À Québec et à Montréal, dans les années 1980.

Patterns de l'histoire (de l'action)

1. Vie harmonieuse du couple
2. Installation de la crise
3. Détresse de Louise
4. Retour sur elle-même
5. Reprise de possession d'elle-même et renaissance

Sujet

À Québec, dans les années 1980, / un couple dans la trentaine, Louise et Gabriel, vit une relative harmonie après huit ans de vie commune. / Puis, ayant obtenu un important poste dans une nouvelle chaîne de télévision de la métropole, Louise s'installe à Montréal partageant sa vie entre les deux villes. En apparence heureux de leur nouvelle situation, Gabriel réagit mal, d'autant plus que sa mère décède alors qu'il est en voyage. Une profonde crise s'installe dans le couple qui aboutit à une séparation. / Fort troublée, Louise sombre peu à peu dans la détresse / puis, après une longue période de repliement et de renfermement, / elle renaît et reprend possession d'elle-même.

LE SQUELETTE DE L'ACTION PRINCIPALE

1^{er} *pattern* : Vie harmonieuse du couple

Sets

- 1.1 Louise se livre à des travaux de rénovation de leur appartement.
- 1.2 Arrivée de Gabriel excité par un nouveau reportage qu'il ira faire prochainement en Italie.
- 1.3 Les deux peignent ensemble.
- 1.4 À l'université, Louise ramasse son courrier.
- 1.5 Dans son bureau, elle lit une lettre, réfléchit et saisit le téléphone.
- 1.6 Le soir, au dîner, elle annonce à Gabriel qu'elle a obtenu le poste de directrice de la programmation à la nouvelle chaîne de télévision « Réseau-plus ». Elle est hésitante, Gabriel l'encourage fortement.
- 1.7 Conversation au lit.
- 1.8 À Mirabel, Louise embrasse Gabriel qui s'embarque pour l'Italie.
- 1.9 Arrivée de Louise à son nouveau bureau à « Réseau-plus ».
- 1.10 Rencontre de nouveaux collègues.
- 1.11 Seule dans son nouvel appartement à demi-vide, elle s'endort par terre sur un futon.
- 1.12 À Rome, Gabriel interroge un diplomate américain lors de la conférence internationale des chefs d'État. Il est question du libre échange entre le Canada et les États-Unis.

- 1.13 Dans sa chambre d'hôtel, il reçoit un téléphone de Québec. Sa sœur lui annonce la mort de sa mère. Il téléphone à Montréal, à Louise qui dort paisiblement. Conversation douloureuse.
- 1.14 Funérailles de la mère de Gabriel passablement abattu.
- 1.15 Il reprend vite l'avion à Mirabel pour se rendre en Chine où le premier ministre du Québec doit signer d'importants accords.
- 1.16 Louise visite une amie, Sylvie. Elle fait le point sur sa situation et son inquiétude vis-à-vis de Gabriel.

2^e *pattern* : Installation de la crise

Sets

- 2.1 Le couple se retrouve à Québec pour un week-end. Gabriel est agressif envers Louise.
- 2.2 À Montréal, alors qu'ils assistent au lancement du livre d'un ami commun, une dispute éclate entre eux.
- 2.3 Louise reçoit une amie à son bureau, Paule, qui lui apprend que Gabriel voit de temps à autre une amie commune, Maud St-Hilaire.
- 2.4 Alertée, Louise se rend tous les week-ends à Québec, mais Gabriel lui est hostile.
- 2.5 Lors d'un week-end à Montréal, il lui annonce qu'il la quitte. Celle-ci ne peut le croire.
- 2.6 En partant, Gabriel veut emporter avec lui un tableau. Louise se met en colère.

3^e *pattern* : Détresse de Louise

Sets

- 3.1 À la demande de Gabriel, Louise arrive à Québec pour ramasser ses affaires dans leur appartement. Gabriel est en compagnie de Maud St-Hilaire. Elle entre puis, trop blessée, elle retourne à Montréal sur le champ.
- 3.2 Durant le trajet, elle pleure sans arrêt, conduisant à toute allure.
- 3.3 Au bureau, elle préside un comité de travail. Elle ne laisse rien paraître de son émoi intérieur. On sent sa crédibilité et le respect de ses collègues.
- 3.4 Dans son bureau, elle est malade. Sa secrétaire lui apporte à manger.

- 3.5 Elle participe à un souper d'amies. La conversation dérive sur la séparation d'une d'entre elles. Louise quitte alors cette réunion amicale.
- 3.6 Elle visite sa mère et ne réussit pas à lui dire ce qui se passe.
- 3.7 Un colloque des producteurs d'émissions télé s'achève par une soirée avec orchestre. Elle danse, s'amuse, boit et flirte même avec un collègue.
- 3.8 Épuisée physiquement et moralement, elle visite un médecin qui diagnostique de l'hypoglycémie réactionnelle et un épuisement général.
- 3.9 Elle s'évanouit dans le métro.
- 3.10 Elle donne sa démission.
- 3.11 Elle se loue un appartement à Québec.
- 3.12 Elle s'y installe.

4^e *pattern* : Retour sur elle-même

Sets

- 4.1 Louise est étendue sur un sofa, les traits tirés.
- 4.2 Préparation d'un pseudo-repas (elle n'a plus d'appétit).
- 4.3 Sofa (langueur).
- 4.4 Au lit, entourée de livres éparpillés en désordre qu'elle feuillette à peine.
- 4.5 Épicerie : son panier est presque vide.
- 4.6 Désordre dans la maison : vaisselle accumulée, poussière, etc.
- 4.7 Une amie de Montréal, Sylvie, la visite : détresse.
- 4.8 Sur la rue, crise d'angoisse.

5^e *pattern* : Reprise de possession d'elle-même et renaissance

Sets

- 5.1 Louise prend contact avec une ancienne connaissance amicale, Suzanne, qui, à sa connaissance, avait déjà consulté un thérapeute.
- 5.2 Séance de thérapie.
- 5.3 Ski de fond avec Suzanne et les enfants.
- 5.4 Elle rencontre par hasard Gabriel en compagnie de Maud St-Hilaire.
- 5.5 Séance de thérapie.
- 5.6 Souper dominical chez Suzanne et sa famille.
- 5.7 Louise joue avec les enfants : Annie (5 ans) et Marc (8 ans).
- 5.8 Séance de thérapie.

- 5.9 Un ancien collègue la contacte pour faire partie, à l'automne, d'une commission d'étude sur la radio-télédiffusion : refus puis acceptation.
- 5.10 Vacances en Gaspésie (au bord de la mer) avec Suzanne et les enfants.
- 5.11 Séance de thérapie.
- 5.12 Louise revoit Gabriel et visite son ancienne maison (le deuil est fait).
- 5.13 Visite à l'université pour préparer son intervention à la commission d'enquête. Elle revoit son ancien bureau et croise un ancien collègue.
- 5.14 Séance de thérapie (la dernière).
- 5.15 Louise met ses bagages dans sa voiture et part pour Montréal afin de siéger à la Commission sur la radio-télédiffusion.

Fin.

Une fois que le squelette est fixé, il s'agit maintenant de rédiger le synopsis de l'histoire sous la forme d'un texte narratif. Ce texte, d'une page ou plus, dépendamment de l'abondance du matériel et bien sûr du format du film (court, moyen ou long métrage), servira entre autres à la présentation du projet aux éventuels investisseurs¹.

SYNOPSIS/ENCHAÎNEMENT NARRATIF

À Québec, dans les années 1980, Louise Hébert, professeure de communication à l'université, et Gabriel Auger, talentueux journaliste spécialiste des questions politiques au journal *La Capitale*, vivent en relative harmonie après huit ans de mariage. Ils sont en train de rénover leur appartement. La carrière de Gabriel va bon train ; le journal lui demande fréquemment de faire d'intéressants reportages à l'étranger. Louise, pour sa part, prend plaisir aux travaux de rénovation auxquels elle participe de très près. Sa carrière est au beau fixe ; elle se voit offrir un poste de directrice de la programmation dans une nouvelle chaîne de télévision de Montréal, « Réseau-plus », récemment mise en opération. D'abord hésitante, Louise accepte, fortement encoura-

1. La question des investisseurs sera abordée au chapitre sur l'industrie du cinéma au Québec et le financement de la scénarisation.

gée par Gabriel. Elle s'installe à Montréal et entre en fonction au moment où Gabriel s'embarque pour l'Italie suivre la conférence internationale des chefs d'État. De là, il apprend la mort de sa mère et rentre au pays pour les funérailles avant de repartir à nouveau en reportage en Chine. Louise s'inquiète de l'attitude de Gabriel passablement abattu, mais refusant la douleur. De retour au pays, le couple éprouve des difficultés affectives. Gabriel devient agressif envers Louise, incapable de s'avouer qu'il souffre de son absence et de la mort de sa mère. Ils se voient le plus souvent possible. La tension monte de plus en plus et, lors du lancement du livre d'un de leurs amis, une violente dispute éclate. Par la suite, Louise apprend de Paule, une amie, que Gabriel semble voir de temps à autre une autre amie commune, Maud St-Hilaire. Alertée, elle se rend le plus souvent possible à Québec, mais Gabriel lui est hostile. Finalement, lors d'un week-end à Montréal, il lui annonce qu'il la quitte. Celle-ci ne peut le croire. Elle envisage de laisser son poste, mais c'est peine perdue ; Gabriel ne veut pas revenir sur sa décision. En partant, il veut emporter avec lui un tableau, et Louise se met en colère. Par la suite, à la demande de Gabriel, elle arrive à Québec pour ramasser ses affaires dans leur appartement. Gabriel est en compagnie de Maud St-Hilaire. Elle entre, puis, trop blessée, retourne sur le champ à Montréal. Durant le trajet, elle pleure sans arrêt, conduisant à toute allure. Au bureau, elle continue son travail du mieux qu'elle peut, ne laissant rien paraître devant ses collègues. Seule avec sa secrétaire, Hélène, elle commence à afficher des signes de fatigue. Elle participe à un souper d'amies, mais quitte précipitamment au moment où la conversation s'oriente sur une séparation de couple. Elle visite sa mère, mais ne parvient pas à lui dire ce qu'elle est en train de vivre. Très seule, elle s'accroche à son travail, même si elle n'y prend plus plaisir comme avant. Lors d'une soirée de clôture d'un colloque des producteurs d'émissions de télévision, elle danse, s'amuse, boit et flirte même avec un collègue. Mais elle sent un malaise intérieur. Finalement, épuisée physiquement et moralement, elle visite un médecin qui diagnostique de l'hypoglycémie réactionnelle et un épuisement général. En revenant chez elle, elle s'évanouit dans le métro et décide de donner sa démission.

Elle fait alors un retour sur elle-même. Elle loue un appartement à Québec et s'y installe du mieux qu'elle peut. Dans un climat de douleur et de lassitude, en apparence insurmontable, elle s'attaque jour après jour au quotidien qui devient de plus en plus lourd. Le temps s'écoule alors au compte-gouttes : période de langueur, perte d'appétit, difficulté à préparer les repas, désintéressement de la lecture qui pourtant la passionnait, désordre dans l'appartement. Sa bonne amie de Montréal, Sylvie, la visite. Elle arrive à exprimer un peu sa détresse, puis, prise sur la rue d'une forte crise d'angoisse, elle se décide à consulter une psychologue. Elle prend contact avec une ancienne connaissance, Suzanne qui, à sa souvenance, avait déjà consulté un thérapeute. Suzanne accueille bien Louise qui lui accorde sa confiance. Lors de cette conversation, elle apprend que Suzanne a déjà éprouvé des problèmes similaires au moment de son divorce. Louise consulte une psychologue et décide d'entreprendre une thérapie. En même temps, elle se lie d'amitié avec Suzanne qui lui ouvre sa porte. Peu à peu, elle s'intègre à sa famille et se laisse apprivoiser par les enfants, Annie, Marc et Isabelle. Ses séances de thérapie alternent avec des moments passés en compagnie de Suzanne et/ou des enfants. Un jour, elle rencontre par hasard Gabriel en compagnie de Maud St-Hilaire. La colère s'empare d'elle, une colère très forte qu'elle a dû retenir et n'a pu exprimer. Seule la thérapie lui permet de le faire. Elle reprend peu à peu confiance en elle et en la vie.

Louise reçoit alors une invitation à faire partie d'une commission d'étude sur la radio-télédiffusion. Son premier geste est de refuser, mais finalement elle accepte. Cette commission se tiendra dans quelques mois. Après des vacances en Gaspésie avec Suzanne et les enfants, Louise poursuit sa thérapie et revoit Gabriel. Elle visite son ancien appartement en sa compagnie et met définitivement fin à cette relation. Son deuil est fait. Ensuite, elle se prépare à occuper ses nouvelles fonctions au sein du Comité de la commission d'étude. Elle se rend à l'université chercher des documents, revoit son ancien bureau et croise un ancien collègue. Finalement, elle assiste à sa dernière séance de thérapie avant de mettre ses bagages dans sa voiture et de partir pour Montréal afin de siéger à la commission sur la radio-télédiffusion.

* * *

À cette étape, le synopsis en est à sa première version. Il subira tout probablement des transformations lors de la rédaction du scénario qui lui-même, comme on le verra, se transformera au cours de deux ou trois versions. Ne l'oublions pas, l'écriture est un processus créatif en perpétuel mouvement ! Cependant, on peut considérer que la charpente de l'histoire est véritablement fixée à l'étape du synopsis. Dans le cas qui m'occupe (avec l'exemple du « Souffle coupé »), ce premier jet du synopsis devrait probablement subir des modifications de longueur. L'histoire est très dense. Cependant, la problématique sur laquelle l'histoire est construite nécessite l'exposition de segments d'action plus ou moins longs permettant la compréhension des personnages, des forces d'action qui les habitent et de leur univers. Ces segments correspondent d'ailleurs aux cinq *patterns* qui seront développés dans le scénario.

Deuxième partie

L'écriture du scénario

CHAPITRE V

L'écriture de l'histoire : la continuité

Au cours de la phase d'écriture du synopsis, le scénariste a procédé à la définition de l'ensemble des segments d'action principale. En se livrant à ce travail, il a en quelque sorte commencé à délimiter son histoire, construisant sa nomenclature. Comme on vient de le voir, l'étape de l'écriture du synopsis correspond à l'étape de l'élaboration du plan de l'histoire qui sera maintenant développée au cours de « l'écriture du scénario ». Durant cette étape, le travail du scénariste consiste en grande partie à procéder à deux types d'opération liés intrinsèquement à l'écriture du scénario, soit :

- a) assurer la **continuité de l'histoire** ;
- b) procéder à son **traitement cinématographique**.

En définissant les *sets* d'action principale qui constituent la trame de l'histoire, le scénariste assure déjà la continuité de son récit. Cette opération entamée à l'étape du synopsis se poursuit dans le même sens à l'étape du scénario. À la différence de l'étape du synopsis où il procède au choix des *sets*, rendu au scénario, le scénariste arrête son choix des isolats pour chacun des *sets*. Cette opération se produit au moment où celui-ci se met à décrire l'action de chaque *set*.

LE DÉCOUPAGE EN SCÈNES

Traditionnellement, le scénario se conçoit découpé en scènes et/ou parfois en séquences¹. Celles-ci, scènes et/ou séquences, s'enchaînent les unes à la suite des autres selon un procédé entendu, élaboré il y a quelques décennies, à l'époque des grands studios de production². Sa forme la plus simple, amplement utilisée, est la suivante :

Exemple/Découpage en scènes³

1. INTÉRIEUR JOUR, SÉJOUR

Des ouvriers travaillent dans la grande pièce ouverte de séjour : un plâtrier et son assistant refont une section du plafond tandis que des vitriers posent des fenêtres.

2. INTÉRIEUR JOUR, CORRIDOR

Louise, un gallon de peinture d'une main et un rouleau à peindre de l'autre avance dans le corridor.

3. INTÉRIEUR JOUR, CHAMBRE

Elle dépose le gallon et le rouleau par terre et prend un escabeau appuyé au mur ; elle l'ouvre. Elle branche ensuite la radio, puis prend ses instruments (peinture, rouleau, etc.) et monte dans l'escabeau. Installée sur la plus haute marche, elle fredonne quelques bribes d'un air connu qui joue précisément à la radio, au même moment. Peu à peu elle s'absorbe dans son travail. Puis profitant du fait qu'elle échappe un peu de peinture sur le plancher, elle descend de l'escabeau, passe sa main sur son front (on la sent fatiguée) puis nettoie les taches sur le plancher. Au même moment, la sonnerie de la porte retentit en imitant un air familier. Louise sourit.

4. INTÉRIEUR JOUR, PORTE D'ENTRÉE

Louise ouvre la porte d'entrée en riant tandis que la sonnette ne cesse de fonctionner.

1. On trouve une définition de scène et de séquence à la page 30.

2. Voir à ce sujet les trois premiers chapitres « L'origine », « Le scénario muet » et « Le scénario à Hollywood » de l'essai *Le scénario* de Torök, 1986, p. 15-47.

3. Il y a bien sûr quelques variantes autour de ce modèle, car la numérotation ou l'identification n'apparaît pas toujours. Par ailleurs, ces scènes sont tirées du synopsis fictif « Le souffle coupé ».

GABRIEL (en chantant)

Devine ce qui m'arrive,
Devine ce qui m'arrive !!!

LOUISE (l'embrassant et riant)

Je sais pas. Quoi ?

GABRIEL (entrant et toujours en chantant)

Je pars en Italie
Et vive les spaghettis !
Je pars en Italie
Et vive les spaghettis !!!
Etc.

Ce type de découpage en usage dans l'industrie répond aux besoins de la production cinématographique. En effet, le scénario est non seulement le début de la gestation d'une œuvre cinématographique, mais c'est aussi le plan de travail et le guide auquel se référeront les producteurs, le réalisateur et les différentes équipes techniques concernées par la réalisation du film. Ce découpage est donc en grande partie utile à la production et même nécessaire, que ce soit pour en évaluer les coûts, effectuer les différents repérages des lieux de tournage, procéder au découpage technique et à son dépouillement, évaluer les besoins matériels et techniques et, finalement, organiser le plan de travail de la production et plus spécifiquement du tournage.

LE DÉCOUPAGE *SETS*/ISOLATS

Cependant, du strict point de vue de la compréhension des mécanismes qui président à la structuration de la création de l'histoire, le découpage en *patterns*, *sets* et isolats s'avère davantage pertinent.

Pour clarifier et bien distinguer l'utilisation de ces deux types de découpage, je dirai qu'il ne faut absolument pas être tenté d'établir rapidement et automatiquement une correspondance exacte entre, d'une part, le *pattern* et la séquence et, d'autre part, le *set* et la scène. Parfois le *set* peut correspondre à une scène, mais, très souvent, il en comporte deux ou plus. Il en va de même pour le *pattern* qui peut éventuellement correspondre à une

séquence, mais qui en est habituellement constitué de plusieurs. Ce sont deux types de découpage qui n'ont pas la même fonction.

Par ailleurs, le type de traitement cinématographique envisagé pourra contribuer à faire coïncider ou non ces deux types de découpage. Le hasard de la création veille parfois à leur superposition. À titre d'exemple, je prendrai le *set* « Arrivée de Gabriel » du premier *pattern* « Vie harmonieuse » du synopsis du « Souffle coupé ». Je développerai ce segment d'abord en une scène, puis en deux scènes.

Exemple 1 : Une scène/*Set* : Arrivée de Gabriel

4. EXTÉRIEUR JOUR, PORTE D'ENTRÉE DE
L'APPARTEMENT

À la porte d'entrée de l'appartement, Gabriel s'acharne frénétiquement sur la sonnette. Louise ouvre la porte en riant.

GABRIEL (en chantant)

Devine ce qui m'arrive,
Devine ce qui m'arrive !!!

LOUISE (l'embrassant et riant)

Je sais pas. Quoi ?

GABRIEL (entrant et toujours en chantant)

Je pars en Italie
Et vive les spaghettis !
Je pars en Italie
Et vive les spaghettis !!!
Etc.

Exemple 2 : 2 scènes/*Set* : Arrivée de Gabriel

4. EXTÉRIEUR JOUR, DEVANT LA MAISON

Gabriel marche dans l'allée devant la maison.

5. EXTÉRIEUR JOUR, PORTE D'ENTRÉE DE
L'APPARTEMENT

À la porte d'entrée de l'appartement, Gabriel s'acharne frénétiquement sur la sonnette. Louise ouvre la porte en riant.
Etc.

Le découpage en scènes est d'abord et avant tout utile pour établir avec précision le nombre d'espaces/jeu ou d'espaces/action où sera tourné le film. À partir de ce découpage en scènes, l'ensemble des besoins de la production peut être évalué avec une assez bonne précision.

Quant au découpage narratif P.S.I.⁴, il permet d'assurer la continuité de l'histoire avec une plus ou moins grande précision selon les désirs du scénariste (et parfois des instances de production).

Comme on vient de le voir dans les exemples ci-haut, chaque *set* est constitué d'un ensemble d'isolats qui permettent à chaque scène de se constituer et de créer du sens.

Par exemple, la scène 3, INTÉRIEUR JOUR, CHAMBRE « Louise rénove » est constituée des isolats d'action suivants :

Set : Louise rénove

- Isolats* :
- . Louise dépose le gallon de peinture et le rouleau à peinture par terre
 - . prend un escabeau
 - . branche la radio
 - . prend ses instruments
 - . s'installe dans l'escabeau
 - . peinture et fredonne
 - . échappe de la peinture
 - . descend
 - . s'essuie le front
 - . nettoie le plancher
 - . entend la sonnerie (début de l'autre *set* : articulation)
 - . sourit.

Lorsque le scénariste décrit sa scène et, inconsciemment, choisit un ensemble d'isolats, il détermine et oriente le sens de sa propre mise en scène qu'il espère, d'une part, projeter aux spectateurs. D'autre part, il souhaite habituellement en même temps que ce sens soit décodé. C'est à ce niveau du choix des isolats que se joue fondamentalement la reconnaissance culturelle des phénomènes exprimés dans le scénario. Le choix du type d'isolats correspond à cette reconnaissance.

4. P.S.I. pour *pattern*, *set* et isolat.

Dans son essai *The Silent Language*, l'anthropologue américain Edward T. Hall, au chapitre « The major Triad », distingue trois niveaux de phénomènes culturels : formel, informel et technique.

Yet that is what I would like to propose here : a theory which suggests that culture has three levels. I have termed these the formal, informal and technical familiar terms but with new and expanded meanings ([1959] 1980 : 63-64).

Par extension, les isolats du scénario relèvent de ces trois niveaux et président en grande partie au style de cinéma auquel participeront le scénario, puis le film. En effet, à partir de la définition des trois types d'isolats, on peut généralement faire correspondre l'ensemble de la production cinématographique de fiction narrative. Voici ces définitions et quelques exemples pour les illustrer.

LES TROIS TYPES D'ISOLATS/DÉFINITION

1. Type informel : c'est le type d'isolats qui correspond à un champ d'action relativement imprévisible et informel des personnages. C'est le lieu de la familiarité et de l'intimité véhiculées par les personnages.

Exemple :

L'ensemble des films de Jean-Luc Godard correspond assez bien à ce type. Le comportement des personnages de Godard est assez imprévisible tout comme son auteur d'ailleurs qui ne cesse de surprendre les spectateurs d'un film à l'autre ! Je pense particulièrement ici à *Pierrot le fou* (1965) incarné magistralement par Jean-Paul Belmondo ou à *À bout de souffle* (1960), où Belmondo toujours sort du cadre classique des films de truands en jouant un gangster imprévisible que le cinéma n'avait jusque-là jamais mis en scène. D'ailleurs, par définition et orientation, le cinéma de la Nouvelle Vague française de la fin des années 1950 et des années 1960, de même que le cinéma d'auteur en général, se situent très souvent à ce niveau, celui de la familiarité et de l'intimité, voire de l'intimité... des auteurs.

2. Type formel : c'est le type d'isolats qui correspond à un champ d'action formaliste et prévisible des personnages. C'est, par exemple, le lieu où les personnages agissent par conventions sociales et culturelles.

Exemple :

les films de Luchino Visconti sont en général de beaux exemples pour illustrer ce type. Je pense ici notamment à son *Ludwig* (1972). Par exemple, les isolats du couronnement de Ludwig (roi de Bavière, 1845-1886) au début du film sont tout à fait prévisibles et fortement codés. Le décorum du couronnement d'un roi dans la Bavière du XIX^e siècle est respecté selon la coutume. En fait, Visconti poursuit à travers l'ensemble de son œuvre la description d'un univers qu'il connaît bien, celui de l'aristocratie dont il est issu et qui est empreint de comportements et de règles bien codés.

3. Type technique : c'est le type d'isolats qui correspond à un champ d'action où la spécialisation des personnages est accentuée, notamment en matière de rôle ou de profession.

Exemple :

tous les films qui font appel à des spécialistes relèvent en grande partie de ce type. Les films-télé regorgent d'ailleurs de ces personnages. Que ce soit le docteur Welby, les agents de *Mission : impossible*, James Bond, le désamorçeur de bombe de *Juggernaut* (*Terreur sur le Britannia*, 1974, Richard Lester), le héros pompier (Steve McQueen) et l'ingénieur (Charlton Heston) de *The Towering Inferno* (*La tour infernale*, 1974, John Guillermin) ou le directeur de l'aéroport (Burt Lancaster) d'*Airport I* (1970, George Seaton), tous se comportent selon leur champ de spécialisation et donnent naissance à des films où la maîtrise d'une technique fait d'eux des héros.

Ces exemples illustrent bien les trois types d'isolats. Je dirais cependant que, dans la plupart des films, les trois niveaux sont souvent en coprésence.

Le choix des isolats, en plus d'assurer la continuité de l'histoire, contribue aussi à déterminer l'atmosphère et le style particulier de film. Cette dernière caractéristique des isolats rejoint le traitement cinématographique qui sera maintenant abordé.

CHAPITRE VI

Le traitement cinématographique

Le scénariste, on vient de le voir, assure la continuité de son histoire en développant chacune des scènes de son scénario. En même temps qu'il se livre à cette opération, consciemment ou inconsciemment et avec une plus ou moins grande détermination, il procède au traitement cinématographique de son histoire.

En écrivant un scénario, le scénariste, la plupart du temps, oriente déjà le traitement cinématographique de son histoire, ne serait-ce que lorsqu'il développe une scène en choisissant de montrer des personnages en action plutôt que de les faire parler sur cette action, c'est-à-dire plutôt que d'axer son traitement sur un dialogue.

Exemple/« Le souffle coupé »

5^e *pattern* : Reprise de possession d'elle-même et renaissance

Set 5.8 : Séance de thérapie

INTÉRIEUR JOUR, BUREAU DE LA PSYCHOLOGUE

Louise entre dans le bureau de la psychologue Jeanne Poirier et s'installe sur le divan.

LOUISE (angoissée et crispée,
mais tentant de masquer cet état)

Bonjour !

JEANNE

Bonjour !

Silence. Louise est étendue sur le divan, le corps tendu comme une corde. Ses deux mains sont placées sur sa poitrine.

LOUISE

J'ai un point au cœur. Je l'ai depuis si longtemps. J'ai peur de mourir d'une crise cardiaque. Si y pouvait s'en aller. Dès que j'me réveille le matin, y'apparaît. (Une pause). Quand j'ai rencontré Gabriel l'autre soir avec Maud St-Hilaire et que j'ai couru en lui criant après, y'a disparu.

JEANNE

Vous êtes en colère. Mais vous avez peur de votre colère. Vous la gardez en-dedans et vous avez un point.

Silence.

LOUISE

Le ciel est bleu ce matin. Y'a pas un nuage. C'est comme au bord de la mer.

Silence.

J'y allais chaque été avec Gabriel. Ça arrivait qu'on y allait deux fois. Au début, puis à la fin de l'été. On louait un chalet, puis on passait nos journées sur la plage. C'est les seuls moments où Gabriel arrivait à ne plus penser à son travail. Dès qu'on s'installait sur le sable, y partait, puis je le voyais s'amuser comme un enfant dans l'eau. D'ailleurs au bout d'une demi-heure, les enfants jouaient avec lui. (Une pause). Y revenait seulement pour manger vers midi. Je l'observais des grands bouts de temps avec tendresse. (Une pause). Je sentais mon visage illuminé. Je l'aimais.

Elle se met à pleurer. Puis elle reprend.

Moi, j'attendais l'après-midi pour me baigner à moins qu'il fasse très très chaud le matin. Pis, j'allais le rejoindre et là y'était tellement heureux de me montrer ses techniques de *body surf*. On s'amusait beaucoup. Naturellement fallait faire un concours et fallait toujours qu'y gagne. Moi ça me dérangeait pas. L'important, c'était d'être bien dans l'eau avec lui.

Cette scène peut être traitée uniquement sous forme de dialogues ou bien elle peut par exemple être d'abord axée sur le dialogue, en montrant Louise et Jeanne ou principalement Louise pour ensuite se transporter au bord de la mer où Louise et Gabriel

font ce que Louise est en train de raconter à Jeanne. L'effet ne sera pas le même si les images de la mer s'ajoutent aux dialogues. Montrer la douleur présente de Louise et montrer son bonheur passé sur la plage avec Gabriel accentuerait à mon avis la compréhension de son état d'angoisse. C'est, je pense, une question de point de vue et de sensibilité qui passent par le traitement cinématographique.

En travaillant sur de nombreux scénarios au fil des ans, j'en suis venue à m'interroger sur la nature du traitement cinématographique. Cette question n'est pas simple à résoudre, puisque le traitement cinématographique fait appel à de nombreux éléments de divers ordres et que son organisation peut devenir très complexe selon l'utilisation que fait le scénariste de ces éléments. J'ai donc tenté de cerner certains de ces éléments en envisageant leur appartenance à deux types de catégories d'approche du phénomène cinématographique : 1^{re} approche – L'« image » et le « son » ; 2^e approche – Les « paramètres de l'expression cinématographique ». J'espère ainsi permettre une meilleure compréhension de la complexité du traitement cinématographique d'une histoire, consciente cependant qu'une bonne part de l'efficacité du traitement cinématographique relève de la sensibilité de l'auteur et aussi du hasard de la création.

L'IMAGE ET LE SON

Au cinéma, on est en présence de plusieurs matières de l'expression, soit les dialogues, les bruits, la musique, les mentions écrites et les images comme telles. Habituellement et pour des raisons techniques et pratiques, on regroupe ces cinq matières de l'expression sous deux grandes catégories, soit tout simplement celle de l'« image » et celle du « son ». D'ailleurs, l'étape du découpage technique préparatoire au tournage du film rend bien compte de ces besoins techniques et pratiques, le scénario étant divisé en deux colonnes, l'une pour l'image, à gauche, et l'autre pour le son, à droite¹. Dans chacune de ces deux colonnes s'inscrivent d'un côté l'action visuelle, y compris les mentions

1. Voir le découpage technique présenté à l'annexe I.

écrites, et de l'autre côté, les dialogues, les bruits ainsi que la musique.

Or, ces matières de l'expression cinématographique sont créatrices de sens, d'où l'importance de leur utilisation dès l'étape de l'écriture du scénario. Mais avant de me pencher sur cet aspect du traitement cinématographique, j'aimerais reprendre les grandes lignes des propos de certains théoriciens du cinéma qui ont abordé cette question. Je pense notamment à Christian Metz dans *Langage et cinéma* (1972b) et dans ses *Essais sur la signification* (1971, 1972a) et à Gilbert Cohen-Séat dans son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (1958).

En premier lieu, le cinéma peut être perçu comme un vaste signe ou comme un réseau de signes au sens où Charles Sanders Peirce envisage à peu près toute activité humaine comme relevant du domaine de la sémiotique². En effet, le cinéma est devenu en moins de cent ans une activité humaine inscrite dans les mœurs de nos sociétés. Il est un signe de ces sociétés, ne serait-ce que parce qu'il en est à la fois le produit et un des facteurs de changement.

Mais le cinéma est aussi un système autonome, indépendamment de son inscription dans la société, cependant qu'il ne prend son sens qu'en y étant rattaché. C'est l'analyse de ce phénomène particulier qui m'amène à l'extraire de sa gaine génético-sociale pour mieux comprendre certains de ses mécanismes.

Si, pour les besoins de mon analyse, il me faut retirer le cinéma de sa gaine génético-sociale, il me faut aussi, par ailleurs, à l'intérieur du système cinématographique, délimiter les frontières entre le film et le cinéma. C'est ce à quoi Cohen-Séat s'est attaqué lorsqu'il a distingué le fait cinématographique du fait filmique (1958 : 53 *ssq.*). Metz a résumé ce que Cohen-Séat entendait par ces deux termes :

le film n'est qu'une petite partie du cinéma, car ce dernier figure un vaste ensemble de faits dont certains

2. Charles Sanders Peirce (1839-1918), philosophe et logicien américain qui a travaillé au cours de sa vie sur le fondement métaphysique d'une philosophie sémiotique. Pour lui, rapporte David Savan dans la revue *Langages*, « le corps de l'homme et ses actions constituent le médium matériel de l'homme-signe, tout comme l'encre et les sons constituent le médium matériel du langage » (1980 : 10).

interviennent avant le film (infrastructure économique de la production, studios, financement bancaire ou autre, législations nationales, sociologie des milieux de décision, état technologique des appareils et des émulsions, biographie des cinéastes, etc.), d'autres après le film (influence sociale, politique, idéologique du film sur les différents publics, « patterns » de comportement ou de sentiment induits par la vision des films, réactions des spectateurs, enquêtes d'audience, mythologie des stars, etc.), d'autres enfin pendant le film mais à côté et en dehors de lui : rituel social de la séance de cinéma [...], équipement des salles, modalités techniques du travail du projectionniste, rôle de l'ouvreuse [...], etc. (1972b : 7).

La distinction qu'apporte Cohen-Séat entre le fait filmique et le fait cinématographique réside en ce que le premier est englobé par le deuxième et en ce que le cinéma est tout sauf le film ; ce qui amène Metz à définir le film comme le seul « discours signifiant localisable » et le cinéma comme « un "complexe" plus vaste au sein duquel, néanmoins, trois aspects prédominent avec force : aspect technologique, aspect économique, aspect sociologique » (1972b : 7). Bien que cette distinction et ce partage des strates cinématographiques semblassent opératoires pour le projet sémiologique de Metz qui devait se consacrer uniquement au fait filmique, cela n'a pas, avec le temps, résolu le problème de la signification des phénomènes rattachés au fait cinématographique qui sont peut-être moins localisables, mais qui pourtant jouent un rôle dans l'acte de communication cinématographique.

Par ailleurs, il faut apporter une autre précision en ce qui a trait à la définition du terme « cinéma ». Non seulement ce terme désigne-t-il le fait cinématographique, c'est-à-dire tout ce qui entoure le film, mais, dans un autre sens, il signifie l'ensemble des films qui ont en commun un « langage », des règles, des structures, etc. Pour reprendre la terminologie de Ferdinand de Saussure³, le cinéma, dans cette acception, serait au film ce que la langue est à la parole.

3. Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguiste suisse qui a jeté les bases d'une science structurale du sens. Le fondement de son enseignement est consigné dans son *Cours de linguistique générale*

Je viens, dans un premier temps, de délimiter les bornes du terrain cinématographique où s'exerce l'activité sémiotique. Il me faut maintenant, dans un second temps, procéder à un découpage de ce terrain, ce qui me permettra d'identifier ses multiples sillons signifiants.

Le cinéma, ensemble signifiant, ne peut s'exercer sans l'intervention de supports matériels qui constituent les matières de son expression. Metz a, pour sa part, identifié cinq matières de l'expression cinématographique : « [L]e discours cinématographique inscrit ses configurations signifiantes dans des supports sensoriels de cinq ordres : l'image, le son musical, le son phonétique des "paroles", le bruit, le tracé graphique des mentions écrites » (1972b : 10).

Bien que je croie que cette division des matières de l'expression puisse être opératoire dans une certaine mesure, je pense toutefois qu'il faudrait préciser que ces cinq matières peuvent être fondamentalement ramenées à deux grandes matières de l'expression, l'image et le son. En effet, si l'on décide de faire de la musique et des dialogues des catégories à part entière, il ne faudrait pas oublier qu'il y a aussi de multiples autres systèmes codés, fortement ou non, que Metz classe sans distinction dans la catégorie des bruits. Pourtant, ils sont aussi des systèmes au même titre que le son musical ou phonétique des paroles. Par exemple, le son (bruit) d'une cloche ou d'un air reconstitué en battant des mains exécuté par un personnage sont aussi des systèmes codés. En dernière instance, ce que je peux affirmer, c'est que le cinéma emprunte le support sonore qui englobe plusieurs matières d'un niveau inférieur (musique, dialogues, « langage » des choses, rythmique, etc.).

De plus, si Metz divise la couche sonore en plusieurs matières, pourquoi ne le fait-il pas pour l'image, sinon qu'il distingue celle-ci des mentions écrites ? Pourquoi alors ne pas parler de la matière gestuelle, de la matière proxémique et kinésique ? On voit bien que, pour éviter un certain arbitraire dans la découpe, deux grandes matières de l'expression s'imposent, l'image et le son ; les autres matières virtuelles en sont des divisions internes.

(1972), reconstitué par ses étudiants en 1916, et est devenu une étude de base et de référence en linguistique et en sémiologie.

Cela étant dit, comment le scénariste peut-il user de ces matières de l'expression interne à l'image et au son ? Disons d'abord qu'au cinéma on peut « nommer » les choses en les désignant ou les « représenter » en les montrant. Les dialogues et les mentions écrites nomment les choses, tandis que l'image et les bruits les représentent. Quant à la musique, c'est une matière expressive dont le caractère est plus complexe, puisqu'elle peut participer des deux modes, soit nommer ou représenter. Or, chacun de ces deux modes a ses possibilités et ses limites. En effet, le mode de la nomination est celui par excellence pour exprimer des abstractions, par exemple des idées ou des sentiments, tandis que le mode de la représentation (dans le sens de montrer les choses) est celui par excellence pour représenter le concret, par exemple des actions au sens d'actes et de gestes posés. Il peut cependant, bien sûr, exprimer des abstractions. Mais il est moins efficace et *vice versa*.

À titre d'exemple, je reprendrai ici la scène de la séance de thérapie du « Souffle coupé » où Louise exprime son angoisse à la psychologue. Cette scène débute au moment où elle entre dans le bureau de Jeanne Poirier. Une partie seulement de son angoisse réussit d'abord à être exprimée par le mode de la représentation, c'est-à-dire par le jeu de la comédienne qui devra avoir l'air tendu, sans qu'on sache précisément pourquoi ce jour-là, et aussi parce qu'elle fera des efforts pour ne pas le paraître, ce qui accentuera sa tension. Donc, cette profonde angoisse ressentie par le personnage pourra dans un second temps être plus précisément exprimée au moment où le dialogue, qui se transformera par la suite en monologue, sera entamé. Louise est si angoissée qu'elle a un point au cœur. Elle ne peut que le dire pour véritablement l'exprimer, car le spectateur ne peut voir le point dans sa poitrine. Par ailleurs, si éventuellement sur le plan de la trame sonore, des battements de cœur étaient utilisés, cela contribuerait toujours à exprimer cet état d'angoisse, mais cette fois sur le mode de la représentation. Par la suite, lorsque Louise parle de ses moments heureux au bord de la mer avec Gabriel, le mode de la représentation vient se superposer à celui de la nomination (voix off de Louise) et peut aisément être utilisé, puisque des actes se produisent et que les états de joie et de bien-être dans ce cas-ci sont plus facilement représentables, du moins à un certain niveau, que l'angoisse

profonde de Louise au moment de sa thérapie. Dans ce dernier cas, elle doit le dire pour arriver à véritablement exprimer la profondeur de son état. Elle ne peut le montrer qu'en partie et il en va de même pour le scénariste et le réalisateur qui devront faire appel à la parole. Avec cet exemple, on voit bien les possibilités et les limites de chacun des deux modes de l'expression cinématographique qui se traduisent dans le traitement des scènes.

Par ailleurs, il arrive très souvent au cinéma que le mode nominatif soit utilisé dans un cas bien précis, celui où le scénariste doit donner de l'information pour que le spectateur puisse comprendre l'action présente de l'histoire. Par exemple, les films à caractère historique ont très souvent recours aux mentions écrites placées la plupart du temps au tout début du film pour rappeler le contexte historique de l'histoire, ou encore ce sont les personnages qui sont chargés de faire connaître cette information. Par exemple, tous les films d'aventures d'Indiana Jones fonctionnent ainsi. Avant de partir en mission, Jones est mis au courant (et les spectateurs aussi) des buts et enjeux de sa mission. Le mode nominatif permet rapidement et synthétiquement de faire passer l'information avant de passer à l'action.

LES PARAMÈTRES DE L'EXPRESSION CINÉMATOGRAPHIQUE

Si l'ensemble signifiant cinématographique se découpe en matières de l'expression, ces dernières se stratifient à leur tour en matériaux expressifs. Le cinéma fait usage de plusieurs procédés techniques et éléments diversifiés pour parvenir à signifier. Tous des matériaux expressifs, ils relèvent cependant de plusieurs ordres. Dans *L'univers filmique*, Étienne Souriau a proposé un certain nombre de termes utiles pour mesurer ce qu'il nomme « l'épaisseur de l'univers filmique » (1953 : 7-9). Metz a d'ailleurs repris certains de ces termes, notamment le terme « profilmique » (1972a : 22, 177). Je pense que cette terminologie peut être utile pour classer les matériaux expressifs cinématographiques.

Le lexique de Souriau comporte huit termes qui correspondent tantôt au fait filmique, tantôt au fait cinématographique :

Afilmique : qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art. Ex. : a) Un documentaire se définit comme représentant des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique. b) Un extérieur (paysage, édifices, etc.) est, le plus souvent, une donnée afilmique, choisie, utilisée au mieux pour les besoins de la réalisation cinématographique. c) Le « réalisme » cinématographique consiste à créer des films qui soient en harmonie avec la réalité afilmique et en paraissent bien expressifs.

Créatoriel : situé essentiellement dans la pensée, soit individuelle, soit collective, des créateurs du film. Ex. : a) Un film de propagande est un film caractérisé par des intentions créatoriels. b) Certains défauts, réels ou apparents, de certains films, tiennent à des hésitations ou des modifications, ou parfois à des méconnaissances, par le spectateur, de la pensée créatorielle.

Diégétique : tout ce qui appartient, « dans l'intelligibilité » (comme dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. Ex. : a) Deux séquences projetées consécutivement peuvent représenter deux scènes séparées, dans la diégèse par un long intervalle (par plusieurs heures ou plusieurs années de durée diégétique). b) Deux décors juxtaposés au studio peuvent représenter des édifices supposés distants de plusieurs centaines de mètres, dans l'espace diégétique. c) Il arrive parfois que deux acteurs (par exemple un enfant et un adulte ; ou une vedette et une doublure – acrobate par exemple) incarnent successivement le même personnage diégétique.

Écranique : tout ce qui apparaît positivement à l'écran. Ex. : a) L'image écranique est plane, et doit cependant permettre l'interprétation en profondeur. b) L'image écranique est mobile et changeante, tandis que l'image filmographique (v. le mot suivant) ne l'est pas. c) Les

proportions, les dispositions et oppositions de lumière et d'ombre, les axes dynamiques de mouvement et autres données écraniques immédiates et directes, peuvent avoir une valeur expressive distincte de leur signification représentative.

Filmographique : tout ce qui peut s'observer sur la pellicule même. Ex. : dans le procédé Rouxcolor, une image écranique en couleurs répond à quatre images filmographiques en noir et blanc.

Filmophanique : qualifie tout fait inhérent à la présentation du film en projection devant des spectateurs dans une salle. Ex. : a) Normalement vingt-quatre images filmographiques représentent une seconde de durée filmophanique (et peuvent représenter, à l'occasion, plusieurs années de durée diégétique). b) Les phénomènes sonores font partie de la durée filmophanique, au même titre que les données écraniques visibles.

Profilmique : s'oppose à afilmique : tout ce qui existe réellement dans le monde (ex. : l'acteur en chair et en os ; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé dans la caméra et a impressionné la pellicule. Ex. : a) Tous les procédés dits de laboratoire introduisent des faits filmographiques qui n'ont pas de corrélatif dans la réalité profilmique. b) L'ordre de travail est réglé selon des commodités profilmiques, qui ne tiennent pas compte de l'ordre diégétique, ni de l'ordre filmographique (et par conséquent filmophanique), qui est établi par le montage.

Spectatoriel : qui réside subjectivement dans l'esprit du spectateur. Ex. : a) Certains faits purement spectatoriels (âge, condition sociale du public, disposition d'esprit de celui-ci, etc.) doivent intervenir dans l'explication des effets psychologiques du film. b) Certains faits spectatoriels filmologiquement importants (influence de l'affiche ; influence des conversations sur le jugement du film, etc.) sont anté... ou post-filmophaniques (1953 : 7-9).

L'expression du discours cinématographique, on l'a vu, repose sur deux grandes matières : l'image et le son. Ces

matières expressives prennent à leur tour assise sur des matériaux expressifs qui constituent, en quelque sorte, les paramètres de l'expression cinématographique à partir desquels se jouera le sens. Organisant le discours fictionnel sous une forme narrative diégétique, ces paramètres proviennent soit de la sphère filmographique, soit de la sphère profilmique, ou encore des deux à la fois.

Je propose ici la classification suivante des paramètres de l'expression cinématographique : rappelons qu'est profilmique tout ce qui apparaît devant la caméra au tournage, tandis qu'est considéré comme filmographique tout ce qui se rapporte à la manipulation de l'appareillage cinématographique (au tournage, au montage, au laboratoire) et dont on peut voir les effets à l'écran lors de la projection.

Pour l'instant, je ne m'arrêterai qu'à l'image, réservant à des recherches ultérieures l'étude systématique du son.

PARAMÈTRES FILMOGRAPHIQUES

Image

1. Le support
 - a) la pellicule
 - b) les photogrammes
2. La disposition spatiale
 - a) l'échelle des plans
 - b) les angles de prises de vue
 - c) les mouvements de caméra
 - d) le cadrage
 - e) la profondeur de champ
3. Le montage
 - a) alterné
 - b) parallèle
 - c) répétitif
 - d) l'insert
 - e) le flash-arrière
 - f) le flash-avant
 - g) le champ et le contre-champ

4. Les effets de montage
 - a) la coupe franche
 - b) le *jump-cut*
5. Les effets spéciaux
 - a) le fondu
 - b) la surimpression
 - c) le volet
 - d) l'iris
 - e) le rideau
 - f) le cache et contre-cache
 - g) autres effets spéciaux
6. La disposition temporelle
 - a) au niveau chronologique
 - . temps réel
 - . temps bouleversé
 - . temps aboli
 - b) au niveau chronométrique
 - . temps abrégé
 - . temps respecté
 - . temps allongé

PARAMÈTRES PROFILMIQUES

1. Les personnages
2. Les objets
 - a) décors
 - b) costumes
 - c) maquillage
 - d) autres objets
3. L'éclairage

PARAMÈTRES FILMOGRAPHIQUE ET PROFILMIQUE

1. La couleur
 - a) filmographique : type de pellicule couleur
étalonnage
exposition
 - b) profilmique : la couleur des objets du film

Il revient au scénariste à l'étape de l'écriture du scénario, puis au réalisateur et même au directeur de la photographie et au monteur à l'étape de la production du film, d'utiliser ces matériaux expressifs. Ils les font permuter d'un scénario à l'autre et d'un film à l'autre, créant et renouvelant sans cesse l'expression et le sens. Chaque scénario et chaque film devient ainsi un produit singulier.

Si les matériaux expressifs sont identifiables, comme je viens de le démontrer, leur utilisation en cours de traitement cinématographique ne peut cependant être réglée selon des principes entendus. En arriver à une telle procédure contribuerait à limiter leurs possibilités expressives. Tout au plus, j'avancerai que leur utilisation crée des effets de sens et que c'est du côté de la reconnaissance des codes culturels et du côté de la psychologie de la perception qu'il faudrait possiblement envisager d'analyser de tels effets. Par exemple, quels sont les effets de sens de la couleur rouge, du temps abrégé, respecté ou allongé, du gros plan, du travelling, etc. ? Et même, quels sont les effets de sens engendrés de la juxtaposition de deux ou plus de ces matériaux ? Pour y parvenir, il faudrait procéder en analysant un film en particulier, puis le comparer à d'autres, ou comparer entre eux les films d'un même auteur. On le voit bien, ce travail serait pour le moins fastidieux et plus ou moins utile dans le cas qui m'occupe. Ce qu'il faut plutôt retenir, c'est que l'auteur a à sa disposition plusieurs matériaux expressifs qu'il peut utiliser. Le résultat dépendra de ce qu'il en fera. Et enfin, son scénario et/ou son film seront uniques.

« LE SOUFFLE COUPÉ »/ TRAITEMENT DES PARAMÈTRES FILMOGRAPHIQUES ET DES PARAMÈTRES PROFILMIQUES

À titre d'exemple, je reprends « Le souffle coupé », esquissant quelques propositions de traitement en fonction de certains des paramètres définis plus haut.

LES PARAMÈTRES FILMOGRAPHIQUES

À l'étape du scénario, parmi les paramètres filmographiques, la disposition spatiale et la disposition temporelle

entrent en considération dans le traitement cinématographique. Déjà en écrivant, le scénariste peut orienter avec plus ou moins d'exactitude le découpage technique en plans, angles de prises de vue, mouvements de caméra, cadrage et profondeur de champ.

Exemple 1

Set : Louise visite sa mère

INTÉRIEUR JOUR, MAISON DE MME HÉBERT (ESCALIER ET SÉJOUR)

Louise descend l'escalier et s'installe sur le divan dans la salle de séjour.

Exemple 2

(même *set*)

INTÉRIEUR JOUR, MAISON DE MME HÉBERT (ESCALIER ET SÉJOUR)

Les jambes de Louise apparaissent dans l'escalier. Elle descend, passe devant la caméra et entre dans le séjour. La caméra avance légèrement jusqu'à la porte, pendant que Louise s'assoit sur le divan et s'installe.

Ces deux exemples illustrent bien deux types d'écriture. Dans le premier cas, l'écriture tient compte de la disposition spatiale, mais laisse beaucoup de latitude pour le découpage technique, alors que, dans le second, le traitement de la disposition spatiale est fortement orienté. Ces deux types d'écriture sont pratiqués comme on le verra un peu plus loin. Tout en donnant une description générale de la scène, le scénariste, par son écriture, fait tout de même connaître sa vision de la disposition spatiale. En effet, avec les indications qui sont données, on peut tout de même avoir une idée de la dimension spatiale et du type de découpage qui pourra être fait. Le réalisateur et/ou le directeur de la photographie se chargeront par la suite de faire les meilleurs choix possibles quant aux angles et mouvements de caméra, par exemple. Toutefois, déjà à cette étape, on peut prévoir qu'un plan général de l'escalier ne sera pas utilisé, à moins de rechercher un effet particulier. Tout dépend du climat et de l'atmosphère qu'on veut créer. Aussi, pour « Le souffle coupé », comme il s'agit

d'un film réaliste, très près de la psychologie de personnages, les effets spéciaux ne sont pas envisagés.

En construisant son histoire, le scénariste, tout en développant des situations, procède à l'aménagement de leur déroulement dans le temps. Cet aménagement s'effectue à deux niveaux : celui de la chronologie des événements, c'est-à-dire de leur succession dans le temps, et celui de la chronométrie, c'est-à-dire celui de leur durée dans le temps.

Au niveau de la chronologie, l'utilisation du temps peut être réelle, bouleversée ou abolie. La chronologie est réelle lorsque l'ordre des événements est respecté selon la logique de leur succession, alors que la chronologie est bouleversée lorsque les événements se présentent dans un ordre de succession contraire à leur suite logique. Les histoires qui sont construites sur le mode d'un retour au passé (*flash back*), comme *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, ont une chronologie bouleversée. Quant aux plus rares histoires qui intervertissent les événements et leur temporalité sans logique apparente dans leur succession, comme *Les fraises sauvages* (1958) d'Ingmar Bergman, elles fonctionnent sur le mode de la chronologie abolie.

Par ailleurs, au niveau de la chronométrie, le temps peut être abrégé, respecté ou allongé. La chronométrie est abrégée lorsque des moments ou instants de l'action sont supprimés parce qu'ils ne sont pas jugés nécessaires. Le cinéma a d'ailleurs tendance à condenser de grands moments en de plus courts, donc à favoriser ce type de chronométrie. Le spectateur a cependant l'impression d'assister pleinement au déroulement des événements, même s'il y a eu condensation de leur durée. Cependant, si la condensation est trop importante, il pourra alors la ressentir. La scène du déjeuner de Kane et de sa femme dans *Citizen Kane* où, à l'intérieur d'une même scène, quelques années s'écoulent représente un exemple classique de cet effet.

La chronométrie d'une histoire est dite en temps respecté lorsque la durée de l'action est montrée dans son intégrité. Le propre du cinéma est de présenter, généralement durant une heure et demie ou deux, des événements qui couvrent une période beaucoup plus grande. Il est donc courant d'abrégé la chronométrie. Cependant, presque tous les films comportent des unités de chronométrie en temps respecté. Le célèbre western

High Noon (*Le train sifflera trois fois*, 1952) de Fred Zinneman est un des rares exemples devenu classique parce que représentatif de ce type de chronologie. L'histoire se déroule le matin entre dix heures trente et midi, et le film dure une heure et demie. Par ailleurs, l'utilisation de la chronométrie en temps respecté a tendance à être perçue par le spectateur comme si le temps était étiré. Le cinéma nous a habitués à une plus ou moins grande condensation des événements. Il n'est donc pas surprenant qu'un tel effet se produise.

La chronométrie dite en temps allongé est beaucoup plus rarement utilisée au cinéma. Dans ce cas, il s'agit par exemple d'un événement présenté de manière à ce que la chronométrie soit plus étendue que celle du même événement dans la réalité extra-filmique. Par exemple, la célèbre scène de l'escalier d'Odessa du *Potemkine* (1925) de Serge Mikhaïlovitch Eisenstein est construite sur ce mode, alors que la foule dans les escaliers acclame les marins lorsque soudain éclate la fusillade. Les soldats n'en finissent plus de descendre l'escalier en enjambant les cadavres. Un enfant est tué et sa mère remonte l'escalier en le tenant dans ses bras. Plus haut, sur les marches, une femme atteinte d'un projectile s'écroule sur le carosse de son enfant qui à son tour n'en finit plus de descendre les escaliers, etc. Cette scène, une des plus célèbres du cinéma, est volontairement et démesurément allongée de manière à souligner l'atrocité de ce massacre. Cependant, étant donné le spectaculaire et la diversité de l'action, cette scène n'est pas nécessairement ressentie par le spectateur comme du temps allongé, contrairement à une scène où l'action serait monotone et répétitive. Je pense par exemple à une des premières scènes du film de Godfrey Reggio, *Powaqqatsi* (1987), où des chercheurs d'or remontent sans cesse et avec peine une montagne transformée en chantier boueux, ce qui rend plus pénible leur montée. Dans cette scène d'une grande beauté et aussi d'une grande dureté, le temps est considérablement allongé. C'est d'ailleurs une des particularités de ce film qui est en quelque sorte une ode à la vie.

Pour « Le souffle coupé », j'ai organisé la chronologie de l'histoire en temps réel et la chronométrie en temps abrégé. Cette disposition du temps s'est présentée comme allant de soi à mesure que je développais l'histoire. Encore une fois, cette histoire

se voulant tout à fait réaliste, ces deux types de temps s'imposaient à moi. Le temps réel colle au réalisme de l'histoire, tandis que le temps abrégé fait corps avec l'abrégé des situations qui sont exposées. En effet, ce récit ne narre que l'essentiel d'une histoire qui, en réalité, serait beaucoup plus longue, notamment les deux derniers *patterns*. Tenant compte du média cinématographique qui a tendance à privilégier l'essentiel des phénomènes exposés et à ne pas utiliser un trop grand flux d'informations, car le spectateur n'exerce pas de contrôle sur le débit de la communication et qu'il pourrait s'ensuivre une perte de contact, le temps abrégé s'imposait. En résumé, la chronologie du « Souffle coupé » est linéaire, tandis que sa chronométrie, sans être précisée dans le scénario, s'échelonne sur une période allant d'un an et demi à deux ans.

Les autres paramètres filmographiques, le support, le montage, les effets de montage et les effets spéciaux ne sont pas directement et nécessairement concernés à l'étape du scénario.

LES PARAMÈTRES PROFILMIQUES

Les personnages et les objets sont déjà en cours de traitement à l'étape du scénario. L'éclairage aussi, bien que c'est habituellement à l'étape de la réalisation que ce matériau expressif se définit précisément et prend toute sa dimension.

J'ai déjà commencé à développer les personnages du « Souffle coupé » au moment du synopsis ; mais c'est vraiment à l'étape du scénario qu'ils commenceront à s'incarner au fur et à mesure que les scènes se développeront. Dès les toutes premières scènes, on peut voir le type de lien qui existe entre Louise et Gabriel et on peut probablement déjà percevoir quelques traits de leur personnalité. Louise est consciencieuse, entière et amoureuse de Gabriel. À ce moment de l'histoire, elle est gaie et sereine. Gabriel est aussi entier qu'elle. Passionné par son travail, il est très extraverti et d'une nature joviale. Le dialogue où il chante sa joie d'être envoyé en Italie illustre bien son caractère. Par la suite, la scène de thérapie exprime bien la douleur de Louise et son amour pour Gabriel. La peur d'afficher son état de détresse est aussi montrée, alors qu'elle s'efforce à son arrivée chez Jeanne

Poirier de dissimuler son angoisse. Ce n'est que peu à peu, au cours de la séance, qu'elle se laissera aller à ses émotions.

Le travail des personnages se poursuit scène après scène, tout au long des différentes versions du scénario. Mais ce n'est qu'au tournage et au montage que les personnages prendront toute leur dimension, alors qu'ils seront matérialisés et incarnés à l'écran. Dès lors, leur sort ne leur appartiendra plus !

Quant aux objets, ils subissent un traitement qui ressemble à celui des personnages. D'ailleurs, ils font plus ou moins partie d'eux. Les décors et les costumes existent dans la tête du scénariste ; il les couchera sur papier avec plus ou moins de définition. Cependant, il reviendra au réalisateur et aux producteurs de voir à leur matérialisation.

Pour « Le souffle coupé », j'ai imaginé des décors et des costumes réalistes qui correspondent à la personnalité de chaque force d'action et au milieu où les personnages évoluent. Louise et Gabriel forment un couple financièrement à l'aise. Ils sont branchés sur le présent et sont actifs dans la société : lui, spécialiste des questions politiques au journal *La Capitale* et, elle, professeure à l'université, puis professionnelle dans le secteur de la télévision. Leur intérieur témoigne de leurs préoccupations : la lecture, les voyages, le confort, le modernisme, l'attachement de Louise à ses origines et à la nature. Ces préoccupations seront « visibles » dans les décors, notamment dans l'ameublement et la décoration, mélange d'ancien et de moderne. Une chaîne stéréophonique *high-tech* haut de gamme, quelques toiles et affiches abstraites et figuratives, des meubles en cuir, en bois et en rotin, des accessoires *design* très contemporain, et des objets anciens, des fleurs coupées, séchées et empotées, une collection de papillons et d'insectes ne sont là que les éléments les plus représentatifs.

Quant aux costumes, Gabriel porte bien sûr complet et cravate à son travail. À la maison, il revêt jeans et chandail. Louise, comme Gabriel, passe aisément du décontracté au plus sophistiqué. Elle est très féminine et aime particulièrement les chandails de laine, les pantalons de daim, les tailleurs et les chaussures, surtout les bottes. Elle aime aussi les bijoux qu'elle porte sobrement, sans artifice. Elle sait allier le style classique

avec une touche de fantaisie. Durant sa période de repliement, elle est presque toujours vêtue d'un survêtement en coton ouaté.

La description du milieu et des personnages peut être très précise et, comme on le verra plus loin, elle intervient dans la présentation du scénario.

Pour « Le souffle coupé », j'ai choisi un éclairage très lumineux et très chaud pour les intérieurs où vivent Gabriel et Louise. Les couleurs seraient brillantes et contrastées. Pour les scènes à la télévision, l'éclairage devrait être plus froid et uniforme, éteignant en quelque sorte la brillance des couleurs. Durant la période de repliement de Louise, l'éclairage pourrait être légèrement bleuté. Il s'en dégagerait un climat de froideur. D'ailleurs, l'appartement qu'elle loue serait peint uniquement en blanc et le tapis du séjour serait bleu gris. Chez Jeanne Poirier, la psychologue, le bureau serait peint dans les tons de bleu et de lilas.

Ces indications sont idéalement pensées par le scénariste. Leur matérialisation dépend des instances de production et du talent du directeur de la photographie.

Enfin, le choix de la couleur des objets (relevant du profil-mique) est, comme on vient de le voir, intimement lié à l'éclairage. Déjà au scénario, le scénariste peut envisager l'utilisation d'une couleur dominante pour créer une atmosphère particulière. L'incidence des couleurs sur le comportement des êtres vivants est un phénomène connu en psychologie, de même que la symbolique qui s'en dégage, dépendamment des cultures. La couleur est certes un matériau expressif important qui est parfois négligé.

Finalement, le type de pellicule choisi pour le tournage (paramètre filmographique) pourra permettre de concrétiser les effets recherchés. Certains réalisateurs accordent beaucoup d'importance à cet élément. Je pense notamment à Stanley Kubrick qui n'hésite pas à multiplier les essais de pellicules et d'éclairages (Alcott, 1987 : 138-145) et même à modifier les caméras afin d'obtenir le plus exactement possible ce qu'il désire. L'exemple de son *Barry Lyndon* (1975) est fort éloquent à cet égard. Le travail de Kubrick et du directeur de la photographie, John Alcott, a permis de créer l'impression exacte de la lumière naturelle dans les intérieurs (la plupart du temps de vieux manoirs) de même que dans les extraordinaires scènes de nuit éclairées à la chandelle.

CHAPITRE VII

La présentation d'un scénario

Pour la présentation de son scénario, plusieurs avenues peuvent être empruntées par un scénariste. Il peut lui-même présenter son projet à une maison de production. Dans un autre cas, un réalisateur et/ou une maison de production feront appel à ses services ou encore un réalisateur écrira lui-même son scénario, parfois en collaboration avec un autre scénariste, et, dans certains cas, il possédera sa propre maison de production. Quoi qu'il en soit, le projet doit être présenté à différents interlocuteurs qui devront en prendre connaissance avant de s'engager. La présentation d'un tel document comprend habituellement les éléments suivants :

- A) Projet présenté en développement
(Le scénario n'est pas encore écrit.)
 - 1. Le synopsis.
 - 2. La présentation des personnages.
 - 3. Le traitement cinématographique envisagé.
- B) Projet présenté en production
(Le scénario est maintenant parvenu à sa version définitive après avoir été écrit en deux, trois ou quatre jets, parfois plus.)
 - 1. Le sujet.
 - 2. La présentation des personnages.
 - 3. La version définitive du scénario.
 - 4. Autres éléments reliés au traitement cinématographique.

Dans le cadre de mes cours en scénarisation, j'ai pris l'habitude de demander aux étudiants de présenter leurs scénarios à l'ensemble du groupe lors d'une table ronde organisée à la toute fin du trimestre, en simulant une présentation à un producteur ou à une entreprise d'État. Ils doivent préparer leurs exposés en fonction des éléments ci-haut mentionnés que l'on retrouve habituellement dans la présentation d'un projet dans un cadre industriel.

Un projet doit donc comprendre :

1. LE SYNOPSIS

Habituellement, lorsqu'un scénariste présente un synopsis, il est assez détaillé et donne une bonne idée de l'ensemble de l'action principale, comme on l'a vu précédemment dans le chapitre sur cette question. Parfois cependant, l'auteur se situera à mi-chemin entre un sujet et un synopsis selon l'état du développement du projet. Certains scénaristes maîtrisent déjà suffisamment leur histoire et ils pourront la décrire précisément dès ce stade. D'autres ne sont pas encore parvenus à ce stade et, pour différentes raisons, décident de ne pas pousser plus à fond avant d'obtenir le financement.

2. LA PRÉSENTATION DES PERSONNAGES

Pour la présentation des personnages, on devra, en principe, retrouver les forces d'action et les caractéristiques que le scénariste aura préalablement identifiées en écrivant le synopsis et qu'il aura par la suite définitivement arrêtées une fois le scénario écrit. Si une des forces d'action et/ou une des caractéristiques identifiées à l'étape du synopsis n'apparaissent pas dans le scénario une fois qu'il est rédigé, c'est que le scénariste a laissé tomber en cours de route cette force d'action et/ou cette caractéristique, ne les jugeant plus pertinentes. Elle ne devra donc plus apparaître dans la présentation des personnages, notamment au stade de la production. Cela pourrait induire en erreur les intervenants, que ce soit le producteur, le réalisateur ou les comédiens, en donnant une fausse vision du personnage.

Par ailleurs, une bonne description des personnages comprend habituellement l'un ou l'autre des points suivants selon les besoins du scénario :

a) L'identité du personnage : son âge, sa situation familiale, ses activités en termes d'emploi, de métier, de carrière ou autre, ses activités en dehors du travail, le quartier où il vit, etc.

b) Sa description physique : son portrait physique, sa taille, son apparence extérieure, les traits précis de son visage, son expression, sa coiffure, sa stature, sa démarche, ses gestes, sa manière d'être, son maintien, les vêtements qui le qualifient, etc.

c) Sa personnalité : son éducation, ses goûts, ses manières, sa culture, ses valeurs, ses idéaux, son attitude face à certaines situations, son caractère, ses réactions, ses qualités, ses défauts, son tempérament, sa mentalité, ses affections, ses amitiés, ses haines, ses intérêts, ses aptitudes, ses tics, ses habitudes, ses manies, sa façon de vivre, sa pensée sociale et politique, son organisation psychologique, etc. Dépendamment de la nature du personnage, le scénariste a recours à l'un ou l'autre de ces éléments, selon ses besoins.

Le scénariste procède ainsi pour chacun des personnages principaux ; sa description est habituellement moins détaillée pour les personnages secondaires. Selon ses désirs, le scénariste pourra ajouter un « prologue », c'est-à-dire décrire une partie de la vie du personnage antérieure à l'histoire racontée dans le scénario. Il peut alors s'agir de son enfance, de sa jeunesse, de sa carrière, de sa vie affective, etc. Le but du prologue est d'aider à mieux comprendre le personnage en question. Cet aspect pourra être particulièrement utile aux acteurs qui auront à incarner les personnages.

Enfin, la description des personnages, on l'aura compris, est généralement moins détaillée à l'étape de la présentation du projet en développement, alors qu'elle est en principe complète à l'étape de la présentation du projet en production.

Vous trouverez à l'annexe III quelques exemples de descriptions de personnages qui accompagnent les scénarios des films suivants : *La femme de l'hôtel* (1984) de Léa Pool, scénarisé par la réalisatrice et Michel Langlois, en collaboration avec Robert Gurik ; *Le sourd dans la ville* (1987) de Mireille Dansereau adapté du roman de Marie-Claire Blais, scénarisé par la

réalisatrice, Michèle Mailhot et A. Mazouz, et enfin *Pouvoir intime* (1986) d'Yves Simoneau, scénarisé par le réalisateur et Pierre Curzi.

3. LA DESCRIPTION DU MILIEU OÙ SE DÉROULE L'ACTION

Par ailleurs, même à l'étape du développement, il convient d'ajouter une présentation du milieu dans lequel se déroulera l'action. Cette présentation peut constituer un point en soi, mais, très souvent, elle fait partie de la présentation des personnages. Avec les étudiants j'ai pris l'habitude d'en faire un point particulier et de les faire travailler en profondeur sur cette question. La plupart du temps, en approfondissant le milieu dans lequel vont évoluer les personnages, ils en tirent de nouvelles idées pour créer de l'action.

En fonction du type d'histoire et du type de personnages qui seront mis en scène, le milieu peut être de nature différente et peut intervenir de façon plus ou moins importante dans l'action. Les cinq types de milieux suivants sont généralement traités par l'ensemble de la production cinématographique de fiction :

a) *Le milieu social* : le personnage y échappe difficilement, sauf exception. Par exemple, dans le cas d'une histoire qui se déroulerait uniquement dans le même espace et où les personnages ne seraient pas développés en fonction d'un certain réalisme, mais plutôt pour le symbole qu'ils pourraient représenter. Certaines histoires accordent cependant davantage d'importance au milieu social, plus que d'autres. Je pense notamment aux *Damnés* (1969) de Luchino Visconti, aux *Plouffe* (1981) de Gilles Carle ou encore à *Salaam Bombay* (1988) de Mira Nair. Pour chacun de ces films, le milieu social est hautement concerné : le milieu de l'aristocratie aux prises avec la montée du parti nazi en Allemagne dans les années 1930 pour *Les damnés*, le milieu ouvrier québécois des années 1940 pour *Les Plouffe* et enfin le milieu actuel des enfants abandonnés de la rue à Bombay pour *Salaam Bombay*.

b) *Le milieu historique* : là encore, le personnage y échappe difficilement. Cependant, ce type de milieu concerne

davantage les films spécifiquement à caractère historique, souvent appelés films d'époque, comme le *Chouan* (1988) de Philippe de Broca. Ce type de film nécessite une recherche historique approfondie.

c) *Le milieu psychologique* : très souvent utilisé au cinéma et développé avec plus ou moins d'importance et de précision, ce type de milieu devient crucial lorsqu'il exerce soit une contrainte soit un effet bénéfique notoire sur les personnages. La plupart des films de fiction sont cependant majoritairement construits autour de la contrainte. C'est le propre du genre dramatique. Je pense par exemple, pour prendre des cas très révélateurs, à *Psycho* (*Psychose*, 1960) d'Alfred Hitchcock et à *Carrie* (1976) de Brian De Palma où chacune des mères mise en scène souffre ou a souffert de profonds troubles psychologiques qui ont perturbé son enfant : Carrie (Sissy Spacek) dans *Carrie* et Norman Bates (Anthony Perkins) dans *Psychose*.

d) *le milieu idéologique* : ce type de milieu convient à un nombre plus restreint de films. Dans ce cas, une idéologie particulière, un mode de pensée philosophique, une éthique de vie guideront le personnage et exerceront un rôle sur l'action. *L'étranger* (1967) de Visconti adapté du roman d'Albert Camus, *L'orange mécanique* (1971) de Stanley Kubrick adapté du roman d'Anthony Burgess ou *Le procès* (1963) d'Orson Welles adapté du roman de Kafka sont de beaux exemples.

e) *les milieux de la science-fiction, du fantastique ou du merveilleux*¹ : ce type de milieux concerne les films qui ne sont pas réalistes, comme les *Star Trek I* (1979), *II* (1982), *III* (1984), *IV* (1986) et *V* (1989), *Star Wars* (1977) de George Lucas, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott ou *Excalibur* (1981) de John Boorman.

1. Pour établir une distinction de genre entre la science-fiction, le fantastique ou le merveilleux, on se reportera aux travaux de Michel Lord (1987, 1988).

4. LE TRAITEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

Cet aspect de la présentation d'un projet de scénario est parfois absent à l'étape du développement. Très souvent, le traitement est plus ou moins vague dans la tête du scénariste, du moins au stade du développement, et parfois celui-ci n'arrivera qu'à émettre quelques idées à ses interlocuteurs. Une fois le scénario écrit, prêt à entrer en production, le réalisateur pourra également avoir certaines réserves à coucher sur papier ses idées sur le traitement cinématographique qu'il envisage. D'ailleurs, les investisseurs auront parfois tendance à donner carte blanche à des réalisateurs chevronnés, tandis qu'ils exigeront davantage de précisions pour des débutants. Cependant, plusieurs réalisateurs même chevronnés, et surtout s'ils ont écrit eux-mêmes leurs scénarios, donneront un aperçu général du traitement qu'ils envisagent pour leurs films.

Pour la présentation du traitement cinématographique de *La femme de l'hôtel*, Pool, sous le titre « Précisions sur la forme du récit », donnait certaines indications sur la progression dramatique, la construction visuelle, les dialogues et la coloration. Quant à Dansereau, pour *Le sourd dans la ville*, elle donna certaines informations sur le traitement de l'espace et du temps, de même que sur le traitement dramatique, visuel et sonore².

Avec les étudiants, il convient particulièrement de les faire réfléchir sur le traitement cinématographique de leur histoire. Aussi en faire un point à développer dans la présentation de leur projet est tout indiqué, inspiré en cela de la pratique dans le milieu professionnel.

Les éléments qui reviennent le plus souvent dans la présentation du traitement sont ceux que j'ai classés dans les paramètres de l'expression cinématographique et que j'ai spécifiquement développés dans la partie sur cette question (p. 101-102). La disposition temporelle, la disposition spatiale, le traitement des objets (décors, costumes, maquillages, etc.), l'éclairage et la couleur constituent en grande partie le propos de cette présentation. La musique et les dialogues sont aussi généralement abordés. Enfin, plus rarement, on traitera du montage. Les effets spéciaux

2. Ces propositions sont transcrites en annexe IV.

apparaîtront nécessairement s'ils sont importants, notamment à cause de leur coût de production qui peut augmenter considérablement un budget.

Enfin, tous ces éléments, s'ils ne font pas l'objet d'une présentation pour le traitement cinématographique, transparaîtront nécessairement lors de la présentation du devis de production.

5. LA VERSION DÉFINITIVE DU SCÉNARIO

La version définitive du scénario est exigée pour obtenir le financement à l'étape de la production. Ce document comprend habituellement en plus du scénario lui-même, le sujet qui résume l'histoire placé au tout début du texte et parfois la présentation des personnages. Autrement, celle-ci sera consignée dans un document à part, de même que le traitement cinématographique s'il y a lieu. Comme je le montrerai dans la troisième partie, d'autres documents concernant strictement la production seront exigés par les investisseurs et accompagneront les documents relatifs au scénario.

6. LE STYLE DE L'ÉCRITURE SCÉNARISTIQUE

Je ne pourrais clore ce chapitre sans m'arrêter brièvement sur le style de l'écriture pratiquée lors de la conception d'un scénario. Comme on a pu le constater, je préconise un modèle simplifié d'organisation des scènes pour leur développement. Je dirais, dans le même esprit, que la simplicité devrait guider le style de rédaction de ces scènes. Le scénario, je l'ai déjà mentionné, n'est que le début de la gestation d'une œuvre cinématographique ; c'est le plan de cette œuvre. Aussi, il devrait être le plus clairement et le plus simplement rédigé. Partant de ce constat, et en m'appuyant sur les nombreux scénarios que j'ai eu l'occasion de lire, je ferai donc les propositions suivantes.

CONSTRUCTION DES PHRASES

L'utilisation de phrases simples et courtes rédigées dans un style direct et au présent est généralement de mise. Les

propositions subordonnées qui complexifient les phrases sont à éviter. Le présent de l'indicatif est généralement utilisé car, au cinéma, quel que soit le temps (passé, présent ou futur), l'action se déroule toujours au présent sur l'écran, sous les yeux du spectateur.

ACTES ET ÉTATS

Afin de s'assurer d'être bien compris et par souci de clarté, il est préférable de décrire l'action par des actes plutôt que par des états.

Exemple 1/L'action est décrite sous forme d'état

« INTÉRIEUR NUIT, BAR D'UN HÔTEL

Sirotant une bière en compagnie de collègues journalistes, Gabriel ressent soudain un profond vide. »

Exemple 2/L'action est décrite sous forme d'actes

« Sirotant une bière en compagnie de collègues journalistes, Gabriel n'est pas aussi volubile que d'habitude. On le sent tracassé comme s'il était absent. La sueur perle sur son visage. Soudain, il cesse de discuter, se lève et s'éloigne du groupe. Il se dirige vers les toilettes en marchant péniblement. »

L'INSCRIPTION DU DÉCOUPAGE TECHNIQUE DANS L'ÉCRITURE

Le type d'écriture pratiquée dans le scénario peut ou non interpellé déjà le découpage technique.

Exemple 1/*La femme de l'hôtel*

« SÉQUENCE 4 : INTÉRIEUR JOUR, BUNGALOW

Une main dépose méticuleusement une robe verte dans une valise ouverte sur le lit. Puis la main la retire. Hésitation. On découvre une femme belle dans la quarantaine. Elle remet finalement la robe dans la valise, va chercher une bouteille de gin qu'elle y dépose. »

La première phrase tient déjà compte du découpage technique en appelant ici un gros plan d'une main.

Exemple 2/*Pouvoir intime*

« SCÈNE 56. INTÉRIEUR FIN D'APRÈS-MIDI, BOÎTE
ARRIÈRE DU CAMION

La lumière est revenue à l'intérieur de la boîte arrière du blindé d'où toute la scène sera entendue. La caméra, près du sol, ne nous permet pas de voir tout de suite le visage de Jean-Baptiste.

THÉO

(off) Y a pas l'air d'avoir bougé ?

GILDOR

(off) Non.

La caméra entame un mouvement circulaire autour du gardien étendu.

THÉO

(off) Une chance que j'ai tiré le premier.

GILDOR

(off) D'où j'étais, ça m'a paru maudiquement long avant que quelqu'un bouge.

THÉO

(off) Donne les clefs, on va ouvrir.

Fin du cercle... La caméra termine son mouvement sur le visage de Jean-Baptiste, blessé à la tempe. Celui que tous croient mort a les yeux bien ouverts et écoute avec anxiété ce qui se passe à l'extérieur.

GILDOR

(off) Y en a sept.

THÉO

(off) C'est un chiffre chanceux. »

Ce type d'écriture tient évidemment compte du découpage technique.

Par ailleurs, dans le scénario des *Portes tournantes*³, Jacques Savoie et Francis Mankiewicz découpent l'action avec

3. Cette version a été déposée dans le Fonds de scénarios de la Cinémathèque québécoise. Les exemples choisis dans ce scénario ne concerneront que cette version.

une telle précision que le découpage technique ne peut qu'être déjà très orienté :

Exemple

« SÉQUENCE 3 : INTÉRIEUR SOIR, STUDIO DE BLAUDELLE

BLAUDELLE, assis à une table de son vaste studio de peintre. Il est complètement absorbé par la lecture d'une lettre qu'il tient à la main. Sur la table il y a, pêle-mêle, des vieilles photos éparpillées, des programmes de concert jaunis, des carnets et un grand cartable ouvert.

On continue d'entendre la *VOIX OFF* de CÉLESTE et le SON du PIANO :

CÉLESTE (*Voix off*)

Mon mari est tombé au front de la dernière guerre. On lui a érigé un monument de granite à CAMPBELLTON. Et moi, j'ai déserté. Déserté un mari, un enfant et une guerre. Je n'ai plus d'émotion lorsque je repense à tout cela. Je les ai toutes usées et j'ai tout à coup les mains comme celles de ma mère, glacées et éteintes. J'écris ces mots les uns au bout des autres dans des lettres qui se confondent.

BLAUDELLE pose la page qu'il lit, fouille dans la paperasse sur la table et prend une autre lettre. Il semble troublé.

On le quitte pour découvrir à l'autre bout du studio un ENFANT d'une dizaine d'années, ANTOINE, qui répète inlassablement « LA DANSE DES SABOTS DE BOIS ». Au-dessus de lui sur le lutrin, on remarque un walkman. Une petite lumière clignote sur l'appareil. L'ENFANT fait une erreur au piano, s'interrompt, rembobine et recommence l'enregistrement.

Sa musique et celle de CÉLESTE se confondent tandis qu'une dernière confidence nous parvient :

CÉLESTE (*Voix off*)

Mon histoire se résume à peu de chose. Un jour au milieu de ma vie, le cinéma s'est mis à parler. Ce jour-là, Pierre Blaudelle, mon mari, s'est tu et son silence m'a brisée... (sa voix s'estompe et se perd dans la musique) Je suis venue mourir ici. J'ai beau chercher au plus profond de moi, je ne sais plus à quoi tu ressembles, mon fils, ni même de quoi tu avais l'air quand je t'ai laissé dans les bras de Simone Blaudelle.

ANTOINE arrête de jouer, regarde son PÈRE et s'aperçoit que celui-ci pleure. Il reprend sa musique mais s'arrête presque aussitôt :

ANTOINE

Tu ne peins pas ?

BLAUDELLE lui jette un coup d'œil distrait et continue de lire.

ANTOINE

Tu ne seras jamais prêt pour ton exposition... il t'en reste encore huit à faire.

(toujours pas de réponse)

Si tu ne les fais pas, on va se retrouver dans la rue...
Etc. »

Dans *Le déclin de l'empire américain*, au moment de l'écriture du scénario, Denys Arcand, lui, ne tenait pas compte encore du découpage technique⁴ :

Exemple :

« SÉQUENCE 32 : LE CHALET, EXTÉRIEUR, Mario, Pierre, Claude

Une Camaro jaune, avec une suspension élevée et des pneus extra-larges, s'arrête à côté du chalet. Mario descend

4. Denys ARCAND, « *Le déclin de l'empire américain* », scénario, deuxième version, ONF et Corporation Image M et M Ltée, mai-juin, 1985, p. 73. À ce moment l'auteur ne connaissait pas encore les lieux où serait tourné le film. Voici d'ailleurs un avertissement qu'il émettait au tout début de cette version : « Comme je ne sais pas encore où et quand ce scénario sera tourné, certaines indications de décor, d'ambiance et de mise en scène sont encore très floues. La majeure partie du tournage aura lieu dans un chalet ou une maison, dans les Cantons de l'Est ou les Laurentides, si possible sur le bord de l'eau. Il s'agira d'une habitation assez vaste, confortable et si possible ouverte largement sur l'extérieur, avec de grandes fenêtres panoramiques. J'aimerais que les murs intérieurs soient peints en blanc. Je voudrais une atmosphère calme, lumineuse et un peu froide. L'autre lieu de tournage sera le centre sportif de l'Université de Montréal, ou le Centre Claude Robillard ou le Complexe olympique. Un lieu très grand, avec des dédales, une atmosphère un peu irréaliste. Du béton et des tuiles. »

et se dirige vers la porte du chalet. Il porte un veston de cuir et un anneau d'or à l'oreille gauche. Pierre sort à sa rencontre, Claude apparaît dans l'embrasement de la porte.

PIERRE

Bonjour.

MARIO

Diane es-tu là ?

PIERRE

Diane ! ? Euh non ! On l'attend tout à l'heure, mais elle est pas arrivée encore.

Mario et Claude échangent un regard bizarre.

PIERRE

Voulez-vous que je lui dise que vous êtes venu ?

MARIO

(Hausse les épaules) Non, non.

Il va vers sa voiture.

CLAUDE

Hum ! C'est pas laid ça.

PIERRE

C'est ton genre ça ?

CLAUDE

Je me ferais faire mal.

La voiture de Mario s'éloigne. »

LES DIALOGUES

Enfin, l'écriture des dialogues constitue une étape en soi⁵. Très souvent, lors d'une première version, le scénariste oscille entre un premier jet des dialogues sans les travailler outre mesure et uniquement des indications sur leur contenu sans les écrire. Par la suite, au cours de l'écriture des différentes versions, il peut soit les remanier en même temps que l'action, soit

5. Voir plus haut le « Développement d'un projet de film », p. 32.

reporter cette opération à plus tard. Enfin, habituellement, après avoir développé l'action de façon satisfaisante, le scénariste, parfois aidé de quelqu'un d'autre qui est reconnu pour ses talents de dialoguiste, remanie et même refait les dialogues de manière à leur donner un ton qui correspond à chacun des personnages.

Il n'y a pas de recette, sinon que les scénaristes tentent d'écrire des dialogues de manière à ce qu'ils soient utilisés pour être dits plutôt que pour être lus, à moins de rechercher un effet particulier. Le type de personnages et le milieu dans lequel ils évoluent influenceront certes le niveau de langage, le choix des mots et des expressions, le débit de l'élocution et l'accent avec lesquels ils devront être écrits et dits.

Exemples de dialogues

Exemple 1/*La femme de l'hôtel*

« SÉQUENCE 47 : INTÉRIEUR, FIN DE JOUR, HÔTEL, HALL

Va-et-vient normal dans le hall de l'hôtel. Des gens traversent le hall, vers les ascenseurs, vers la sortie. Dans un des fauteuils du hall, près des baies vitrées, Estelle David est assise. Sur la table à café devant elle, un journal est ouvert. Elle ne lit pas ce journal. Pour l'instant, elle regarde le jour finissant. Au bout d'un moment, quelqu'un s'approche d'Estelle. Il s'agit d'Andréa. Elle est visiblement mal à l'aise.

ANDRÉA

Je vous dérange ?

ESTELLE

(Elle lève les yeux sur Andréa) Non, pas vous...

ANDRÉA

(S'assoit sur le bord de l'autre fauteuil) Je ne sais pas trop quoi vous dire. En fait... je vous cherchais. (Temps) Je rentrais avec l'intention d'aller à votre chambre. En espérant que vous n'ayiez pas quitté l'hôtel. Vous avez mangé, déjà ?

ESTELLE

Non. Mais j'avais plutôt envie d'aller marcher. Vous n'êtes pas pressée ?

ANDRÉA

(Fait non de la tête, hésitation) Je m'appelle Andréa...

ESTELLE

Andréa Richler, moi, c'est Estelle...

ANDRÉA

(Nerveuse, anxieuse) Je ne voudrais pas vous faire perdre votre temps...

ESTELLE

(Se relevant) Ne vous inquiétez pas. (Andréa s'est levée, elle aussi) Je n'ai rien à perdre.

Estelle se dirige vers la sortie, Andréa la rattrape.

ESTELLE

J'connais un endroit... »

Exemple 2/*Pouvoir intime*

« SCÈNE 43 : INTÉRIEUR JOUR, LAVE-AUTO DÉSAFFECTÉ

Pour la première fois depuis le vol, tout le monde se retrouve ensemble. Robin a l'air fiévreux, Théo vérifie par une fenêtre l'état du gardien, Gildor s'active à fermer la grande porte et Roxanne est furieuse.

THÉO

OK, faut faire comme c'était prévu. Toi, Roxanne, tu vas aider Gil...

Elle l'interrompt net.

ROXANNE

(Rageuse) On n'a jamais parlé de tirer. (à Robin) Qu'est-ce qui t'a pris toi ? Pis le gars dans le camion y était pas avec nous autres... ?

THÉO

C'était pas le bon...

ROXANNE

C'était pas le bon quoi ?

Le ton monte.

THÉO

C'était pas le bon gars qui était dans le camion ! Le bon gars y est couché sur le trottoir pis y saigne ! J'comprends pas ce qu'il faisait là !

En état de choc, Robin ajoute

ROBIN

J'ai tiré avant qu'ils tirent sur vous autres, y en a un qui voulait tirer, j'suis sûr qu'il aurait tiré, j'suis sûr !

Théo s'approche de lui pour le calmer. Étreinte rapide.

THÉO

C'est correct, c'est correct... Calme-toi.

La réaction de l'adolescent a mis tout le monde mal à l'aise. Gildor bouge le premier et commence à maquiller le camion. Théo fait de même.

Roxanne regarde les deux hommes qui travaillent, jette un œil à Robin immobile, puis se décide.

ROXANNE

Viens Robin, aide-moi... prends ton bord...

Les deux s'approchent d'un panneau.

Série de gros plans

- un jet de peinture rose s'étend sur la tôle grise
- des sangles glissent dans des harnais
- un gros panneau peint vient masquer le côté du camion
- etc. »

Exemple 3/*Le sourd dans la ville*

« SÉQUENCE 40 : INTÉRIEUR JOUR, CHAMBRE DE FLORENCE

Florence regarde la chambre avec lassitude. Gloria dépose la valise sur une commode.

GLORIA

Si vous avez besoin de quelque chose, je suis au bar : le téléphone ne fonctionne pas.

FLORENCE

De quoi souffre donc votre petit garçon ?

GLORIA

Les médecins eux-mêmes ne le savent pas... ils parlent d'une tumeur mais je ne crois plus après toutes ces opérations.

FLORENCE

Mon père était médecin.

GLORIA

Oh pardon ! Je ne voulais pas vous offenser.

FLORENCE

(Très lasse) Rien ne m'offense plus. Je suis seule maintenant. Sans mari.

GLORIA

Et c'est ça qui vous rend triste ? Ben, vous serez pas seule longtemps dans cet hôtel-ci... Mais c'est pas votre genre bien sûr... Vous allez quand même pas vous décourager et faire une bêtise.

FLORENCE

Ceux qui meurent font-ils une bêtise ?

GLORIA

Écoutez, moi je ne suis pas forte pour parler de ces choses-là. Ça me revire tout à l'envers. Mais y a une jeune fille très bien qui vient souvent ici prendre un café – j'ai pas que des clients ivrognes, vous savez – elle est professeure de philosophie et, justement, ce matin elle me parlait d'affaires comme ça, la vie, la beauté de la vie... ouais, elle est ben fine même si je ne la comprends pas toujours. J'vas vous la présenter si vous voulez : ça vous ferait quelqu'un à qui parler, Judith, qu'elle s'appelle, Judith Langenais.

FLORENCE

(Surprise) Judith Langenais ?

GLORIA

Vous la connaissez ?

FLORENCE

(Hésitante) Un peu... oui... je crois... mais il ne s'agit peut-être pas de la même personne.

GLORIA

Vous verrez, elle doit venir voir mon show ce soir à l'Infini.

FLORENCE

« L'Infini » ?

GLORIA

C'est le nom du bar où je danse. Ils donnent un show continu alors ils ont appelé ça l'Infini. Ça vous plairait de revoir Judith ?

FLORENCE

Peut-être...

GLORIA

En tout cas, si elle vient ici après le show, je vous avertirai. Reposez-vous un peu maintenant.

Gloria sort de la chambre et laisse Florence seule.

Cut.

Florence va vers la fenêtre et devient songeuse.

FLORENCE

Judith Langenais... Judith l'ange... ici !
(*Voix off* sur l'extérieur) Elle m'avait dit, je te retrouverai sans doute, un jour...

Florence remarque une petite fille qui joue avec une balle. Elle s'amuse follement, seule, au milieu des passants.

Son : solo de contrebasse. » [Extrait tiré d'une des versions en développement.]

Exemple 4/Le déclin de l'empire américain

« SÉQUENCE 54 : LE CHALET, SALLE À MANGER, AUTOUR DE LA TABLE, LES HUIT

Claude sort de la cuisine en portant fièrement le coulbiac sur un grand plat de service.

CLAUDE

Taram !

Tous ont des exclamations d'appétit. Claude pose le plat devant lui au bout de la table et s'apprête à faire le service.

DIANE

Ça c'est bon, c'est écœurant !

LOUISE

On est mieux de pas compter les calories. Moi qui ai déjà pris deux livres la semaine dernière.

CLAUDE

Ayons quand même une pensée pour les souffrances du Tiers-Monde avant d'entamer.

DOMINIQUE

Notre pauvre Mustapha, dans son Ouagadougou natal.

ALAIN

Il paraît qu'il a emporté des bons souvenirs.

Rémy et Pierre lui lancent immédiatement un coup d'œil significatif.

LOUISE

Quels souvenirs ?

ALAIN

Euh... il paraît qu'il a pris un coup la veille de son départ.

LOUISE

(À Rémy) T'étais avec lui toi ?

RÉMY

Dans la soirée, oui, mais je suis pas resté.

LOUISE

Tu m'as dit que tu l'avais reconduit à l'hôtel.

RÉMY

Pas jusqu'à l'hôtel, je l'ai laissé en chemin. Il voulait marcher.

DOMINIQUE

T'aurais pu l'inviter à une partouze chez un de tes amis médecins.

RÉMY

Quelle partouze ?

DIANE

Ben oui, Louise nous a conté ça.

RÉMY

Elle vous a conté quoi ? (Il lance un regard meurtrier à Louise).

LOUISE

Ben voyons Rémy, chez Gilbert Delage.

CLAUDE

C'est quoi ça ?

PIERRE

Tu nous as pas parlé de ça ?

RÉMY

J'étais tellement saoul ce soir-là, je me souviens de rien de ce qui s'est passé.

LOUISE

Ben voyons, tu pouvais pas boire : t'étais encore sur les antibiotiques !

RÉMY

(Soudainement agressif) Je suppose que c'est toi qui vas me dire si je buvais ou pas. Tu vas savoir mieux que moi ce que je faisais !

Un moment de silence embarrassé.

DANIELLE

(à Alain) C'est toi qui habites avec Esther Martel ?

ALAIN

Oh ! c'est fini ça.

DANIELLE

Je te demandais ça parce qu'elle m'a prêté son gros Atlas Simon Schuster, puis j'ai vu ton nom sur la page de garde.

ALAIN

Ah ! elle en avait plus besoin que moi.

CLAUDE

(à Dominique) Tu nous as pas parlé de la Martinique finalement ?

DOMINIQUE

Rien. J'ai corrigé les épreuves de mon livre.

CLAUDE

Pas d'amours torrides sous les tropiques ?

DOMINIQUE

Eh non.

LOUISE

La sauce est extraordinaire. C'est quoi ?

CLAUDE

C'est une mousseline, mais je remplace la crème fraîche par de la crème sûre. Je sais pas, il me semble que ça fait plus russe.

LOUISE

Il paraît qu'il y a un cours de cuisine créative à l'Institut d'Hôtellerie...

RÉMY

C'est quoi cette manie des femmes de vouloir toujours suivre des cours de quelque chose ? (à Claude) As-tu déjà suivi des cours de cuisine, toi ?

CLAUDE

Non.

RÉMY

Quand je vois les cours du soir à l'université : des centaines de femmes qui prennent des notes comme des forcenées sur la succession d'Aménophis IV ! Je comprends pas. C'est toujours plein de femmes qui veulent apprendre l'allemand, la guitare, la danse à claquettes, le shiatsu, l'intégration primale. Puis on a toujours l'impression que c'est des trucs qui durent six mois à chaque fois, puis après ça, elles commencent à se désintéresser, puis elles vont ailleurs chercher d'autre chose, on sait pas quoi. Je veux dire, moi, j'ai suivi des cours pendant vingt-deux ans. Et j'ai pas envie d'en suivre un autre de ma vie.

DIANE

Eh ben c'est ça !

RÉMY

C'est ça quoi ? Des fois moi j'ai l'impression que c'est la manie d'avoir absolument des professeurs, des maîtres, des gurus, des médecins.

DIANE

Ça a rien à voir ! C'est une façon désespérée d'essayer de s'en sortir. Tu peux pas comprendre, t'as eu ton doctorat à vingt-six ans ! Souviens-toi quand on était étudiants moi j'étais aussi brillante que tous vous autres. Peut-être pas autant que Dominique, mais presque. Sauf qu'après ma licence, moi je suis tombée en amour, comme une vraie femme. Pendant que toi, t'étais à Berkeley, Pierre à Princeton, moi je suis allée m'enterrer à la campagne parce que Roger vivait son retour à la terre. J'étais complètement épanouie, j'ai eu deux enfants. Au lieu de pondérer des courbes démographiques, j'apprenais à faire de la confiture aux gadelles. Résultat : aujourd'hui je peux pas être autre chose que chargée de cours au cinquième de votre salaire, sans sécurité d'emploi. Et puis je vieillis, je suis plus capable de lire en prenant des notes pendant cinq heures d'affilée, puis ma mémoire commence à s'en aller (ses yeux se remplissent de larmes). L'autre jour il fallait que je fasse référence au pacte Briand-Kellogg. Je me souvenais plus de Briand. J'avais juste Kellogg dans la tête. Il me venait juste des noms de céréales ! (Elle éclate de rire, presque en pleurant) Corn Flakes Kellogg !

Un moment de silence. Puis Rémy l'embrasse doucement sur la joue.

RÉMY

C'est pas l'âge, c'est la drogue. C'est parce que t'es une vieille hippie. C'est pas grave, je suis sûr que tu te souviens encore de Souvannah Phouma ?

DIANE

Souvannouphong !

RÉMY

Et ? Et ?

DIANE ET TOUS SAUF LOUISE

Phoumi Nosavan !

LOUISE

C'est quoi ça ?

PIERRE

Les deux demi-frères et le cousin, chefs des factions laotiennes. L'horreur des examens d'histoire contemporaine. C'est encore pire que la question du Schleswig-Holstein.

LOUISE

(à Diane) Tu sais dans le fond, on sait jamais quelle sorte de vie on devrait vivre. Tes deux enfants t'ont peut-être empêchée de faire ton doctorat, par contre ils sont à toi ces enfants-là, c'est une richesse. Faire deux beaux enfants, c'est peut-être plus important que faire un doctorat.

Pendant cette réplique, on voit la main de Diane descendre sur la cuisse de Rémy et le caresser un peu. Il met sa main à lui sur celle de Diane, leurs doigts s'entrecroisent. Personne ne remarque rien, surtout pas Louise qui continue de parler. Danielle cependant, assise près de Diane et Rémy, sent le manège, elle regarde Louise d'un air inquiet. »

Exemple 5/*Les portes tournantes*

« SÉQUENCE 35 : INTÉRIEUR JOUR, LOGE

C'est une petite pièce sombre. Une lampe éclaire le bureau. LITWIN fait les comptes. LA PIANISTE pose son sac à main, sort son rouge à lèvres, son miroir de poche et le dos tourné à LITWIN, se maquille. Du coin de l'œil, elle l'épie.

CÉLESTE (*Voix off*)

Il m'attendait dans l'arrière-boutique, suait à grosses gouttes et comptait son argent pour éviter de voir mes tenues excentriques. À force d'imagination, je m'étais affranchie. Et même si Litwin était encore le propriétaire, même si je lui appartenais toujours, il ne pouvait plus rien contre moi.

LITWIN

Le film marche bien. On va faire une représentation supplémentaire dimanche.

CÉLESTE

Ça va vous coûter cinquante cents.

LITWIN (*levant les yeux*)

T'es payée à la semaine.

CÉLESTE

Le dimanche, c'est pas la semaine.

LITWIN

Je t'ai augmentée le mois dernier. Un dollar et demi par semaine, je trouve que c'est déjà pas mal.

CÉLESTE

Il faut que je me fasse des robes. Ça me coûte les yeux de la tête.

LITWIN (agacé)

T'es pas obligée de t'habiller comme une actrice pour jouer du piano dans mon cinéma...

CÉLESTE (le ton monte)

Ça attire le monde. Les clients pensent que je viens de Hollywood. Ça les fait rêver.

LITWIN

Voyons donc, tout le monde sait que tu viens de Val D'Amour.

Dans la salle, le public commence à s'impatiser. On tape des mains en cadence.

CÉLESTE

Vous voyez, on me réclame.

LITWIN (s'énervé)

Tu te prends pour une autre. Tu lis trop de revues de cinéma. Ça te monte à la tête.

CÉLESTE

Bon bien je ne jouerai pas aujourd'hui d'abord.

LA PIANISTE range son maquillage, sort une revue de mode et s'y plonge, l'air indifférente.

CÉLESTE (pour elle-même)

Oh, c'est une belle robe, ça ! Je pourrais peut-être me la faire (elle lit) « ... la robe que porte Edna Purviance dans *Footlights* ». (temps) C'est pas le mois prochain qu'on présente *Footlights* ?

Le public s'impatiente de plus en plus. On entend des huées dans la salle.

LITWIN

Bon viens-t-en. Faut y aller !

LITWIN la regarde. CÉLESTE ne bouge pas. Il enfonce la main dans sa poche, sort cinquante sous et les jette sur le bureau.

LITWIN

Attends que le cinéma parlant arrive ! Ça s'en vient tu sais... ça sera pas long...

LITWIN sort de la loge. Les applaudissements grondent dans la salle »

Le développement de ces scènes tirées d'extraits plus ou moins longs permet de constater pour chacun de ces scénarios que les dialogues sont écrits sobrement et de manière à être déjà mis en bouche.

Avec cette partie consacrée à l'écriture du scénario, je ne prétends pas avoir épuisé l'ensemble des questions qui surgissent au cours de ce long processus. J'espère cependant avoir apporté certains éléments pratiques et certains éléments de réflexion de manière à mieux comprendre et à mieux maîtriser ce processus.

Troisième partie

Le financement

CHAPITRE VIII

Le financement de la scénarisation et l'industrie du cinéma québécois

Qu'un scénariste désire écrire seul un scénario ou qu'il travaille en collaboration avec une maison de production, il devra tôt ou tard se mesurer à la machine industrielle du cinéma s'il veut voir son projet porté à l'écran ou au petit écran. Cette troisième partie a pour objet d'identifier les principales structures de l'industrie du cinéma québécois et de rendre compte du processus de son fonctionnement dans lequel s'inscrivent les producteurs, les scénaristes et les réalisateurs au moment de concrétiser leurs projets.

UNE INDUSTRIE CULTURELLE

Lorsqu'on parle d'industrie du cinéma, il s'agit bien sûr d'une industrie culturelle, c'est-à-dire d'une industrie qui produit des biens culturels comme le film, le disque, la danse, etc. Ce type d'industrie a ceci de particulier au Québec qu'il requiert un soutien important de l'État, puisqu'il n'y a pas assez de capitaux privés pour lui permettre de se développer. Dans les sociétés modernes industrialisées, on remarque que la culture, comme tous les autres secteurs, relève de l'industrie. Déployer une stratégie artistique pour créer un produit n'est pas suffisant. Il faut savoir transiger avec les contraintes industrielles. Le modèle généralement prisé nécessite une participation mixte du secteur d'État et du secteur privé. Habituellement, l'État gère ce type d'industrie

par l'entremise d'entreprises publiques, de concert avec le secteur privé.

LES ACTEURS : LES ENTREPRISES D'ÉTAT ET LE SECTEUR PRIVÉ

L'existence de l'industrie du cinéma québécois est intimement liée à l'action des gouvernements canadien et québécois qui interviennent par leurs entreprises publiques. Ce sont, sur le plan fédéral, Téléfilm Canada, mis sur pied en 1983 et succédant à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), elle-même créée en 1968 afin de favoriser et d'encourager une industrie du long métrage au Canada. Lors de sa création, Téléfilm Canada a vu son mandat s'élargir. En plus de financer des films, elle a accédé à un Fonds de crédits annuels d'environ cinquante millions pour investir dans le financement de la production télévisuelle canadienne. Autre entreprise publique, l'Office national du film (ONF) a été créé en 1939 pour promouvoir la culture canadienne. L'Office s'est surtout distingué dans la production du documentaire et du film d'animation¹. Toutefois, à partir des années 1960, elle a produit un nombre appréciable de films de fiction. Producteur autonome, il arrive cependant, surtout depuis les années 1980, qu'elle collabore avec le secteur privé et les autres sociétés d'État. Par exemple, elle a collaboré avec des producteurs du secteur privé, Téléfilm Canada et la Société générale du cinéma du Québec (SGCQ) pour la production de *La dame en couleurs* (1984) de Claude Jutra, de *Pouvoir intime* (1986) d'Yves Simoneau et du *Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand. Sur le plan du développement de scénario, l'ONF s'est vu confié en 1988 l'administration d'un fonds spécial de coproduction avec le secteur privé indépendant. Ce fonds lui permet notamment de participer, toujours en coproduction avec le secteur privé, au développement de longs métrages de fiction et de documentaires. Ainsi, l'ONF a participé, par exemple, au développement du scénario de *Montréal vu par* (1991) de Denys Arcand, Michel Brault, Jacques Leduc, Léa Pool et Patricia Rosema.

1. Voir la note 9, page 11.

Quant à Radio-Canada, société de télévision fondée en 1936 avec le mandat d'informer, d'éclairer et de divertir les Canadiens, elle intervient financièrement principalement sous forme d'achat garanti de produits cinématographiques ou télévisuels pour leur diffusion et, plus rarement, dans l'investissement en production. Cependant, son apport n'est pas négligeable, puisque, très souvent, il vient compléter la structure financière d'un film et cet apport est généralement nécessaire pour financer tout produit télévisuel qui lui est destiné et réalisé avec le concours des autres entreprises d'État ainsi que du secteur privé.

Sur le plan provincial, l'entreprise-clé est la Société générale des industries culturelles (SOGIC) créée en 1988 et ayant pour mandat d'aider le cinéma québécois, de financer les entreprises de la culture et des communications, de soutenir les activités des entreprises sur les marchés extérieurs et de mettre en valeur le patrimoine immobilier québécois. La SOGIC est née de la fusion de la Société de développement des industries de la culture et des communications (SODICC) et de la Société générale du cinéma du Québec (SGCQ), elle-même créée en 1984 avec la mise en vigueur de la loi 109 sur le cinéma². Le secteur strictement réservé au cinéma au sein de cette nouvelle société poursuit le mandat de la SGCQ, c'est-à-dire promouvoir et aider financièrement le développement et la production de films québécois, soutenir la distribution et l'exploitation, et voir à la représentation du cinéma québécois au Québec et à l'étranger³. Contrairement à Téléfilm Canada qui consacre des sommes importantes à la production télévisuelle, la SOGIC réserve davantage ses crédits annuels – de près de 10 millions – à la production de films destinés aux salles. Radio-Québec est l'autre entreprise publique québécoise qui est concernée par la production cinématographique. Fondé en 1968, ce réseau de télévision a pour mandat de produire et de diffuser une programmation éducative et culturelle. Cependant, en ce qui a trait à sa participation dans le domaine de l'industrie du cinéma, Radio-Québec est encore moins impliquée que Radio-Canada et n'investit que rarement dans la

2. Pour un historique plus complet de ces sociétés, voir les notes 2 et 3 de l'introduction.

3. Pour plus de détails sur le contenu de ces politiques, voir la note 3 de l'introduction.

production. Sa participation dans la structure financière d'un projet prendra plutôt la forme habituelle qu'ont développée les télédiffuseurs dans leurs rapports avec le secteur privé, soit l'assurance d'achat de produits pour la diffusion sur leurs réseaux. Cependant, en ce qui concerne le long métrage, Radio-Québec est au contraire le seul des deux télédiffuseurs publics francophones à participer à la fois sous forme d'investissement à la production et d'achat de droits ; Radio-Canada ayant pour politique depuis quelques années de ne participer au financement des longs métrages que sous forme d'achat de droits de diffusion, réservant ses investissements pour des produits plus spécifiquement télévisuels.

En ce qui concerne la production télévisuelle, les deux diffuseurs publics peuvent participer au financement de la production sous forme d'investissement et d'achat de droits, mais la tendance est de participer principalement sous forme d'achat de droits, en raison d'une part des exigences de Téléfilm Canada concernant la valeur des droits d'acquisition en pourcentage des coûts de production et, jusqu'en janvier 1991, de l'existence de programmes fiscaux en vertu desquels ces droits de diffusion constituaient des leviers de financement privé. La tendance pourrait être atténuée toutefois par l'instauration d'un nouveau programme de crédit d'impôt. Évidemment, Radio-Canada dispose de plus de ressources financières que Radio-Québec.

Quant au secteur privé, massivement soutenu financièrement par les sociétés d'État, il regroupe plus d'une centaine de maisons de production qui mettent sur le marché des produits de fiction et des documentaires destinés aux salles de cinéma et aux différents réseaux de la télévision publique et privée. Les producteurs développent et produisent donc des projets de films, mais aussi certains produits pour la télévision comme, par exemple, des séries et des téléfilms.

S'ajoute à cela la part non négligeable des autres participants privés. Par exemple, en ce qui concerne le long métrage de fiction, on peut citer FUND, un fonds privé mis sur pied par la chaîne de télévision First Choice qui participe au financement de la scénarisation de projets de langue originale anglaise.

En ce qui a trait au financement de la production, on peut mentionner Super Écran qui investit assez systématiquement dans

les longs métrages québécois francophones et, bien sûr, les distributeurs et les exportateurs qui versent des à-valoir, c'est-à-dire une somme minimum garantie sur la vente des produits.

En ce qui concerne la production télévisuelle, il faut mentionner que pour être admissible à l'aide de Téléfilm Canada, un projet doit obtenir, dès l'étape du développement, une participation financière du télédiffuseur. Et contrairement à ce qui se passe pour les longs métrages où, à toutes fins pratiques, les télévisions publiques sont les seuls acquéreurs, les télédiffuseurs privés conventionnels (Télé-Métropole et, dans une mesure décroissante, Télévision Quatre-Saisons) et spécialisés (Canal Famille, TV5) sont des partenaires non négligeables tant à l'étape du développement que de la production. Par ailleurs, à l'étape de la production, certaines fondations privées (MacLean-Hunter, La Fondation CBR) et occasionnellement certains commanditaires et exportateurs sont au nombre des participants privés.

LES RAPPORTS ENTRE LES ENTREPRISES D'ÉTAT ET LE SECTEUR PRIVÉ

Les entreprises d'État disposent de sommes plus ou moins importantes⁴ qu'elles investissent principalement sous forme d'aide au développement, à la production, à la diffusion et à la promotion des films. Les plus importants bénéficiaires de cette aide sont principalement les entreprises de production qui gèrent les sommes investies et indirectement les artisans, c'est-à-dire les

4. Depuis 1984, la SGCQ et à sa suite, depuis 1988, le secteur du film de la SOGIC fonctionnent avec un budget annuel d'environ 10 millions de dollars pour la gestion des différents programmes et de son administration. Quant à Téléfilm Canada, ses crédits sont distribués dans différents fonds et parfois répartis sur plusieurs années : 1983 – Fonds de développement de la production d'émissions canadiennes (FDPEC), crédits annuels d'environ 50 millions ; 1986 – Fonds de financement des longs métrages (FFLM), crédits annuels de 30 millions ; Fonds d'aide au doublage et au sous-titrage, crédits annuels de trois millions ; 1988 – 76 millions répartis sur quatre ans pour le FDPEC, 60 millions répartis sur cinq ans pour le FFLM, 15 millions répartis sur cinq ans pour le Fonds d'aide au doublage et au sous-titrage, 85 millions répartis sur cinq ans pour le Fonds d'aide à la distribution. (Ces données sont tirées de Coulombe et Jean, 1988 : 448-449.)

scénaristes, les réalisateurs, les techniciens et les comédiens qui, la plupart du temps, dépendent des producteurs. Il peut arriver cependant qu'un réalisateur chevronné obtienne une aide financière pour développer un projet de scénario, mais, très tôt, il devra s'associer à une maison de production agréée par les sociétés d'État pour voir la suite de son projet se concrétiser. Souvent, c'est sous la forme d'une prime que les scénaristes et les réalisateurs peuvent entreprendre un nouveau projet sans l'intervention immédiate d'une maison de production. La SOGIC, par exemple, a développé ce type de programmes de primes à la continuité au travail des scénaristes et des réalisateurs qui ont vu leur œuvre portée à l'écran habituellement dans l'année précédant leur demande.

LES FORMES D'AIDE : INVESTISSEMENT ET SUBVENTION

L'aide que dispensent les entreprises publiques se fait sous forme d'investissements ou de subventions. Dans les secteurs du développement et de la production, toutes les sommes attribuées se font généralement sous forme d'investissement, en principe récupérable au prorata de la participation de chaque investisseur une fois les produits mis sur le marché. Lorsque tous les investisseurs sont remboursés, ce qui peut arriver comme dans le cas de *La guerre des tuques* (1984) d'André Melançon ou du *Déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand, les profits sont ensuite redistribués entre eux selon les ententes contractuelles établies au moment de la production. Jusqu'à maintenant, au Québec, peu de films ont réalisé des profits après que tous les investisseurs eurent été remboursés. Les deux cas les plus célèbres sont *L'initiation* (1969) de Denis Héroux et *Deux femmes en or* (1970) de Claude Fournier. Cependant, depuis quelques années les films québécois ont amélioré leur performance sur les différents marchés.

Dans le secteur de la diffusion, les deux formes d'aide – l'investissement et la subvention – ont cours. Par exemple, l'aide à la mise en marché des productions et l'aide au doublage et au sous-titrage se font sous forme d'investissement, tandis qu'il existe d'autres programmes en vertu desquels, à la SOGIC par exemple, certaines formes d'aide aux maisons de distribution, aux

entreprises d'exportation et aux entreprises d'exploitation de salles de cinéma sont attribuées sous forme de subventions. Quant au secteur de la promotion, l'aide est habituellement accordée sous forme de subventions. La SOGIC, par exemple, attribue des subventions pour promouvoir l'image du cinéma québécois, pour favoriser la représentation québécoise dans les manifestations cinématographiques ou encore pour la publication de périodiques spécialisés dans le domaine du cinéma. En ce qui concerne les différentes primes à la continuité, à la qualité et au succès, attribuées selon le cas aux scénaristes, aux réalisateurs ou aux entreprises de production, la SOGIC, par exemple, les émet sous forme d'investissements qui feront habituellement partie de la structure financière de leur nouveau projet.

LA STRUCTURE FINANCIÈRE D'UN PROJET

LES TYPES D'INTERVENANTS ET LA PARTICIPATION FINANCIÈRE

Les entreprises d'État font habituellement de l'investissement dans le long, le moyen et le court métrage⁵, le téléfilm et la série télévisée, sur support 35 mm, 16 mm ou vidéo. Actuellement, pour parvenir à monter la structure financière des films ou des produits destinés à la télévision, il faut en pratique et même quasi nécessairement la participation des deux importantes sociétés d'État, Téléfilm Canada et la SOGIC, l'apport d'un télédiffuseur, des fonds privés qui proviennent des producteurs eux-mêmes et d'autres investissements privés qui proviennent soit d'investisseurs particuliers ou de sociétés privées. Si le produit est destiné à la télévision, le producteur devra nécessairement obtenir l'implication financière d'un télédiffuseur.

Pour le long métrage de fiction, dont le coût moyen est actuellement établi autour de 2,8 millions de dollars⁶, Téléfilm

5. Un film est généralement considéré long métrage à partir de soixante-quinze minutes et plus, moyen métrage entre trente et soixante-quatorze minutes, et court métrage, d'une jusqu'à vingt-neuf minutes.

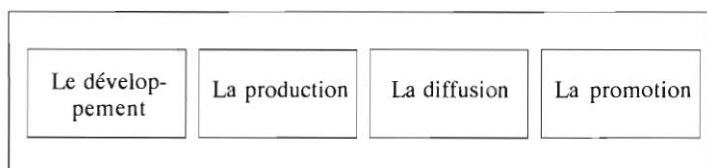
6. En 1990-1991, le coût moyen des huit longs métrages francophones soutenus par Téléfilm Canada était de 2,8 millions de dollars.

Canada investit davantage que la SOGIC. Il en va de même pour les séries télévisées, puisque Téléfilm a à sa disposition le Fonds de développement de la production d'émissions canadiennes (FDPEC). La part d'investissement du producteur se situe depuis quelques années habituellement entre 9 % et 11 %. La participation des télédiffuseurs se situe autour de 12 % à 15 % pour le documentaire et très souvent en deçà de 5 % pour la fiction. Il est à noter qu'habituellement, dans leurs politiques d'aide, les entreprises d'État comme la SOGIC et Téléfilm considèrent les sommes investies en développement, pour l'écriture du scénario par exemple, cumulatives aux autres sommes qui seront investies ultérieurement en production pour le même projet. Par exemple, si la SOGIC investit 40 000 \$ en développement pour l'écriture d'un scénario et que dans son programme d'investissement pour la production d'un long métrage de fiction elle peut financer jusqu'à concurrence de 60 % du devis total sans dépasser 600 000 \$, elle considérera qu'elle a déjà investi 40 000 \$ pour l'écriture du scénario et pourra donc accorder jusqu'à 560 000 \$ pour la production du film.

LE SECTEUR DU DÉVELOPPEMENT

Le modèle industriel en vigueur tant dans le secteur privé que dans les entreprises d'État comporte quatre grandes étapes dans la fabrication d'un film soit :

Schéma 6⁷



7. Pour la définition de chacun de ces secteurs, voir la première partie, « La scénarisation », et plus particulièrement les notes 5, 6 et 7 de la page 29.

La fabrication d'un produit télévisuel requiert sensiblement les mêmes étapes sauf que la diffusion et la promotion nécessitent d'autres stratégies de vente sur les différents marchés de la télévision.

Le secteur du développement comprend généralement : a) la « levée d'option » et « l'acquisition de droits d'adaptation cinématographique » dans le cas d'œuvres déjà existantes ; b) la « recherche » et la « scénarisation de projets » ; c) la « réécriture de scénarios » ; ainsi que d) le « montage financier de projets » avant l'étape de la production.

LA LEVÉE D'OPTION ET L'ACQUISITION DE DROITS D'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Lorsqu'une maison de production et/ou un scénariste désirent écrire un scénario en adaptant cinématographiquement une œuvre littéraire ou autre, ils doivent en premier lieu obtenir une levée d'option sur l'œuvre qu'ils veulent adapter, c'est-à-dire qu'ils doivent obtenir une option de droits d'adaptation pour une durée limitée, le temps par exemple d'explorer les possibilités d'adaptation de l'œuvre. Habituellement, les maisons d'édition accordent des options pour une durée qui varie entre dix-huit mois et deux ans, et qui peut être renouvelée après entente. Si par la suite le scénario s'inscrit dans une démarche de développement complet et de production, les droits d'adaptation et de production seront alors négociés entre les différentes parties, habituellement et dans le cas le plus simple : l'éditeur, la maison de production, le scénariste, le réalisateur et les entreprises d'État et/ou tout autre investisseur impliqué.

LA RECHERCHE ET LA SCÉNARISATION

À l'intérieur de ce volet qui constitue l'activité majeure du secteur du développement, les maisons de production et les scénaristes demandent des sommes principalement pour développer des scénarios et, secondairement, pour développer des sujets à partir de recherches. Les sociétés d'État ont plutôt tendance à investir dans l'écriture d'un scénario sur présentation d'un synopsis. Par

exemple, pour déposer une demande d'aide dans son programme « Volet scénarisation (fiction) », la SOGIC exige un traitement détaillé incluant un synopsis, une description des personnages et un exposé du style cinématographique envisagé ; dans son « Volet scénarisation (documentaire) », elle demande une proposition de film et, s'il s'agit d'une série télévisée, un document détaillé décrivant l'ensemble des émissions de la série et le traitement détaillé d'une émission.

LA RÉÉCRITURE DE SCÉNARIOS

Il arrive parfois qu'un scénariste présente un scénario à une maison de production qui se montre intéressée à développer le projet en y apportant des modifications nécessitant une réécriture. Il peut également arriver, comme dans les cas du *Sourd dans la ville* de Mireille Dansereau et des *Portes tournantes* de Jacques Savoie et Francis Mankiewicz, que, pour différentes raisons, un projet change de maison de production. Par exemple, une maison de production peut décider de ne pas poursuivre le développement d'un projet, ce qui peut amener un autre producteur à s'y intéresser. Ce type d'opération nécessite parfois la formation de nouvelles équipes de travail et par conséquent entraîne la réécriture du scénario. Dans ce cas, la nouvelle maison de production peut demander des subventions aux entreprises d'État pour la réalisation de ce travail. Habituellement, le producteur devra motiver ses transformations en présentant une proposition de réécriture incluant le scénario original et le plan des modifications qui seront apportées. Afin de s'assurer que le transfert d'un projet d'une maison de production à une autre s'est déroulé en bonne et due forme, les entreprises d'État exigeront toutes les ententes ou contrats intervenus à cet effet.

LE MONTAGE FINANCIER

Il arrive parfois qu'un producteur a déjà d'éventuels investisseurs pour produire et/ou distribuer un projet qu'il pilote au stade du développement. Il peut alors présenter un plan de financement et de vente au Québec et à l'étranger pour ainsi

obtenir des fonds qui favoriseront la réalisation de ce plan. Les sommes ainsi investies pour ce type d'opération (c'est-à-dire, à titre d'exemple, permettre au producteur d'aller à l'étranger pour rencontrer ses éventuels partenaires financiers) sont cumulatives à toutes autres sommes qui seront injectées dans le projet à tous les stades de son développement et de sa production. Cependant, les sociétés d'État ont des programmes spécifiques d'aide pour soutenir financièrement les entreprises de production dans ce type de démarche.

CRITÈRES D'ADMISSIBILITÉ DU SCÉNARISTE, DU PRODUCTEUR, DU PROJET

SCÉNARISTES ET PRODUCTEURS

Comme je le disais antérieurement, un scénariste peut entreprendre seul l'écriture de son scénario ou alors décider de s'adjoindre les services d'une maison de production, à moins que celle-ci ne s'adjoigne ses services. La maison de production aura pour tâche de trouver le financement nécessaire au développement du projet, tandis que le scénariste devra scénariser le projet. Toutefois le producteur qui motive ou accepte un projet a habituellement un droit de regard sur le scénario. Avant de signer des ententes ou contrats avec une maison de production, il est donc important a) d'avoir de bons rapports avec le producteur et b) de s'assurer d'être protégé par un contrat advenant un point de discorde. Il n'y a pas d'association particulière pour les scénaristes contrairement aux producteurs, aux réalisateurs, aux techniciens et aux comédiens qui ont leurs propres associations (voir la liste des principales associations professionnelles reliées au cinéma, à la télévision et à la vidéo fournie en annexe V). Cependant, après un certain nombre d'années, la Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDeC) a pu faire reconnaître un contrat-type (voir annexe VI) pour les scénaristes par l'ensemble des intervenants (scénaristes, producteurs et entreprises d'État).

Le scénariste qui dans un premier temps entreprend seul sa démarche pourra éventuellement déposer une demande de financement à la SOGIC. Cependant, il aura avantage à avoir déjà

fait ses preuves⁸. Autrement, pour obtenir du financement, il devra être appuyé par un réalisateur chevronné ou faire affaire avec une maison de production agréée par les entreprises d'État. Les maisons de production sont agréées à la suite d'une évaluation de leurs états financiers, de l'expérience de leurs administrateurs et de leurs producteurs ainsi que de leurs réalisations. Si un scénariste et une maison de production s'associent pour développer un projet, ils devront signer des ententes de collaboration, chacun s'engageant à respecter ses fonctions respectives moyennant des sommes déterminées à partir d'un devis de développement. Je reviendrai plus loin sur la question du devis. Le producteur dépose alors une demande de financement en développement dans les sociétés d'État. Cette demande comprend habituellement :

- un devis du projet ;
- les *curriculum vitae* récents des participants (producteurs, scénaristes, autres collaborateurs) ;
- les ententes ou contrats intervenus entre tous les participants ;
- toutes autres ententes ou contrats spécifiques au projet : levée d'option, acquisition de droits cinématographiques, vente ou cession de droits ;
- le formulaire de demande émis par les entreprises d'État.

Les institutions n'entreprennent l'étude d'un projet que si la demande comprend tous les documents exigés.

ENTREPRISES DE PRODUCTION ET ENTREPRISES D'ÉTAT

Le projet doit s'inscrire dans l'un ou l'autre des volets mentionnés plus haut : recherche et scénarisation, réécriture de scénarios, levée d'option, acquisition de droits cinématographiques et montage financier avant la production. Il doit aussi rencontrer les formats requis pour le film et les produits

8. Depuis le 1^{er} avril 1990, il existe aussi un tel programme à *Téléfilm Canada*. Il s'agit toutefois d'un programme expérimental qui a été établi pour une durée initiale de dix-huit mois avec possibilité d'être reconduit.

télévisuels : le long, le moyen et le court métrage pour le film, un téléfilm (d'environ une heure ou plus), une série (de douze, quinze ou plus d'épisodes d'une heure ou d'une demi-heure) ou une mini-série (de deux, trois ou plus d'épisodes d'une heure ou d'une demi-heure) pour la télévision. La durée des téléfilms, des séries et des mini-séries varie selon les besoins du marché de la télévision. Le projet peut être de la fiction, du documentaire ou de l'animation. Il existe des programmes spéciaux à la SOGIC⁹ et à Téléfilm Canada pour les vidéoclips qui concernent l'industrie du disque et de la chanson. Enfin, en principe, tous les genres sont acceptés, classés traditionnellement sous l'appellation drame ou comédie.

Un autre aspect important qui doit être pris en considération concerne toute forme d'investissement de la SOGIC : « Tous les projets présentés doivent respecter les normes relatives à la définition d'une production québécoise ou d'un projet québécois (Société générale des industries culturelles, 1988 : 4) conformément à l'article 168, II. 1^o de la Loi sur le cinéma.

En vertu de cette loi, la SOGIC applique donc le règlement suivant :

À moins qu'il ne s'agisse de coproduction, la Société apporte son aide aux seuls films qui répondent aux conditions suivantes :

- 1. L'ensemble des cachets d'auteur doit être versé à une ou des personne(s) domiciliée(s) au Québec ;*
- 2. L'ensemble des cachets d'interprétation doit être versé à des personnes domiciliées au Québec ;*
- 3. L'ensemble de l'équipe technique doit être composé de personnes domiciliées au Québec ;*
- 4. L'ensemble des équipements et services techniques du tournage et de la finition des films doit être acheté au Québec ;*

9. D'autre part, un autre programme d'aide de la SOGIC mériterait d'être mentionné. Il s'agit du programme intitulé « Aide aux jeunes créateurs de cinéma ». Il permet à des scénaristes moins expérimentés et âgés de 18 à 35 ans d'obtenir de l'aide à la scénarisation sans avoir à recourir à une maison de production reconnue. Cependant, ces programmes ne font pas partie du secteur « film » mais plutôt du secteur « financement » des entreprises.

5. *Les films doivent être réalisés par une ou des personnes domiciliées au Québec ;*
6. *Les films doivent être produits par une entreprise et un producteur québécois ;*
7. *Les films doivent être distribués au Québec et vendus à l'étranger par une entreprise québécoise (Société générale des industries culturelles, 1988 : 39).*

En ce qui concerne les coproductions, la SOGIC et Téléfilm Canada peuvent participer selon certaines règles inscrites dans le cadre d'accords conclus entre les différents gouvernements des pays concernés, le Canada ainsi que les sociétés impliquées. Mais, il peut aussi y avoir participation sans qu'il y ait de tels accords. Jusqu'à maintenant, des accords ont été signés avec plusieurs pays, dont la France, l'Algérie, la République fédérale d'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Irlande du Nord, l'État d'Israël, la Belgique, l'Italie, la Pologne, la Suède, le Danemark, la Tchécoslovaquie.

La SOGIC pourra par exemple participer à la coproduction dans les cas suivants :

1. COPRODUCTION MAJORITAIRE

Lorsque l'entreprise québécoise détient la majorité des parts d'une coproduction et que le réalisateur est domicilié au Québec, la Société peut investir selon les modalités définies dans les programmes de production et selon les politiques alors en vigueur.

2. COPRODUCTION MINORITAIRE EN LANGUE FRANÇAISE

- a) *Lorsque l'entreprise québécoise détient de 20 % à 50 % des parts d'une coproduction, que la version originale du film est en langue française et que le réalisateur ou le scénariste est domicilié au Québec, l'investissement cumulatif de la Société peut atteindre 60 % du devis sans dépasser 400 000 \$ dans le cas d'un long métrage de fiction et 80 % des maximums prévus dans tous les autres volets de production.*
- b) *Lorsque l'entreprise québécoise détient de 20 % à 50 % des parts de coproduction, que la version*

originale du film est en langue française et que ni le réalisateur ni le scénariste ne sont domiciliés au Québec, l'investissement cumulatif de la Société peut atteindre 60 % du devis sans dépasser 300 000 \$ dans le cas d'un long métrage de fiction et 70 % des maximums prévus dans tous les autres cas.

3. COPRODUCTION MINORITAIRE DANS UNE LANGUE AUTRE QUE LE FRANÇAIS

- a) Lorsque l'entreprise québécoise détient de 20 % à 50 % des parts d'une coproduction, que la version originale du film est en langue autre que le français et que le réalisateur ou le scénariste est domicilié au Québec, l'investissement cumulatif de la Société peut atteindre 60 % du devis sans dépasser 300 000 \$ dans le cas d'un long métrage de fiction et 60 % des maximums prévus dans tous les autres cas.*
- b) Lorsque l'entreprise québécoise détient de 20 % à 50 % des parts d'une coproduction, que la version originale du film est en langue autre que le français et que ni le réalisateur ni le scénariste ne sont domiciliés au Québec, l'investissement cumulatif de la Société peut atteindre 60 % du devis sans dépasser 200 000 \$ dans le cas d'un long métrage de fiction et 50 % des maximums prévus dans tous les autres cas (Société générale des industries culturelles, 1991 : 45-46).*

LE DEVIS DE DÉVELOPPEMENT D'UN PROJET

Lorsqu'il dépose une demande en développement, le scénariste ou l'entreprise de production doit soumettre un devis détaillé couvrant l'ensemble des sommes nécessaires au développement du scénario.

LES ÉLÉMENTS DU DEVIS

Un devis de développement peut comprendre une multitude d'éléments dépendamment de la nature et des besoins du projet. Par exemple, s'il s'agit d'une adaptation cinématographique, il faudra prévoir au devis des frais pour l'acquisition des droits cinématographiques. Mais de façon générale, peu importe le type de projet, on retrouve sensiblement dans le devis les points suivants :

- a) les honoraires du scénariste ;
- b) les honoraires des personnes-ressources (rechercheur, conseiller, dialoguiste, etc.) ;
- c) les honoraires du producteur ;
- d) les frais légaux (pour toute entente ou contrat) ;
- e) les frais d'administration (incluant les frais de papeterie, photocopie, téléphone, messagerie, poste et secrétariat) ;
- f) les frais de représentation.

LA PARTICIPATION FINANCIÈRE DE L'ENTREPRISE
DE PRODUCTION ET DE L'ENTREPRISE D'ÉTAT

Il n'y a pas de montant fixe accordé aux maisons de production pour l'aide en développement d'un projet. Tout dépend de la nature et des besoins de chaque projet. Avant l'implantation de la SGCQ et de la SOGIC, l'IQC avait fixé des montants pour l'écriture des scénarios, soit 5 000 \$ pour un court métrage, 10 000 \$ pour un moyen métrage et 20 000 \$ pour un long métrage, généralement versé sur dépôt de deux versions du scénario. Avec l'entrée en opérations de la SGCQ, cette procédure a été abolie au profit d'une évaluation individuelle de chaque projet selon ses besoins spécifiques. La SOGIC a continué son intervention dans ce sens.

Par ailleurs, une entreprise d'État peut accepter de s'impliquer financièrement dans le développement d'un projet procédant par étapes. Elle pourra, par exemple, accorder son aide pour une première version du scénario en se réservant la possibilité de s'impliquer dans le financement de l'écriture des versions suivantes, jusqu'à la version finale. Dépendamment du contexte

de développement d'un projet, elle peut aussi s'impliquer financièrement dès le départ pour l'ensemble du projet.

En outre, toute entreprise d'État qui évalue une demande de développement de projet prend en considération tout apport financier venant d'autres sources : autre entreprise d'État, télédiffuseur, organisme privé, etc. Le devis doit toujours en tenir compte.

Finalement, un plan de travail accompagne généralement toute demande et tout devis permettant ainsi de planifier la livraison des différentes versions du scénario et d'entrevoir le moment éventuel où le projet pourra s'acheminer vers la production.

ÉTAPES DE DÉVELOPPEMENT D'UN PROJET

En 1984, la mise sur pied de Téléfilm Canada et de la SGCQ pourvues de nouveaux mandats a engendré l'établissement de nouvelles politiques et de nouveaux programmes qui ont sensiblement modifié le mode de fonctionnement des entreprises d'État et les habitudes prises par les requérants¹⁰ à la SDICC et à l'IQC. Par exemple, le système des jurys mis de l'avant par l'IQC entre 1975 et 1984 pour évaluer les projets quatre fois par année – mode de fonctionnement fortement contesté par le milieu du cinéma – a été remplacé à la SGCQ par un nouveau système d'évaluation des demandes axé sur la responsabilité des chargés de projets au développement, à la production et à la promotion. Désormais, ils pouvaient accepter de piloter un projet sitôt après l'avoir reçu et analysé, et après avoir fait entériner leur décision par un conseil d'administration composé de cinq membres, dont la présidente-directrice générale de la SGCQ. Le passage de la SGCQ à la SOGIC a entraîné de nouvelles modifications du système, mais les demandes peuvent toujours être déposées pour étude à n'importe quel moment de l'année. Je prendrai ici la SOGIC comme exemple type du fonctionnement d'une entreprise d'État, puisque j'ai œuvré pendant près de deux ans à la SGCQ.

10. Terme utilisé à la SGCQ pour tout type de demandeur ayant déposé une demande d'aide dans les différents programmes des entreprises d'État.

CHEMINEMENT D'UN PROJET

Évaluation d'une demande d'aide

Une fois le dossier de demande d'aide d'un postulant complété, c'est-à-dire après avoir vérifié l'éligibilité des demandeurs (scénariste, maison de production agréée, conseiller à la scénarisation ou recherchiste) et après avoir contrôlé l'ensemble des documents exigés, la personne responsable procède à l'analyse du projet : elle évalue la candidature des requérants, le synopsis et le traitement cinématographique envisagé, le devis de développement et les ententes ou contrats entre les différentes parties impliquées (maison de production, scénariste, conseiller, recherchiste, maison d'édition, etc.).

À la SOGIC, les chargés de projets doivent évaluer les projets tout d'abord en fonction de l'intérêt qu'il suscite, puis en fonction de trois grands critères : leur possibilité de rentabilité culturelle, leur possibilité de rentabilité économique et leur possibilité de concrétisation. Pour chacun des secteurs, les chargés de projets ont ensuite recours à des critères qui sont plus spécifiques à leur champ d'activité. Par exemple, pour le secteur du développement, les chargés de projets s'appuient généralement sur des critères d'évaluation concernant la construction du récit, les personnages, les dialogues ou le traitement cinématographique.

Une fois que le chargé de projets a décidé de faire une recommandation d'investissement dans un projet, il peut soit l'accepter dans son intégralité, soit s'entendre avec le requérant pour y apporter des modifications, notamment au devis ou parfois aux ententes ou contrats s'il y a problème. Les sociétés d'État ont généralement à leur service un avocat spécialisé dans le droit d'auteur pour les productions de films ou de produits télévisuels. Le projet lui est transmis et il examine minutieusement toutes les ententes ou contrats intervenus entre les postulants et prépare tous les autres contrats qui seront signés avec la société dont il représente les intérêts. Un chargé de projets intervient rarement dans le contenu d'un projet. Il préférera généralement ne pas développer un projet qui ne lui semble pas pertinent, eu égard aux politiques poursuivies par la société dont il fait partie.

Établissement d'un contrat

Son analyse effectuée, les différentes questions ayant été au besoin résolues avec le requérant, le chargé de projets accepte finalement de développer le projet et il fait entériner sa décision par un conseil d'administration avant de faire préparer le contrat où seront établies les modalités qui engageront les deux parties.

Les modalités d'un contrat en développement comportent, entre autres, les sommes qui seront investies et leur mode d'attribution par tranches, généralement à la signature du contrat et sur remise et approbation des différentes versions, le mode de récupération de l'investissement advenant la production ou non du projet, le cas de cessation de droits et, en appendice, toutes les ententes conclues antérieurement entre les participants au projet.

Le directeur suit alors le développement du projet. Le requérant lui remet aux dates prévues les différentes versions qu'il a à commenter, souvent lors de rencontres avec le producteur et/ou le scénariste.

Une fois le travail terminé au stade du développement, scénario en main, le requérant (s'il est producteur) pourra s'acheminer vers le secteur de la production où il se soumettra aux exigences du processus de fonctionnement de ce nouveau secteur. Il devra alors se munir de tous les documents nécessaires pour déposer une nouvelle demande dans ce secteur. Sont habituellement exigés : la version finale du scénario, un résumé du sujet, un devis de production détaillé, toute entente ou contrat concernant l'acquisition des droits cinématographiques, la vente ou la cession de droits, le plan du financement prévu, les lettres d'intérêt ou d'engagements financiers venant par exemple de distributeurs ou de télédiffuseurs et, enfin, les *curriculum vitæ* récents des scénaristes, réalisateurs et maisons de production. Une fois le dossier constitué et la demande considérée complète et éligible, le processus de production se met en branle. C'est là que... débute une autre histoire.

CONCLUSION

Lorsque j'ai entrepris l'écriture de cette étude, je m'étais fixé trois objectifs fondamentaux : premièrement, il s'agissait pour moi de mettre à contribution l'ensemble de mes connaissances et de mon expérience accumulées au fil des ans dans différents champs (le cinéma, la littérature, la psychologie) et différentes disciplines (l'écriture, la narratologie, la sémiotique), de manière à participer à l'élaboration relativement récente d'un savoir concernant une discipline de pointe, l'écriture du scénario. Deuxièmement, dans le prolongement de ce premier objectif, il s'avérait impératif de proposer un système organisé de l'écriture scénaristique qui permettrait non seulement une meilleure compréhension de cette pratique, mais qui pourrait aussi être utile et opérante pour l'auteur d'un scénario.

D'autre part, et en troisième lieu, je voulais non seulement soumettre mon objet (le scénario) à l'analyse pour mieux comprendre ses mécanismes de fonctionnement, mais je souhaitais aussi participer au processus d'écriture d'un scénario en éprouvant ses mécanismes de construction et en laissant libre cours à l'imagination. Comme je l'ai souligné à différentes reprises dans ce livre, ce procédé m'a confirmé que si la création relève de l'expérience de l'auteur et de son imagination, sa production passe nécessairement par une certaine organisation pour qu'elle puisse être communiquée. Mes efforts m'ont donc amenée à proposer l'explication d'une forme générale d'organisation du scénario que le scénariste utilise et en même temps singularise pour chacun des scénarios qu'il écrit. J'ai explicité ce modèle dans le premier

chapitre de la première partie et je l'ai ensuite développé et appliqué dans les chapitres subséquents ainsi que dans la deuxième partie. De plus, les documents pédagogiques qui figurent à l'annexe II témoignent également du développement et de l'expérimentation de ce modèle, qu'il s'agisse d'exemples d'exercices de construction de scénarios ou d'exemples d'analyse de films et/ou de scénarios.

Par ailleurs, comme je l'annonçais dans mon introduction, il était important pour moi, d'une part, d'inscrire ma démarche dans le contexte de l'ensemble de la production mondiale des films, qu'il s'agisse de produits dits « commerciaux » ou dits « d'auteur ». C'est ce que j'ai fait, soit en citant à titre d'exemple, soit en analysant de façon plus précise un certain nombre de films. On se référera d'ailleurs à l'index des films cités pour une meilleure vision d'ensemble de tous les films dont j'ai tenu compte.

D'autre part, j'ai également eu le souci de considérer le contexte québécois de développement des scénarios. En effet, dans la première partie de l'introduction, je me suis particulièrement intéressée à la place du scénario dans le cinéma québécois en traçant d'abord un historique de sa venue sur la scène de l'industrie du cinéma pour ensuite montrer l'importance qu'il a acquise dans la structure actuelle de cette industrie. J'ai d'ailleurs démontré que l'expansion qu'il a connue est fortement liée au type de développement qu'a subi notre industrie du cinéma, notamment dans les années 1970 et 1980.

J'ai par ailleurs consacré la dernière partie de mon étude au financement de la scénarisation dans le système industriel québécois. Mon souci était d'instruire le plus précisément possible toute personne intéressée ou susceptible d'avoir affaire à l'institution cinématographique québécoise. J'ai donc dressé le tableau de la situation, c'est-à-dire des différents acteurs, de leurs rôles et fonctions ainsi que des enjeux mis en cause. À ma connaissance, ce travail de synthèse sur l'historique du scénario au Québec, sur sa place et son financement n'avait pas encore été réalisé, du moins sous cette forme.

Mais entre l'introduction et la troisième partie, s'est érigé le corps de mon étude qui, comme on l'aura sans doute remarqué, a porté essentiellement sur le processus d'écriture et d'analyse du

scénario que je préconise. Cette mise en place de la scénarisation apporte une méthode qui renouvelle les approches habituelles sur cette question.

En effet, la plupart des ouvrages de scénarisation, articles, études ou manuels techniques, rendent surtout compte de la manière de faire des scénaristes inscrits dans le système industriel de la production cinématographique, tantôt américaine tantôt européenne. Les approches utilisées sont la plupart du temps descriptives, même si quelques fois elles comporteront aussi des aspects analytiques. Je pense notamment aux manuels de Michel Chion (1985), de Jean-Paul Torök (1986) et d'Antoine Cucca (1986). Les manuels américains pour leur part, surtout ceux écrits dans les années 1950 et 1960, ont surtout tendance à donner des « recettes » de fabrication de films. Cela vient peut-être du fait que l'industrie américaine du cinéma a toujours eu elle aussi tendance à unifier sa production de manière à rechercher des formules à succès au box-office.

Mes préoccupations ont été d'un tout autre ordre. J'ai plutôt cherché à comprendre l'organisation structurelle d'un scénario quel qu'il soit et la forme d'écriture qui en découle de manière à pouvoir proposer une démarche générale, cohérente, fonctionnelle et pratique de l'écriture scénaristique sans perdre de vue le savoir-faire et les exigences de l'institution cinématographique.

Le modèle qui s'est dégagé de cette approche est tout à fait singulier. Ce travail m'a d'ailleurs constamment amenée à me questionner sur cette forme d'écriture, qui elle aussi est tout à fait singulière, puisqu'elle est en quelque sorte fortement encadrée par des normes techniques institutionnalisées. Contrairement à l'écrivain qui jouit d'une grande liberté au moment de l'acte de création, le scénariste doit constamment se soumettre à un processus institutionnalisé durant l'écriture. En outre, comme je l'ai déjà dit, le scénariste est l'auteur d'une œuvre inachevée qui est en quelque sorte le plan de l'œuvre achevée, le film. Mais en même temps, plus qu'un plan, le scénario est aussi une part de l'œuvre qui pourra contribuer grandement à la création du film, l'œuvre achevée. Le scénario est en quelque sorte une « œuvre ouverte » pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, une œuvre en devenir.

Quoi qu'il en soit, la discussion sur la nature de cette forme d'écriture demeure elle aussi ouverte, puisque la scénarisation est appelée au Québec et ailleurs à prendre de plus en plus d'expansion dans les années à venir. Non seulement le cinéma continuera-t-il à interpeller les scénaristes, mais aussi la télévision qui fera de plus en plus appel à eux avec toutes les exigences institutionnelles que cela peut comporter. « Écrire pour le cinéma et écrire pour la télévision » est déjà une nouvelle problématique à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

- ALCOTT, John (1987), dans En collaboration, *Stanley Kubrick. Dossiers positifs Rivages*, Paris, Éditions Rivages, 191 p.
- ARCAND, Denys (1985), « Le déclin de l'empire américain », Montréal, mai-juin, 241 f. (Deuxième version en développement, déposée à la Cinémathèque québécoise.)
- BABY, François (1980), « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. XIII, n° 1 (avril), p. 11-41.
- BAL, Mieke (1977), *Narratologie. Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 199 p.
- BALIO, Tino (1985), *The American Film Industry*, Madison, The University of Wisconsin Press, 664 p.
- BLACKER, Irwin R. (1986), *The Elements of Screenwriting*, New York, MacMillan Publishing, 142 p.
- BRONFELD, Stewart (1986), *Writing for Film and Television*, New York, A Touchstone Book, Simon and Schuster, 137 p.
- CHION, Michel (1985), *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma I.N.A., 223 p.
- COHEN-SÉAT, Gilbert (1958), *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 235 p.
- COULOMBE, Michel, et Marcel JEAN (1988), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 530 p.
- CUCCA, Antoine (1986), *L'écriture du scénario*, Paris, Dujarric, 246 p.

- DANSEREAU, Mireille, Michèle MAILHOT et A. MAZOUZ (1985), « Le sourd dans la ville », Montréal, 99 f. ; d'après le roman de Marie-Claire BLAIS (1979), *Le sourd dans la ville*, Montréal, Stanké, 211 p. (Version déposée à la Cinémathèque québécoise, septembre 1985.)
- DUBOIS, Jacques (1982), *L'institution de la littérature*, Paris, Nathan, 188 p.
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques du langage*, Paris, Dunod, 536 p.
- ÉLIAD, Tudor (1980), *Comment écrire et vendre son scénario*, Paris, Henri Veyrier, 221 p.
- EN COLLABORATION (1983a), *Écritures de Pierre Perrault*, Actes du colloque « Gens de paroles », 24-28 mars 1982, Maison de la culture de La Rochelle, Montréal et Édilig (France), Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 80 p. (Coll. Les dossiers de la cinémathèque, n° 11.)
- EN COLLABORATION (1983b), *Caméra/Stylo. Scénario*, Paris, [s.e.], septembre, 136 p. (Publié avec le concours du Centre national des lettres.)
- EN COLLABORATION (1987), *Stanley Kubrick. Dossiers positifs Rivages*, Paris, Éditions Rivages, 191 p.
- GADAMER, Hans-Georg (1976), *Vérité et méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 346 p.
- GOUVERNEMENT DU CANADA (1984), *La politique nationale du film et de la vidéo*, [s.l.], mai, 44 p.
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (1978), *Vers une politique du cinéma au Québec. Document de travail*, [s.l.], 213 p.
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (1982), *Le cinéma. Une question de survie et d'excellence. Rapport de la commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel*, [s.l.], 330 p.
- HALL, Edward, T. ([1959] 1980), *The Silent Language*, Wesport, Greenwood Press, 223 p.
- HERMAN, Lewis (1952), *A Practical Manual of Screenwriting for Theatre and Television Films*, New York, New American Library, 294 p. (Coll. Meridian.)
- HITCHCOCK/TRUFFAUT (1983), Paris, Ramsay, 311 p. (Coll. Entretiens.)
- HOULE, Michel, et Alain JULIEN (1978), *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 366 p.

- LAURIN, Nicole, avec la collaboration de Michèle BEAUDIN et de Lucille FRENETTE (1983), « Inventaire sommaire des scénarios », Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma (revu et corrigé en novembre 1987), [n.p.]
- LEVER, Yves (1972), *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du jour, 201 p.
- LEVER, Yves (1988), *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 551 p.
- LORD, Michel (1987), « Les genres narratifs brefs. Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, mai, p. 30-34.
- LORD, Michel (1988), *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine. Introduction et choix de textes*, Montréal, BQ, 272 p. (Coll. Bibliothèque québécoise. Littératures.)
- MARSOLAIS, Gilles (1974), *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 495 p.
- METZ, Christian (1971), *Essais sur la signification I*, Paris, Klincksieck, 246 p.
- METZ, Christian (1972a), *Essais sur la signification II*, Paris, Klincksieck, 219 p.
- METZ, Christian (1972b), *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 224 p.
- METZ, Christian (1978), « L'étude sémiologique du langage cinématographique : à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation ? », *Cinéma : Théorie, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 129-143.
- MUCCHIELLI, Alex (1981), *Les motivations*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p. (Coll. Que sais-je ?)
- PEETERS, Benoît (dir.) (1986), *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1986, 301 p.
- PELLETIER, Esther (1981), « Le cinéma de fiction : discours d'action et discours de narration ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 167 f.
- PELLETIER, Esther (1983), « Le scénario et le cinéma québécois », *Québec français*, n° 51, octobre, p. 36-39.
- POOL, Léa, et Michel LANGLOIS, avec la collaboration de Robert GURIK (1983), « La femme de l'hôtel », Montréal, 85 f. (Version déposée à la Cinémathèque québécoise, 30 septembre 1983.)

- RILLA, Wolf (1973), *The Writer and the Screen. On Writing for Film and Television*, New York, W. H. Allen, 191 p.
- ROOT, Wells ([1979] 1980), *Writing the Script. A Practical Guide for Films and Television*, New York, Holt, Reinhart and Winston, 210 p.
- SADOUL, Georges (1981), *Dictionnaire des films*, Paris, Éditions du Seuil, 345 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de ([1916] 1972), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 510 p.
- SAVAN, David (1980), « La sémiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, n° 58, juin, p. 9-23.
- SAVOIE, Jacques, et Francis MANKIEWICZ [s.d.], « Les portes tournantes », Montréal, 211 f. ; d'après le roman de Jacques SAVOIE (1984), *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal Express, 159 p. (Version déposée à la Cinémathèque québécoise.)
- SIMONEAU, Yves, et Pierre CURZI [s.d.], « Pouvoir intime », Montréal, 171 f. (Troisième version en développement déposée à la Cinémathèque québécoise.)
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DES INDUSTRIES CULTURELLES (1988), *Programmes d'aide 1988-1989. Cinéma et télévision*, Montréal, 35 p.
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DES INDUSTRIES CULTURELLES DU QUÉBEC (1991), *Financements 1991-1992*, Montréal, 128 p.
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DU CINÉMA DU QUÉBEC (1985), *Rapport annuel 1984-1985*, Montréal, 32 p.
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DU CINÉMA DU QUÉBEC (1988), *Rapport d'activités 1987-1988*, Montréal, 35 p.
- SOURIAU, Étienne (1950), *Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 282 p.
- SOURIAU, Étienne (1953), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 210 p.
- SWAIN, Dwight V. ([1976] 1982), *Film Scriptwriting. A Practical Manual*, New York, Hastings House, 365 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1988), *Rapport annuel 1987-1988*, Montréal, 88 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1989a), *Amendements et clarifications. Politiques 1989-1990*, Montréal, juin, 4 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1989b), *Fonds d'aide au doublage et au sous-titrage. Politiques 1989-1990*, Montréal, 8 p.

- TÉLÉFILM CANADA (1989c), *Fonds d'aide au marketing des productions canadiennes. Politiques 1989-1990*, Montréal, 12 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1989d), *Répertoire de l'industrie canadienne du film, de la télévision et de la vidéo*, Montréal, 141 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1989e), *Catalogue de longs métrages*, Montréal, [n.p.].
- TÉLÉFILM CANADA (1989f), *Catalogue d'émissions de télévision*, Montréal, [n.p.].
- TÉLÉFILM CANADA (1989g), *Fonds de développement industriel et professionnel. Politiques 1989-1990*, Montréal, 6 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1989h), *Fonds de financement de longs métrages. Politiques 1989-1990*, Montréal, 16 p.
- TÉLÉFILM CANADA (1989i), *Fonds d'aide à la distribution de longs métrages. Politiques 1989-1990*, Montréal, 14 p.
- TÉLÉFILM CANADA [s.d.], *Politiques et procédures*, Montréal, 12 p.
- TODOROV, Tzvetan (1977), *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 376 p.
- TORÖK, Jean-Paul (1986), *Le scénario. L'art d'écrire un scénario*, Paris, Artefact, 202 p.
- TULARD, Jean (1982), *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 750 p. (Coll. Bouquins.)
- VALE, Eugene ([1944] 1972), *The Technique of Screenplay Writing. An Analysis of the Dramatic Structure of Motion Pictures*, New York, Grosset and Dunlop, 306 p.
- WATZLAWICK, Paul et al. (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 286 p.
- WYN, Michel (1972), *Le cinéma et ses techniques*, Paris, Éditions techniques européennes, 296 p.

PÉRIODIQUES SUR LE CINÉMA

- Avancées cinématographiques. Adaptation* (1985), n° 10 et 11, 2^e trimestre, 173 p.
- Cahiers du cinéma. L'enjeu scénario. Cinéma français* (1985), n° 371-372, mai, 128 p.
- Cinématographe. Les scénaristes* [s.d.], n° 53, 79 p.

La Revue du cinéma Cartier,

- n° 8, juillet-septembre 1977, 35 p.
- n° 9, septembre et octobre 1977, 45 p.
- n° 11, décembre 1977, 30 p.
- n° 12, janvier 1978, 28 p.
- n° 13, février 1978, 30 p.
- n° 14, mars 1978, 28 p.
- n° 15, avril 1978, 46 p.
- n° 16, mai et juin 1978, 46 p.
- n° 17, juillet 1978, 30 p.
- [s.n.], août et septembre 1978, 40 p.
- n° 22, octobre et novembre 1978, 46 p.
- n° 23, décembre 1978 et janvier 1979, 46 p.
- n° 24, février et mars 1979, 45 p.
- n° 25, avril et mai 1979, 47 p.
- n° 26, juin et juillet 1979, 46 p.
- n° 27, août et septembre 1979, 46 p.
- n° 28, octobre et novembre 1979, 46 p.
- n° 29, décembre 1979 et janvier 1980, 43 p.
- n° 30, février et mars 1980, 21 p.
- n° 31, avril et mai 1980, 23 p.
- n° 32, juin-août 1980, 23 p.
- n° 33, septembre et octobre 1980, 23 p.
- n° 34, novembre-janvier 1981, 23 p.
- n° 35, février-avril 1981, 15 p.
- n° 36, mai-juillet 1981, 22 p.
- n° 37, août-octobre 1981, 22 p.
- n° 38, novembre-janvier 1982, 31 p.
- n° 39, février-avril 1982, 38 p.
- n° 40, mai-juillet 1982, 37 p.
- n° 41, août-octobre 1982, 38 p.
- n° 42, novembre-janvier 1983, 34 p.
- n° 43, février-avril 1983, 38 p.
- n° 44, mai-juillet 1983, 38 p.
- n° 46, novembre-janvier 1984, 46 p.
- n° 54, novembre-janvier 1986, 44 p.

- n° 55, février-avril 1986, 46 p.
- n° 56, mai-juillet 1986, 52 p.
- n° 57, août-octobre 1986, 52 p.
- n° 58, novembre-janvier 1987, 61 p.

Magazine le Clap,

- n° 1, novembre et décembre 1986, 34 p.
- n° 2, janvier et février 1987, 26 p.
- n° 3, mars et avril 1987, 34 p.
- n° 5, juillet et août 1987, 32 p.
- n° 6, septembre et octobre 1987, 34 p.
- n° 7, novembre et décembre 1987, 50 p.
- n° 8, janvier et février 1988, 34 p.
- n° 9, mars et avril 1988, 34 p.
- n° 11, juillet et août 1988, 46 p.
- n° 12, septembre et octobre 1988, 46 p.
- [s.n.], novembre-janvier 1989, 46 p.
- [s.n.], janvier-mars 1989, 46 p.
- [s.n.], printemps 1989, 46 p.
- [s.n.], été 1989, 44 p.

ARCHIVES DE L'AUTEURE

1. DOCUMENTS DIVERS

- « Convention d'acquisition de droits. Productions cinématographiques », [s.d.], [s.l.], 10 p. (Document photocopié, projet pour fin de discussion seulement.)
- [« Document préparatoire au plan d'aide 1984-1985 »], [Montréal], janvier 1984, [n.p.]. (Document photocopié.)
- « Convention d'acquisition de droits. Œuvres cinématographiques destinées à l'exploitation en salle », [s.l.], juin 1984, 12 p. (Document photocopié.)
- INSTITUT QUÉBÉCOIS DU CINÉMA (1981), « Grille-type de rapport d'étude d'un projet », [Montréal], avril, 1 p. (Document photocopié.)
- [INSTITUT QUÉBÉCOIS DU CINÉMA] [s.d.], « Rapport de lecture. Scénarisation », [Montréal], 1 p. (Document photocopié.)

- [INSTITUT QUÉBÉCOIS DU CINÉMA] [s.d.], « Rapport de lecture. Production », [Montréal], 1 p. (Document photocopié.)
- PELLETIER, Esther [1984], « Critères d'évaluation du contenu, de la continuité et du traitement cinématographiques d'un scénario et d'un film », [Montréal], 2 p. (Document photocopié.)
- PELLETIER, Esther (1984), « Rapport de lecture de scénario. Projet : "L'esprit de famille" de Luce Guilbeault », Montréal, 29 mai, 2 p. (Document photocopié. Analyse effectuée pour la Société générale du cinéma du Québec.)
- PELLETIER, Esther (1984), « Rapport de lecture de scénario. Projet : "La traversée" de Michel Langlois », Montréal, 17 mars, 2 p. (Document photocopié. Analyse effectuée pour la Société générale du cinéma du Québec.)
- PELLETIER, Esther (1984), « Rapport de lecture de scénario. Projet : "La traversée" de Michel Langlois », 25 octobre, 2 p. (Document photocopié. Analyse effectuée pour la Société générale du cinéma du Québec.)
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DES INDUSTRIES CULTURELLES [s.d.], Québec, « Rapport de lecture. Aide-mémoire ». [Montréal], 1 p. (Document photocopié. Critères d'évaluation d'un scénario.)
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DU CINÉMA [s.d.], « Rapport de lecture. Aide-mémoire », [Montréal], 1 p. (Document photocopié. Critères d'évaluation d'un scénario.)
- « "The Cotton Club". Evaluated by W.D. » (1983), [s.l.], April 26, 4 p. (Document photocopié. Évaluation du scénario.)

2. ACCORDS DE COPRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE

- « Accord sur les relations cinématographiques entre le gouvernement du Canada et le gouvernement de la République algérienne démocratique et populaire », [s.l.], 14 juillet 1984, 6 f.
- « Accord entre le gouvernement du Canada et le gouvernement de la République fédérale d'Allemagne sur les relations cinématographiques », Ottawa, 31 mai 1978, 8 f.
- « Accord de coproduction cinématographique entre le gouvernement du Canada et le gouvernement du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord », Londres, 12 septembre 1975, [n.f.]. (10 f.)

BIBLIOGRAPHIE

- « Accord entre le gouvernement du Canada et le gouvernement de l'État d'Israël sur les relations cinématographiques », Jérusalem, 29 mars 1978, [n.f.]. (7 f.)
- « Accord sur l'aide à l'industrie cinématographique entre le gouvernement du Canada et le gouvernement du Royaume de Belgique », Bruxelles, 24 février 1984, [n.f.]. (7 f.)
- « Accord entre le gouvernement du Canada et le gouvernement de la République italienne relatif à la co-production cinématographique avec protocole d'accord provisoire », Ottawa, 16 juin 1970, [n.f.]. (23 f.)
- « Accord sur les relations dans le domaine de la télévision entre le gouvernement du Canada et le gouvernement de la République française », Paris, 11 juillet 1983, [n.f.]. (6 f.)

Annexes

ANNEXE I

Extrait du découpage technique du « Souffle coupé »

Après avoir rédigé un scénario sous la forme d'une histoire continue, il faudra à l'étape du découpage technique, procéder à la fragmentation de cette continuité narrative en plans, mouvements de caméra et angles de prises de vue en respectant toutefois le découpage en scènes.

Le découpage technique se rédige traditionnellement en deux colonnes, l'une à gauche comprenant la description de l'image et l'autre à droite comprenant celle du son. Tous les renseignements techniques et artistiques apparaîtront dans l'une ou l'autre de ces deux colonnes. Le but visé par le découpage technique consiste essentiellement à décomposer une action dramatique en plans.

Pour illustrer ce type d'opération, on retrouvera ici un extrait du découpage technique du « Souffle coupé » que j'ai effectué à partir des premières scènes du scénario qui sont décrites au chapitre V « L'écriture de l'histoire : la continuité ».

Pour bien suivre la description du découpage technique, on se reportera aux abréviations suivantes des termes utilisés :

a) Échelle des plans

PM	=	plan moyen
PMS	=	plan moyen serré
PML	=	plan moyen large
PA	=	plan américain
PAS	=	plan américain serré
PAL	=	plan américain large

PRT	=	plan rapproché taille
PRP	=	plan rapproché poitrine
GP	=	gros plan
TGP	=	très gros plan
PE	=	plan d'ensemble
PGE	=	plan grand ensemble
PDE	=	plan demi-ensemble

b) Mouvements de caméra

PANO	=	panoramique
HB	=	de haut en bas
BH	=	de bas en haut
DG	=	de droite à gauche
GD	=	de gauche à droite
TRAV	=	travelling
AV	=	avant
AR	=	arrière

c) Angles de prises de vue

HN	=	hauteur normale (1,50 mètre du sol)
Plongée		
Contre-plongée		

« Le souffle coupé »

Extrait du découpage technique, scènes 1, 2, 3, 4

OUVERTURE DU FILM
APPARTEMENT DE LOUISE ET
GABRIEL
INTÉRIEUR JOUR, SÉJOUR

C'est une grande pièce de séjour
où des ouvriers travaillent à sa
rénovation.

1. PDE de la salle de séjour. Sur toute la scène : bruits de construction et musique en sourdine.
2. PAS légèrement en contre-plongée d'un plâtrier et de son assistant qui refont une section du plafond, puis PA par PANO-GD des vitriers qui posent les fenêtres.

INTÉRIEUR JOUR, CORRIDOR

3. PM de Louise, un gallon de peinture d'une main et un rouleau à peindre de l'autre, qui avance dans le corridor et vient se cadrer en PA avant de commencer à sortir du champ vers la gauche. Sur toute la scène : bruits ambiants des ouvriers qui travaillent et de Louise qui se déplace.

INTÉRIEUR JOUR, CHAMBRE

4. PMS de Louise qui entre dans la chambre. Elle dépose le gallon et le rouleau par terre. Elle prend un escabeau appuyé sur le mur à sa droite et l'ouvre. Bruits ambiants.

Elle branche ensuite la radio, puis prend ses instruments. LÉGER PANO-BH, elle monte dans l'escabeau pour venir se cadrer en PAL. Sur toute la scène : bruits ambiants et son venant de la radio.

Installée sur la plus haute marche, elle peinture en fredonnant. Peu à peu, elle s'absorbe dans son travail. Elle échappe de la peinture sur le plancher. LÉGER PANO-HB, elle descend de l'escalier, passe sa main sur son front, puis LÉGER PANO-HB pour venir se cadrer en PA où elle nettoie les taches sur le plancher. Louise fredonne quelques bribes d'un air connu qui joue précisément à la radio à ce moment-là.

LEGER TRAV-AV pour venir se cadrer en PRT, Louise sourit. Sonnerie de la porte qui imite un air familier.

INTÉRIEUR JOUR, PORTE D'ENTRÉE

La caméra est placée à l'intérieur de l'appartement, à gauche de l'entrée.

5. PMS de Louise qui ouvre la porte d'entrée en riant. Bruits ambiants et bruit de la sonnette qui imite toujours un air familier. On entend Gabriel (d'abord *OFF* et chantant s'accompagnant de la sonnette).
GABRIEL :
Devine ce qui m'arrive,
Devine ce qui m'arrive !!!
- PMS de Gabriel qui entre accueilli par Louise dans ses bras. La caméra s'approche en TRAV-AV pour venir cadrer Louise et Gabriel en PRT. Ils s'embrassent. GABRIEL (toujours en chantant) : Je pars en Italie
Et vive les spaghettis !
Je pars en Italie
Et vive les spaghettis !!!

ANNEXE II

Document 1

Analyse de l'organisation narrative du film : Hiroshima mon amour, scénario de Marguerite Duras et réalisation d'Alain Resnais

De la polysémie qui se dégage des deux lignes narratives¹ de *Hiroshima mon amour*, on peut identifier deux motivations thématiques qui engendrent le récit : d'un côté, l'atrocité de la guerre ; de l'autre, l'amour. Ces deux thèmes se fondent ensemble en une double thématique que l'on peut énoncer ainsi :

1. L'atrocité de la guerre 1939-1945 et particulièrement des conséquences de l'explosion atomique de Hiroshima, le 6 août 1945.
2. L'amour entre un jeune soldat allemand et une jeune Française ; l'amour entre un Japonais et une Française.

Situation contextuelle

- Un Japonais et une Française qui s'intéresse au sort de Hiroshima ont une aventure amoureuse qui provoque chez cette dernière le souvenir douloureux d'un amour qu'elle a vécu avec un jeune Allemand, au cours de la guerre 1939-1945.

1. Marguerite Duras fait état de ces deux lignes narratives lorsqu'elle dit : « Nous avons fait deux sortes de continuité dans *Hiroshima mon amour*. L'une qui était la continuité proprement dite. L'autre qui était ce que l'on pourrait appeler la continuité souterraine du film. »

Sujet

- 1^{er} la mise en situation :
 - Hiroshima : entre 1945 et 1959.
 - Nevers : pendant la guerre 1939-1945.
- 2^e les grands segments narratifs :
 - Les répercussions de l'explosion atomique de Hiroshima.
 - Le lien amoureux à Hiroshima.
 - Le passé amoureux à Nevers.
- 3^e la finale : le Japonais et la Française ont une meilleure connaissance l'un de l'autre.

En 1959, une Française dans la trentaine, venue à Hiroshima pour tourner un film sur la paix, a une aventure amoureuse avec un Japonais à qui elle livre / son opinion sur l'explosion atomique de Hiroshima et ses conséquences. / Comme elle doit repartir le lendemain pour Paris, le Japonais insiste pour passer auprès d'elle ses dernières heures dans la ville. À cette occasion, le couple se retrouve à nouveau et, avec la complicité du Japonais, la femme revit le souvenir douloureux / de son passé amoureux à Nevers durant la guerre 1939-1945. / Finalement, à l'aube, la Française et le Japonais ont une meilleure connaissance l'un de l'autre.

Les acteurs

Les deux thèmes de *Hiroshima mon amour* donnent naissance à deux lignes narratives distinctes :

- 1^{re} celle du lien amoureux à Hiroshima où se matérialisent les thèmes de l'amour et de l'atrocité de la guerre, ce dernier étant particulièrement développé lorsque la Française livre sa pensée au sujet de l'explosion atomique de Hiroshima ;
- 2^e celle du passé à Nevers où, là encore, les thèmes de l'amour et de l'atrocité de la guerre se manifestent par l'intermédiaire des acteurs.

Or, à chaque ligne narrative correspondent des acteurs dotés de forces d'action propres à susciter les événements par lesquels

les thèmes parviennent à se mettre en valeur au cours du processus de production du sens. Les acteurs de *Hiroshima mon amour* sont soit des personnages, soit des situations particulières.

Première ligne narrative : le lien amoureux à Hiroshima

1. L'explosion atomique de Hiroshima :

La situation

- a) Explosion atomique provoquée par la guerre 1939-1945.

2. La Française :

Le personnage

- a) Femme dans la trentaine, exerçant probablement le métier de comédienne.

La situation

- b) Tournage d'un film sur la paix à Hiroshima.

- c) Rôle d'infirmière de la Française dans ce film.

- d) Seule dans cette ville, elle fait la connaissance d'un Japonais avec qui elle aura une aventure amoureuse.

3. Le Japonais :

Le personnage

- a) Homme dans la trentaine attiré par la Française avec qui il aura un lien amoureux.

La situation

- b) Absence de sa femme, ce qui favorise l'établissement de ce lien.

Deuxième ligne narrative : le passé amoureux à Nevers

1. La Française

Le personnage

Les situations

- a) La guerre 1939-1945 amène le débarquement des soldats allemands en France.

- b) Jeune fille de dix-huit ans, amoureuse d'un jeune soldat allemand.

- c) Meurtre prémédité du jeune soldat allemand.
- d) Vengeance de la population de Nevers envers la jeune fille.

2. Le jeune soldat allemand :

Le personnage

- b) Jeune soldat allemand, amoureux de la jeune Française.

3. Les parents

Les personnages

- b) Les parents de la jeune fille lui témoignent une attitude hostile, allant jusqu'à l'emprisonner et à la renvoyer de la maison.

Les situations

- a) La guerre 1939-1945 amène son débarquement à Nevers.
- c) Victime d'un meurtre.

La situation

- a) La vengeance de la population de Nevers envers leur fille les influence.

Découpage narratif

Premier *pattern* :

Les répercussions de l'explosion atomique de Hiroshima

Isolat

- Corps enlacés recouverts de cendres atomiques.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 1 : L'étreinte

Isolat

- Les corps d'un homme et d'une femme sont enlacés.

Premier *pattern* :

Les répercussions de l'explosion atomique de Hiroshima

Isolat

- Lui : « Tu n'as rien vu à Hiroshima - Rien. »
- Elle : « J'ai tout vu... Tout. »
- Les bâtiments modernes de l'hôpital de Hiroshima.
- Elle : « Ainsi l'hôpital, je l'ai vu... J'en suis sûre. »
- Intérieurs de l'hôpital.
- Elle : « L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ? »
- Les malades dans les salles de l'hôpital.
- Lui : « Tu n'as pas vu l'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima. »

SET 1 : L'étreinte (2^e pattern)

Isolat

- Leurs corps sont enlacés.
- (Reprise du 1^{er} pattern)
- Musée de Hiroshima.
- Elle : « Quatre fois au musée... »
- Lui : « Quel musée à Hiroshima ?... »
- Extérieurs du musée.
- Intérieurs du musée.
- Expositions de photographies et de vestiges de l'explosion nucléaire de Hiroshima.
- Elle : « J'ai eu chaud Place de la Paix. »
- Place de la Paix.
- Elle : « Dix mille degrés sur la Place de la Paix. Je le sais. La température du Soleil sur la Place de la Paix. Comment l'ignorer ?... L'herbe..., c'est bien simple... »
- Lui : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. »

SET 1 : L'étreinte (2^e pattern)

Isolat

- Étreinte des deux corps.
- (Reprise du 1^{er} pattern)
- Reconstitutions du 6 août 1945.
 - au musée
 - films d'actualités.
- Elle : « Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible... Les films ont été faits le plus sérieusement possible. »
- Reconstitutions.

- Elle : « L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que... les touristes pleurent. On peut toujours se moquer, mais que peut faire d'autre un touriste... que, justement, pleurer ? »
- Elle : « J'ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours. »
- Lui : « Non, sur quoi aurais-tu pleuré ? »
- Elle : « J'ai vu les actualités, le deuxième jour, dit l'histoire... Je ne l'ai pas inventé... Dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont ressurgi des profondeurs de la terre et des cendres. »
- Animaux, ville, humains, victimes de l'explosion.
- Lui : « Tu n'as rien vu. Rien. »
- Des médecins soignent les victimes.
- Elle : « Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis, et belles d'un jour qui renaissaient des cendres... Avec une extraordinaire vigueur inconnue jusque-là chez les fleurs. Je n'ai rien inventé. »
- Lui : « Tu as tout inventé. »
- Elle : « Rien. De même que, dans l'amour, cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour. »

SET 1 : L'étreinte (2^e *pattern*)

Isolat

- Étreinte des deux corps.
- (Reprise du 1^{er} *pattern*)
- Les rescapés de Hiroshima atteints de maladies diverses.

SET 1 : L'étreinte (2^e *pattern*)

Isolat

- Étreinte des deux corps :
- (Reprise du 1^{er} *pattern*)
- Photographie du champion de Bikini.
- Elle : « Écoute, je sais. Je sais tout. Ça a continué. »
- Lui : « Rien. Tu ne sais rien. »
- Vue de Hiroshima.
- Elle : « Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres, mais ça continue. Les

- hommes risquent d'être frappés de stérilité. Mais ça continue. La pluie fait peur. Des pluies de cendres sur les eaux du Pacifique. »
- Autres Japonais menacés par les retombées atomiques.
 - Elle : « Les eaux du Pacifique tuent. Des pêcheurs du Pacifique sont morts. La nourriture fait peur. On jette la nourriture d'une ville entière. On enterre la nourriture de villes entières... »
 - Actualités sur des manifestations contre la contamination des eaux.
 - Elle : « Une ville entière se met en colère. Des villes entières se mettent en colère. Contre qui la colère des villes entières. La colère des villes entières, qu'elles le veuillent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes. »
 - Objets-souvenirs de Hiroshima.
 - Elle : « Écoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli. »
 - Lui : « Non. Tu ne connais pas l'oubli. »
 - Elle : « Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli. »
 - Lui : « Non. Tu n'es pas douée de mémoire. »
 - Le tombeau du Mémorial de la bombe de Hiroshima visité par des touristes.
 - Elle : « Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire..., une mémoire d'ombres et de pierres. J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de ce souvenir. »
 - Visite de ruines en car de tourisme.
 - Elle : « Comme toi, j'ai oublié. Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ?... Écoute-moi ! »

SET 1 : L'étreinte (2^e pattern)

Isolat

- Étreinte des corps du couple.
- (Reprise du 1^{er} pattern)

- Elle : « Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera. Il y aura dix mille degrés sur la terre. »
- Vues contemporaines de Hiroshima épargnée, ville nouvelle.
- Elle : « Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera. Un désordre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres... »
- Vues de la bombe érigée en statue, de la ville, d'un paquet de cigarettes dont la marque est « Peace », d'une plante en forme d'araignée gisant sur le sable, de quatre étudiants accroupis en cercle et discutant.
- Elle : « Des végétations nouvelles surgissent des sables. Quatre étudiants attendent ensemble une mort fraternelle et légendaire. »
- Vues du fleuve Ota.
- Elle : « Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle, très précisément aux heures habituelles, d'une eau fraîche et poissonneuse... grise et bleue suivant l'heure et les saisons. Des gens ne regardent plus le long des berges boueuses la lente montée de la marée dans les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota. »

SET 1 : L'étreinte (2^e pattern)

Isolat

- Étreinte des corps du couple.
- (Reprise du 1^{er} pattern)
- Vues de Hiroshima.
 - Elle : « Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu ? Tu me tues... Tu me fais du bien... Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ? Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ? Tu me plais... Quelle lenteur tout à coup ! Quelle douceur ! Tu me fais du bien... J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi ? Pourquoi pas toi, dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres, au point de s'y méprendre ?... Je t'en prie...

Deuxième pattern :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 2 : Contact amoureux et échange verbal

Isolats

- Étreinte des deux corps.
- Ils se questionnent mutuellement : elle trouve belle la peau de son amant ; est-il complètement Japonais ? ; il trouve qu'elle est comme mille femmes.
- Quelqu'un passe dans la rue. Il tousse. Elle sait alors qu'il est 4 heures.
- Ils s'enlacent à nouveau.
- Était-il à Hiroshima le jour de l'explosion ? Non. Il était à la guerre.
- Pourquoi est-elle à Hiroshima ? Pour tourner un film. Où était-elle avant ? À Paris. Et avant ? À Nevers. Pourquoi voir Hiroshima ? Par intérêt.

SET 3 : Le réveil (1^{re} partie)

Isolats

- Vue d'une route de Hiroshima.
- Elle boit son café sur la terrasse de l'hôtel.
- Elle vient vers la chambre et regarde son amant dormir (1^{re} partie).

Troisième *pattern* :

Le passé amoureux à Nevers

Isolat gonflé

- Elle est couchée sur un jeune soldat allemand étendu au sol, mort.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 3 : Le réveil (2^e partie)

Isolats

- Elle regarde son amant dormir (2^e partie).
- Il s'éveille.
- Elle lui offre du café qu'il accepte.
- Elle l'interroge sur son rêve, sur ses mains.
- Elle prend une douche, il vient vers elle.
- Il la trouve belle et un peu laide à la fois ; il fait allusion à leur rencontre de la veille dans un café.
- Elle trouve qu'il parle bien le français. Il constate qu'elle ne parle pas japonais.

- Ils parlent, sur la terrasse, de Hiroshima, de la guerre, de Nevers. Puis elle rentre subitement.
- Pendant qu'elle s'apprête à se maquiller, il lui demande si elle a connu beaucoup de Japonais.
- Elle ramène la conversation sur Hiroshima pendant la guerre. Il se remémore avec elle la journée de l'explosion atomique. Leurs âges respectifs à l'époque.
- Ils finissent de s'habiller.
- Elle l'interroge sur ce qu'il fait ; de l'architecture et de la politique ; il l'interroge sur le film qu'elle tourne.
- Il veut la revoir. Elle sera repartie le lendemain en France. Il est déçu. Il l'interroge sur la situation qu'ils vivent présentement. Il insiste pour la revoir. Elle refuse.
- Ils quittent la chambre.

SET 4 : Départ de l'hôtel New Hiroshima

Isolats

- Ils marchent dans le couloir de l'hôtel.
- Où ira-t-elle à son retour en France ? À Paris, pas à Nevers ; c'est là qu'elle fut jeune et folle.
- Ils descendent un escalier.
- Ils sortent de l'hôtel New Hiroshima.
- Ils parlent de Nevers, de sa folie, en attendant qu'une voiture vienne la prendre.
- Il veut la revoir. Elle refuse. Il semble accepter. Elle semble peinée. La voiture arrive. Elle part. Il reste là.

SET 5 : Nouvelle rencontre sur le plateau de tournage

Isolats

- Activités sur le plateau de tournage.
- Elle est endormie sous un arbre, un chaton sur elle ; elle s'éveille comme il s'approche d'elle ; elle se lève.
- Ils parlent du film.
- Ils se fraient un chemin à travers les machinistes qui passent.
- Il demande si elle est fatiguée, si elle repart toujours le lendemain. Il lui enlève sa coiffe d'infirmière amoureuxment ; ils parlent de leur lien amoureux éphémère.
- Ils caressent le chaton.
- Elle parle de la température.

- On tourne le défilé de la manifestation pour la paix.
- Ils regardent le défilé parmi la foule ; il tente de l'entraîner hors de la foule et du défilé.
- Le défilé continue.
- Ils regardent ; il lui avoue son amour.
- Un assistant place des enfants figurants.
- Il lui demande de venir avec lui encore une fois.
- Le défilé continue.
- Elle accepte ; ils s'éloignent à travers la foule.
- Le défilé continue.
- Ils s'éloignent et sont bousculés par des manifestants ; ils se perdent et se retrouvent pour remonter ensemble à contre-courant le cortège.

SET 6 : Second contact amoureux et nouvel échange verbal

Isolats

- Ils entrent dans la maison du Japonais.
- Il lui offre de s'asseoir.
- Elle le questionne sur sa femme tout en inspectant la bibliothèque.
- Le téléphone sonne, il ne répond pas. Elle le questionne sur son travail.
- Ils s'enlacent et ils s'embrassent.
- Elle se dégage et l'interroge sur le fait qu'il perd son après-midi avec elle.
- Après l'amour, elle lui parle de son passé, à Nevers (1^{re} partie).

Troisième *pattern* :

Le passé amoureux à Nevers

Isolat gonflé

- Nevers, à la tombée de la nuit ; un jeune soldat allemand traverse la place.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 6 : Second contact amoureux et nouvel échange verbal (2^e partie)

Isolat

- Elle parle de son passé à Nevers (2^e partie).

Troisième *pattern* :

Le passé amoureux à Nevers

Isolats gonflés

- Elle, jeune, roule à bicyclette dans les rues et la campagne de Nevers.
- Elle rejoint le jeune Allemand.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 6 : Second contact amoureux et nouvel échange verbal (3^e partie)

Isolat

- Elle parle de son passé à Nevers (3^e partie).

Troisième *pattern* :

Le passé amoureux à Nevers

Isolats gonflés

- Dans un château délabré, les jeunes amants se rencontrent en secret en passant par une petite porte.
- Puis, dans une cabane de bois.
- Puis ils s'embrassent debout dans des ruines.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 6 : Second contact amoureux et nouvel échange verbal (4^e partie)

Isolat

- Elle parle de son passé à Nevers (4^e partie).

Troisième *pattern* :

Le passé amoureux à Nevers

Isolat gonflé

- Balcon à partir duquel le jeune Allemand fut tiré.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 6 : Second contact amoureux et nouvel échange verbal (5^e partie)

Isolat

- Elle parle de son passé à Nevers (5^e partie).

Troisième *pattern* :

Le passé amoureux à Nevers

Isolats gonflés

- Elle referme le clavier d'un piano.
- Elle court à la rencontre du jeune Allemand.
- Ils s'aiment dans une grange.

Deuxième *pattern* :

Le lien amoureux à Hiroshima

SET 6 : Second contact amoureux et nouvel échange verbal (6^e partie)

Isolats

- Ils échangent sur Nevers. Pourquoi veut-il qu'elle lui parle de Nevers ? Pour la connaître. Elle doute. Il s'explique.
- Elle se réveille et demande à partir.
- Il la tient par les épaules et lui propose de passer ensemble leurs dernières heures à Hiroshima. Elle a peur. Il la rassure.
- Vues de Hiroshima.

SET 7 : Échange dans un café

Isolats

- Assis à une table dans un café, ils parlent de Nevers.
- Elle décrit Nevers.
- Elle se raconte à Nevers.
- Elle décrit la Loire.
- Il fait comme si c'était lui le jeune Allemand, il la questionne.

Troisième pattern : Le passé amoureux à Nevers

Deuxième pattern : Le lien amoureux à Hiroshima

SET 7 : Échange dans un café

Isolat gonflé

Isolats

- Le cadavre du jeune Allemand gît sur le sol.

- Elle se raconte à Nevers.

Troisième pattern : Le passé amoureux à Nevers

Deuxième pattern : Le lien amoureux à Hiroshima

SET 7 : Échange dans un café

Isolats gonflés

- On voit la cave et le soupirail.
- Des jambes passent vis-à-vis du soupirail.
- Ses mains s'écorchent au mur de la cave.
- Elle regarde par le soupirail.
- Son père se tient debout.
- Elle est dans sa chambre à Nevers. Elle s'affole. Ses parents l'enferment dans la cave. Puis elle s'assagit, on la remonte dans sa chambre. Elle se meurt d'envie pour le jeune Allemand.
- Elle lèche le mur recouvert de salpêtre.
- Dans la cave, elle fixe un chat qui la regarde.
- On voit le soupirail de la cave.
- On voit la cave.

Isolats

- Elle raconte, il écoute.
- Elle raconte, il écoute.
- Elle lui prend les mains.
- Elle sait et raconte.
- Elle raconte, il écoute.
- Il la questionne ; elle raconte.
- Il questionne.
- Il la questionne, elle répond.
- Il la fait boire ; elle raconte.
- Elle raconte ; il questionne ; elle répond.
- Un client met un disque au juke-box.
- Elle parle ; revient au passé ; il la fait boire ; elle raconte.
- Il la questionne.

- Couchée, elle se caresse les cheveux.
- Elle se fait tondre les cheveux.
- Tondue, elle monte un escalier, passant devant une foule de gens.
- Gémissante, elle entre à la maison.
- Elle se promène dans sa chambre perdue.
- Elle est à la cave.
- Elle découvre son amant agonisant.
- Elle est dans la cave de Nevers.
- Elle est sortie sur le bord de la Loire.
- Elle quitte Nevers la nuit à bicyclette.
- Il entoure son visage de ses mains. Elle raconte.
- Elle raconte, la tête appuyée contre son épaule.
- Elle raconte.
- Appuyée contre son épaule, elle raconte.
- Au café ; elle raconte.
- Elle raconte.
- Au café, elle commente son souvenir. Elle veut boire ; il la fait boire ; elle reprend son récit.
- Au café, elle raconte ; soudain il la gifle.
- Des clients les regardent.
- Elle continue à raconter.
- Elle raconte.

- Au café, elle raconte ; elle boit ; elle appuie sa tête sur ses mains ; il la questionne. Il est heureux d'être le seul à connaître son histoire ; ils s'embrassent et s'enlacent ; elle est heureuse d'être avec lui ; il lui demande de parler encore ; elle s'intéresse à l'activité de nuit à Hiroshima.
- Une serveuse vient desservir leur table et part.
- Elle se lève et sort ; il la suit.

SET 8 : L'adieu

Isolat

- Elle marche lentement, s'arrête ; il la rejoint ; elle lui demande de s'éloigner ; elle pense qu'ils ne se reverront jamais sauf s'il y a une guerre ; puis il s'en va.

SET 9 : Elle se retrouve seule dans sa chambre

Isolats

- Elle entre à l'hôtel ; monte à sa chambre et repart.
- Elle hésite, remonte, hésite de nouveau et entre dans sa chambre.
- Elle se passe le visage à l'eau.
- Elle se parle de Nevers.
- Elle est guérie de son passé.
- Elle repart de l'hôtel.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (1^{re} partie)

Isolats

- Place de la stèle du Mémorial, elle se tient assise par terre et se parle intérieurement.
- Vue du café et de la stèle.
- Elle pense ; il est près d'elle et lui demande de rester à Hiroshima ; elle accepte, puis lui demande de partir ; il ne veut pas ; il disparaît.
- Elle marche, il la suit. Ils sont tristes. Il la rejoint et lui demande de rester.

- Elle se parle intérieurement croyant qu'il la prendra par les épaules.
- Au contraire, il s'arrête pendant qu'elle continue d'avancer.
- Elle erre dans Hiroshima : elle croise des guitaristes ; un automobiliste ralentit en passant près d'elle et continue son chemin ; elle déambule dans une rue où il y a beaucoup de néons.

Isolat intercalaire

- Place de la République à Nevers.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (2^e partie)

Isolat

- Rue de Hiroshima : elle se parle intérieurement.

Isolat intercalaire

- Nevers : pignon de maison.
- Voix intérieure.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (3^e partie)

Isolat

- Elle marche et se parle intérieurement.

Isolat intercalaire

- Nevers : les toits.
- Voix intérieure.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (4^e partie)

Isolats

- Elle marche ; voix intérieure.
- Vues de Hiroshima.

Isolat intercalaire

- Nevers : façades, grilles, églises.
- Voix intérieure.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (5^e partie)

Isolats

- Elle marche ; voix intérieure et disparaît.
- Il pleut ; elle se réfugie sous les auvents d'un cabaret.
- Un homme passe, la regarde et part.

- Il vient vers elle et espère qu'elle restera ; c'est impossible.
- Elle va vers une gare ; il y a une place sur un banc.

Isolat intercalaire

- Nevers : la Loire.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (6^e partie)

Isolats

- Elle s'assoit.
- Un voyageur se lève.
- Une vieille assise à côté d'elle la regarde.
- Voix intérieure.
- Il vient s'asseoir sur le banc ; la vieille les sépare.
- Il lui offre une cigarette passant le bras devant la vieille.
- Voix intérieure.

Isolat intercalaire

- Nevers : la campagne.
- Voix intérieure.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (7^e partie)

Isolat

- Son visage est immobile ; voix intérieures.

Isolats intercalaires

- Nevers : les bois.
- Voix intérieure.

SET 10 : Errance dans Hiroshima (8^e partie)

Isolats

- Il parle avec la vieille Japonaise.
- Elle a disparu.
- Elle prend un taxi et s'éloigne.
- Il sort de la gare et voit la voiture qui s'éloigne.
- Le taxi s'arrête devant un cabaret ; elle y entre.
- Il arrive à son tour en taxi et entre au cabaret.
- Elle va s'asseoir à une table ; il s'assoit plus loin.
- Un homme attablé avec des femmes se lève et va vers elle ; il l'aborde ; elle se laisse aborder.
- Il la regarde.
- Le garçon vient les servir chacun leur tour.
- L'homme s'assoit à côté d'elle ; lui, il les regarde.

- Elle le regarde ; il la regarde.
- L'aurore se lève sur Hiroshima.

SET 11 : Dernier rapprochement

Isolats

- Elle se tient devant la porte de sa chambre.
- Elle lui ouvre la porte ; il entre.
- Elle va s'asseoir sur le bord du lit et elle veut l'oublier.
- Il s'approche d'elle ; elle l'identifie à Hiroshima.
- Lui l'identifie à Nevers.

Document 2
Analyse et désarticulation du film :
Le secret de Robert Enrico

Motivation thématique

- La répression.

Situation contextuelle

- Quatre individus sont victimes de répression de la part de l'État.

Patterns

- I. Fuite de David.
- II. Rencontre de David avec Julia et Thomas.
- III. Fuite du couple avec David.
- IV. Recherche par la police d'État.
- V. Élimination des quatre.

Sujet

- En France, à notre époque, un homme, David, informé d'un secret d'état, s'enfuit d'un institut où il est détenu. Il part vers la montagne où il est accueilli par un couple qui le cache. Thomas se lie d'amitié avec David et, en compagnie de sa femme, tente de lui faire passer la frontière. Recherchés par la police d'État, ils sont rejoints par l'intermédiaire d'une lettre que Julia, apeurée, fait parvenir à son frère. Elle tue

David avant d'être abattue avec Thomas. Le frère de Julia est incarcéré.

Nom	Force d'action	Caractéristiques
THOMAS (personnage)	goût de l'aventure aime Julia s'ennuie anarchiste marginal se lie d'amitié avec David acharné, tenace	problèmes de foi écrivain gourmand détendu
DAVID (personnage)	traqué en fuite introverti intéressé par Thomas détenteur d'un secret	journaliste solitaire célibataire
JULIA (personnage)	marginale sensible a peur sceptique amoureuse de son mari	sculpteuse jolie
L'ÉTAT (institution)	pouvoir de répression pouvoir d'exécution beaucoup d'effectifs	gendarmes du village enquêteurs psychiatre
FRÈRE DE JULIA (personnage)	frère de Julia veut la sauver	journaliste

DÉSARTICULATION EN PATTERNS ET SETS

I. *Fuite de David*

1. Torture
2. meurtre
3. fuite
4. refuge chez la femme
5. cauchemar/la torture

II. *Rencontre de David avec Julia et Thomas*

1. Fuite à la campagne
2. accueil
3. cauchemar, la torture

4. découverte d'un danger
5. exploration du milieu par David
6. David les avertit de la gravité du danger
7. fausse alerte
8. cauchemar/la torture
9. liaison d'amitié entre David et Thomas

III. *Fuite du couple avec David*

1. Préparatifs du départ
2. passage du barrage
3. mise à la poste de la lettre
4. fausse poursuite
5. évitent un barrage
6. fuite vers la mer

IV. *Recherche par la police d'État*

1. Révélation à la police
2. complot de Julia
3. rencontre du psychiatre et du frère de Julia
4. nuit de David et Julia
5. Julia appelle son frère
6. meurtre du forestier
7. aveux de Julia

V. *Élimination des quatre*

1. Julia se fait repérer
2. meurtre de David
3. exécution de Julia et de Thomas
4. élimination du frère de Julia

DÉSARTICULATION EN *PATTERNS*, *SETS* ET ISOLATS

1. *PATTERN* Fuite de David

1.1 *SET*

ISOLATS

- il reçoit des gouttes
- des gouttes tombent
- le cadran fonctionne

- il reçoit des gouttes dans les yeux
- il reçoit des gouttes

1.2 SET Le meurtre

ISOLATS

- le gardien avance dans le corridor
- le gardien vérifie une cellule
- le gardien vérifie la cellule de David
- le gardien ouvre la porte
- le gardien avance vers David
- David saisit le gardien
- tente de l'étrangler
- le gardien se défend
- David le tue
- il se lève
- il le place sur le lit
- il lui prend ses vêtements

1.3 SET La fuite

ISOLATS

- David sort de la cellule
- David ferme la porte
- il avance dans le corridor
- il se cache des gardiens
- il poursuit sa marche
- il traverse la grille
- saute le mur
- jette son veston
- une auto roule, s'arrête
- David monte
- ils discutent de la distance
- ils roulent sur Paris

1.4 SET Refuge chez la femme

ISOLATS

- il marche dans la rue
- il entre dans l'édifice
- il prend l'ascenseur
- il surveille un homme qui monte l'escalier
- il sonne
- il se présente
- il discute avec la femme
- il prend un café

- il lui demande de l'argent
- elle le lui offre
- il s'endort
- elle l'interroge

1.5 *SET* Cauchemar/la torture

ISOLATS

- il revoit la torture
[N.B. il manque ici plusieurs isolats]

2. *PATTERN* Rencontre de David avec Julia et Thomas

2.1 *SET* Fuite à la campagne

ISOLATS

- il dort dans le train
- il se réveille
- il sort du train
- il marche dans la colline
- il rencontre Thomas
- ils discutent « bergerie... solitude... »
- David repart

2.2 *SET* Accueil

ISOLATS

- Thomas revient à la maison
- Thomas rejoint David
- il l'invite à passer la nuit
- Thomas et David entrent dans la maison
- ils se présentent
- Julia lui demande de retirer son imperméable
- elle lui offre à boire
- Thomas parle de sa femme
- David sursaute
- Julia revient de la cuisine
- ils boivent un verre
- David demande s'ils vivent seuls
- Thomas lui offre de rester
- Thomas lui offre à souper

2.3 SET Cauchemar/la torture

ISOLATS

- David fait un cauchemar
- il dort
- [N.B. il manque ici plusieurs isolats]

2.4 SET La découverte du danger

ISOLATS

- Thomas et Julia discutent ; c'est l'aventure ! il a peur
- Thomas transporte Julia dans leur chambre
- Thomas et Julia préparent le déjeuner
- David se lave
- ils discutent : Thomas propose de le cacher
- un hélicoptère passe
- ils se cachent
- ils discutent : « Ils ne vous ont pas vu »
- il l'invite à rester
- Thomas et Julia discutent : « S'il me sautait dessus... »
- il redépose Julia à la maison

2.5 SET Exploration du milieu

ISOLATS

- Julia retourne à sa sculpture
- David : « Pourquoi vous a-t-il laissée ici ?... »
- Julia explique pourquoi ils sont venus ici

2.4 SET La découverte du danger (suite)

ISOLATS

- Thomas voit les gendarmes
- il achète des revues
- un homme lui parle de David

2.5 SET Exploration du milieu (suite)

ISOLATS

- David à la maison
- Julia : « Thomas est écrivain »
- David veut une arme
- Julia fait semblant de ne pas la trouver
- Julia : « Thomas n'est plus le même... »
- David va chercher le revolver

2.6 SET David les avertit de la gravité du danger

ISOLATS

- Thomas arrive
- David les surprend
- ils découvrent que David a pris le revolver
- David : « s'ils me trouvent, ils vous tueront »
- David part
- Julia le rejoint

2.7 SET Fausse alerte

ISOLATS

- l'hélicoptère passe
- Julia et David se sauvent
- l'armée envahit la propriété
- David propose qu'on l'abatte
- ils essaient de fuir
- ils découvrent le vrai motif de la présence de l'armée
- Thomas les chasse
- David et Julia, soulagés

2.8 SET Cauchemar/la torture

ISOLATS

- souvenirs d'immersion
- David se réveille

2.9 SET Liaison d'amitié entre David et Thomas

ISOLATS

- David se lève
- Thomas descend à la cave
- il rencontre David
- Thomas : « même la nuit vous avez peur »
- Thomas met de l'essence dans la génératrice
- Julia fouille dans les affaires de David
- David parle de son évasion et discute des causes
- Thomas parle de la frontière
- altercation entre David et Thomas : « Pourquoi est-ce que tu me crois ? »
- Thomas annonce leur départ

ANNEXE III

Personnages

1. *La femme de l'hôtel*, scénario de Léa Pool et de Michel Langlois, avec la collaboration de Robert Gurik, version en développement, déposée à la Cinémathèque québécoise, 30 septembre 1983.
2. *Le sourd dans la ville*, scénario de Mireille Dansereau, Michèle Mailhot et A. Mazouz, d'après le roman de Marie-Claire Blais, proposition de réécriture, une des premières versions en développement, déposée à la Cinémathèque québécoise, septembre 1985.
3. *Pouvoir intime*, scénario de Yves Simoneau et de Pierre Curzi, troisième version en développement, déposée à la Cinémathèque québécoise.

[Exemple 1]
Long métrage de fiction :
La femme de l'hôtel

Idée originale :
Léa Pool

Scénario :
Léa Pool
Michel Langlois

avec la collaboration de :
Robert Gurik

PERSONNAGES PRINCIPAUX¹

ANDRÉA RICHLER

Andréa Richler est dans la trentaine. Son dynamisme naturel la fait en général paraître plus jeune que son âge. Mais il lui arrive parfois de traverser des moments difficiles où la maturité s'inscrit profondément dans toute sa personne. Il y a en elle une dimension douloureuse qui n'est pas nécessairement apparente parce qu'elle ne s'y complaît pas. Elle a mieux à faire. Si la vie ne l'a pas toujours ménagée, elle a décidé d'en faire quelque chose, en l'occurrence du cinéma, un certain cinéma.

Au moment où commence cette histoire, Andréa a déjà quelques films assez marginaux derrière elle mais elle vient d'obtenir les investissements pour tourner un film hors du circuit parallèle.

Dans sa vie privée, Andréa ne saurait plus dire au juste ce qu'elle est ni ce qu'elle attend actuellement de l'existence. Elle souffre du manque à aimer. Elle apprend ce qu'est la solitude : la solitude en face des autres, au milieu des autres ; la solitude dans l'entreprise de voir et de dire, dans l'entreprise de faire, dans le besoin d'amour, dans le métier de vivre.

1. Cette version en date du 30 septembre 1983 a été déposée dans le Fonds de scénarios de la Cinémathèque québécoise. Les exemples choisis dans ce scénario ne concerneront que cette version.

Dans son comportement professionnel, Andréa Richler est passionnée : elle peut être autoritaire ; il lui arrive de s'emporter ; elle croit en ce qu'elle fait et elle a son franc-parler. Dans son comportement privé, elle n'a pas d'arrogance : elle s'implique dans ce qu'elle dit et elle sait écouter les autres.

Physiquement, Andréa Richler a une allure sportive, genre décontraction newyorkaise, où le chic ne se dissocie pas de la sobriété. Andréa Richler n'a pas les tics conventionnels de la cinéaste : elle n'est pas nerveuse, elle n'est pas sous pression, et si par exemple elle fume, ce n'est pas compulsivement. *[Personnage interprété par Paule Baillargeon.]*

ESTELLE DAVID

Estelle David a environ quarante ans. Il est difficile de savoir si elle paraît plus jeune que l'âge qu'elle a en réalité, ou si au contraire, elle porte le poids d'un âge qui n'est pas encore le sien. Estelle David a des allures d'actrice. Il ne faut pas entendre par là qu'elle se comporte dans la vie comme au théâtre, non. Elle évoquerait plutôt l'ombre de Garbo. C'est qu'il y a donc en elle beaucoup de dignité. Mais une dignité blessée. Un côté traqué, vulnérable, fugitif dans sa façon de côtoyer la réalité. Pourtant, Estelle David est bien en chair. Et là résiderait le côté étonnant, fascinant de sa personne. Par exemple, il lui arrive de boire. Elle serait même portée sur l'alcool. Elle fait montre alors de beaucoup d'aisance, de perspicacité. Son comportement social est souvent étonnant. C'est que, malgré sa discrétion, elle ne tient pas compte des conventions. Et c'est par là surtout qu'elle arrive à émouvoir, par sa courageuse naïveté.

La lucidité d'Estelle David va s'imposer au long de l'histoire que nous racontons. Elle n'est pas la victime qu'on aurait cru au début. Elle s'en va peut-être à la dérive, mais cela ne l'empêche pas d'avoir son idée sur le monde dans lequel elle vit ; cela ne l'empêche pas de voir, d'entendre, et à l'occasion d'aider.

Au moment où s'enclenche l'histoire racontée, Estelle David avait décidé d'en finir avec l'existence. Elle aura pourtant le réflexe de vivre, mais elle n'a en quelque sorte plus rien à perdre. Ce qui lui confère certes une attitude détachée, la laissant par

ailleurs disponible de son temps et de son cœur pour rencontrer des gens ou... des histoires.

Estelle David est, à peu de choses près, toujours vêtue de la même manière : sobre, anonyme, vagabonde. Elle n'est en rien spectaculaire. [*Personnage interprété par Louise Marleau.*]

SIMON RICHLER

Simon Richler en est dans la vingtaine. Il est plus jeune que sa sœur. À priori, il n'annonce pas du tout ce qu'il est en réalité. Du moins, sous l'éclairage de certains préjugés. Il a le style « motard ». On le voit toujours avec le même blue jean, la même veste de cuir. Sa présence a quelque chose de dérangentant ou de séduisant selon le point de vue. Il polarise en tout cas facilement les regards. Beauté ? Plutôt liberté. Il a une allure nonchalante. Il est taciturne. Mais son silence n'est pas passif. Il sait regarder, entendre. Être présent, même quand il a mal.

Quand notre histoire commence, Simon vit un déchirement amoureux. Il y a en lui un désarroi évident qui ne se manifeste pas, pourtant, aux dépens d'un certain calme, d'une certaine attentive présence. Ses propres déboires n'atténuent pas son intérêt pour les êtres ou les choses qui le passionnent ; n'altèrent pas non plus l'élégance qu'il se donne de ne jamais se prendre trop au sérieux. Ainsi, malgré les instants cruciaux qu'il traverse, il est au début intrigué par Estelle. Et puis ému par elle. Et puis solidaire d'elle quand elle-même s'efforce de ne pas trop afficher sa difficulté d'être en jouant, qui sait, à être une autre. [*Personnage interprété par Serge Dupire.*]

LA COMÉDIENNE

Le rôle de la comédienne n'est pas facile. C'est qu'il se joue sur deux plans : celui de la vie et celui du film en cours de tournage.

Dans le film, il faut que la comédienne soit chanteuse et qu'elle soit « folle ». Premier registre.

Dans la vie, au moment où nous faisons sa connaissance, elle défend son métier, les acquis de son métier. Elle est seule, dans le défi à relever et dans cet univers inventé par une autre. Ses

rapports avec Andréa sont d'abord professionnels : remplir ses obligations au mieux de son talent et de son expérience, essayer de comprendre les intentions de la cinéaste, composer un personnage cohérent et l'habiter.

Et puis des liens se créent. La vie déborde sur l'art. Dans la mesure où elle comprend les dimensions de son personnage, la comédienne apprend à connaître Andréa. Cette connaissance lui permettra de saisir très vite ce que « la femme de l'hôtel » peut signifier (de quel sens elle peut se charger) aux yeux de la cinéaste.

La comédienne a donc une position stratégique idéale. C'est elle qui est le plus en mesure de comprendre l'enchevêtrement des liens entre les autres protagonistes. Et puis, elle s'inscrit elle-même dans cet enchevêtrement. Elle s'en nourrit (pour elle-même ou pour cette autre qu'elle incarne ?). À qui appartiennent le désir de Simon, la solitude d'Estelle ou l'imaginaire d'Andréa ? Il y a ceux-là que la comédienne côtoie (au même titre que nous), qu'elle apprend à aimer, devenant partie intégrante de « l'histoire » puisqu'elle reconnaît en eux ses propres efforts, ses propres échecs, son propre jeu pour gagner ou pour perdre. *[Personnage interprété par Marthe Turgeon.]*

L'ÉTRANGÈRE

C'est une femme d'un certain âge. Un peu nerveuse, un peu cachottière. Elle engage la conversation avec de la gêne, et aussi de la réticence, comme si cela avait quelque chose d'interdit. Est-ce l'absorption de calmants ? Elle a pourtant quelque chose de lointain qui donne à toutes ses paroles une dimension irréaliste.

Elle est extrêmement bien soignée de sa personne et fragile. Elle parle sans regarder son interlocutrice. Elle sourit machinalement. Elle est, malgré tout, déterminée dans sa détresse.

LE VENDEUR DU GRAND MAGASIN

C'est un homme proche de la retraite. Il est vêtu avec beaucoup de soin, mais sa personne laisse deviner une existence modeste. La conversation insolite qu'engage Estelle David est pour lui un agréable intermède. Il s'y prête avec grâce. Il est tout

de suite sur la même longueur d'onde. Il sait déguster toutes les connivences que le hasard lui ménage. Il y a quelque chose en lui d'apparemment désuet, mais d'extrêmement ouvert. On l' imagine autodidacte ou mélomane. Il donne envie d'être davantage connu.

[Exemple 2]
Le sourd dans la ville²
d'après le roman de Marie-Claire Blais

Scénario : A. Mazouz
Michèle Mailhot
Mireille Dansereau

Septembre 1985

PERSONNAGES³

MIKE

Fils de Gloria, 12-13 ans. Il porte un bandeau blanc autour de la tête, il souffre en silence. Il est délicat, fin, d'une beauté douloureuse. Par moments, son sourire est éblouissant. Très grande douceur, visage lumineux. Ses yeux sont pâles. Il semble souvent « absent », il observe beaucoup. *[Personnage interprété par Guillaume Lemay-Thivierge.]*

GLORIA

La mère de Mike, près de 50 ans, assez forte mais souple puisqu'elle danse dans un club. Une légère truculence. Parfois un peu vulgaire. Adore manifestement son fils. D'une bonté brusque auprès de ses autres enfants, mais affectueuse quand même. Elle est très attirée par les hommes, mais peut les juger sévèrement, comme dans le cas de Charlie, par exemple. *[Personnage interprété par Angèle Coutu.]*

2. Cette version en date du 25 septembre 1985 a été déposée dans le Fonds de scénarios de la Cinémathèque québécoise. Les exemples choisis dans ce scénario ne concerneront que cette version

3. Mike et Gloria sont les deux personnages principaux.

CHARLIE

Amant de Gloria, 25 ans, un peu pitoyable, rentre et sort de prison, est sans emploi, traîne dans l'hôtel et au bar, son attitude est louche auprès de Lucia, la fille de Gloria.

LUCIA

14-15 ans, fille de Gloria, physiquement elle peut ressembler à Mike mais est déjà plus fanée, brisée. Toujours en jeans, bottes, une enfant d'aujourd'hui, mais dont l'adolescence est détériorée par la prostitution et les drogues. Elle suit John, très à l'aise dans le monde de la drogue, et de la prostitution.

JOJO

3 ou 4 ans, la petite sœur de Lucia et Mike. Une enfant encore épargnée, candide, confiante.

TIM

Immigrant irlandais, amant de Gloria, essaie également de séduire Lucia. Tim est vieux, vêtu de vêtements usés, il a toujours un flacon qu'il sort de la poche de son vieil imperméable. Porte un foulard à carreaux autour du cou, comme son chien. (Il y a une ressemblance entre Tim, le chien, et Tim l'homme.)

FLORENCE

Femme d'un milieu social élégant. Vêtue sobrement, mais avec un goût qu'elle gardera jusqu'à la fin (tailleur de tweed, etc.). 55 ans environ. À la fois belle et émouvante, très émouvante, et par instants, sèche et distante. Mince, visage sensible, des yeux d'une pénétrante intelligence, comme si elle ressentait l'amertume d'avoir déjà vécu si longtemps sur la terre. Il y a aussi quelque chose de hautain dans sa façon de comprendre les autres. Sa tendresse surtout, pour Mike, naît qu'à la fin du film, au moment où il est trop tard.

PHOTOS DU MARI DE FLORENCE ET DE SON FILS

Charme de l'homme à 40 ans. Photo du fils à douze ans, très doux ; une autre photo, aussi, celle d'une graduation universitaire où il ressemble déjà à son père et où il est plus froid. On évoquera ainsi un monde scientifique (chez le père comme chez le fils) détaché du monde réel, un monde où règne l'ambition scientifique.

JUDITH LANGENAI

Jeune professeur à l'université, 26-27 ans, très humaine. Mike la voit venir vers lui, dans la rue, grande et plutôt solide, elle est jeune et a beaucoup de fraîcheur. Mais sous l'apparence de cette jeunesse et de cette santé éclatante, il y a une âme exceptionnelle, celle de l'humaniste qu'elle veut devenir. Douceur active, toujours attentive aux besoins d'autrui.

MADAME LANGENAI

Mère de Judith, milieu social également privilégié. C'est une petite dame ronde, sensuelle, maternelle, que Judith aime étreindre, mais là aussi tout n'est peut-être qu'apparence. Madame Langenais lutte contre la passivité de sa classe sociale ; grâce aux discussions avec Judith, une lueur de conscience commence à percer.

MONSIEUR LANGENAI

Plus frêle, plus près physiquement et moralement de Judith. Un médecin. Aime beaucoup sa famille. Il est rationnel, mais ne partage pas les idées plus conventionnelles de sa femme sur l'éducation des enfants, etc. Complicité entre son esprit et l'esprit inquiet de Judith devant la vie.

MARIANNE ET GISÈLE

Deux autres petites filles dans la famille Langenais. Enfants modernes, typiques de leur milieu, choyées et protégées par leurs parents.

FRÉDÉRIKE

Jeune fille d'aujourd'hui, très raffinée, elle n'est pas sans évoquer un peu Judith pour Florence : elle vient elle aussi l'inviter à vivre, elle lui parle de ce qu'elle aime, la musique, l'art. Nature plus joyeuse que Judith. Frédérique est belle, jeune et confiante en l'avenir. Elle déborde d'une vitalité sereine.

STÉPHANE

Le petit garçon de 4 ans qui vient jouer dans le parc ; il est vêtu d'un pantalon gris, court aux genoux, il est gracieux. Jojo remarque les boutons dorés de son manteau bleu marine. Comme *sa mère*, une jeune femme (23 ans) qu'on peut imaginer, femme d'un avocat, etc., il vient d'un milieu privilégié. C'est ce privilège (et la liberté de ce privilège) qui séduit Jojo, l'enfant pauvre qui joue dans le parc.

[Exemple 3]
Pouvoir intime
(titre provisoire...) III

Idée originale : Yves Simoneau

Scénario : Pierre Curzi
Yves Simoneau

Production : Les Films Vision 4

PERSONNAGES⁴

ROXANNE

33 ans, taille moyenne, visage coupé au couteau, type androgyne, rousse aux cheveux très courts, yeux pâles perçants, démarche masculine.

Ses vêtements sont solides et confortables (un mélange de cuir et denim). De façon générale, on peut dire qu'elle est moderne, actuelle. Malgré son apparent contrôle et son sang-froid remarquable, on devinera ses « tensions » intérieures à travers des petits gestes de nervosité. C'est « l'héroïne » du film.

THÉO

45 ans, teint buriné, cheveux foncés, physiquement solide, mais un peu vieilli par ses multiples séjours en prison, yeux intelligents, voix grave, quelque chose de digne et fragile émane de son visage, un geste simple posé par lui peut prendre l'allure d'un cérémonial, d'un rituel. Originaire de Boston, il est généreux mais peut devenir colérique instantanément. Il a un fils qu'il adore et pour qui il est prêt à tout gagner, à tout perdre.

4. Cette version provient des archives de la Cinémathèque québécoise. Les exemples choisis dans ce scénario ne concerneront que cette version.

ROBIN

17 ans, petit mais costaud, cheveux raides et noirs, belle gueule d'adolescent qui peut exprimer d'un coup la peur, l'angoisse. C'est le fils de Théo. Contrairement à ce dernier, il parle sans accent parce qu'il est né ici. Malgré son apparence extérieure plutôt sombre, renfermée, il aime rire et rêver.

GILDOR

50 ans, une force de la nature, très grand, sympathique, la peau du visage un peu marquée par une allergie d'enfance. Il incarne le « gros bon sens », il est débrouillard, habile de ses mains, efficace. C'est un nostalgique type qui se réfugie souvent dans son passé afin d'éviter le présent. Sans être alcoolique, il a tendance à « lever le coude » régulièrement. Il est fidèle à ses amours, à ses amis, et il pourrait prendre n'importe quel risque pour les tirer d'un mauvais pas.

JANVIER

23 ans, taille moyenne, pas vraiment beau avec un visage de lune. Il est sensible, curieux, sain de corps et d'esprit et vit parfaitement bien son homosexualité. Il aime qu'on l'aime, mais ne s'empêche pas de provoquer les autres à l'occasion. Il vit intensément l'instant qui passe sans pour autant en garder des souvenirs impérissables. Il est aussi naïf qu'intuitif. Quand on le regarde bien on peut lui reconnaître une ressemblance physique avec Roxanne. Parmi ses amants il compte Jean-Baptiste.

JEAN-BAPTISTE

40 ans, cheveux raides et teints en blond, moustache. L'œil triste, mais le sourire facile. Homosexuel qui ne s'affiche pas. Romantique, sensuel et émotif. Il est en amour avec Janvier, mais il ne se fait pas trop d'illusions sur leur relation ; il en a certainement vu d'autres. C'est un homme consciencieux qui prend son travail au sérieux. Ne supporte pas les tensions trop grandes.

MEURSEAULT

55 ans, un peu trop gros malgré sa haute stature, peigné à l'ancienne, toujours en complet marine. Policier d'expérience, il en a toutes les caractéristiques extérieures. Regard droit, insistant. Soupe au lait mais respectueux de l'autorité. Sorte de mercenaire fonctionnarisé qui commence à ressentir la vieillesse. Il peut avoir l'air dangereux.

H.B.

29 ans, mince, élégant, blond, yeux clairs. Arriviste exemplaire pour qui la fin justifie les moyens. Généralement calme et en contrôle de la situation. Il réfléchit toujours avant de parler. Il calcule constamment les moindres implications de chaque événement. Mauvais perdant qui refuse violemment toute contestation de son propre pouvoir. Être froid exécutant les ordres d'un système qu'il espère diriger un jour. Mégalomane de structure en fait.

THOMAS

60 ans, petit, gros, yeux globuleux et jaunes. C'est le complice-victime.

ANNEXE IV

Traitement cinématographique

1. *La femme de l'hôtel*, scénario de Léa Pool et de Michel Langlois avec la collaboration de Robert Gurik, version en développement déposée à la Cinémathèque québécoise, 30 septembre 1983.
2. *Le sourd dans la ville*, scénario de Mireille Dansereau, Michèle Mailhot et A. Mazouz, proposition de réécriture, une des premières versions en développement déposée à la Cinémathèque québécoise, septembre 1985.

Document 1 La femme de l'hôtel

PRÉCISIONS SUR LA FORME DU RÉCIT

Il importe de montrer par quels aspects formels est soutenue la progression dramatique de *La femme de l'hôtel*.

La ville, en l'occurrence Montréal, est continuellement présente tout au long de l'histoire qui est racontée. La ville comme agression sonore et visuelle, trame de violence, la plupart du temps maintenue derrière le récit, mais parfois l'envahissant, le submergeant comme une vague venue des hauts-fonds de la réalité mondiale : mort, solitude, densité, mouvement incessant, agitation perpétuelle. Par exemple, à l'intérieur de certaines séquences, alors que les protagonistes évoluent dans un calme relatif, un événement dérangeant se produit, quelqu'un est embarqué par la police, une ambulance fonce dans la nuit, etc. Et la surface du récit est tout à coup troublée par ces remous.

Un scénario comme celui présenté ici ne peut pas toujours laisser apparaître cette constante de la ville comme ligne de force et comme pulsation obsédante. Nous serions toujours en train d'interrompre le récit.

Un autre point aussi est à souligner : le dynamisme inhérent à la construction visuelle. Souvent, les plans sont inaugurés alors que la caméra est déjà elle-même en mouvement. Cette caméra évolue d'ailleurs la plupart du temps indépendamment, a-t-on envie de dire, des protagonistes, qu'elle frôle, qu'elle observe et qu'elle abandonne... pour entrer dans un plan suivant.

Parallèlement, nous entrons toujours dans le vif des dialogues. Les protagonistes parlaient et, en quelque sorte, nous venons les surprendre. S'il se dit des choses essentielles, c'est par hasard. C'est parce qu'elles sont dites au moment où nous passions, où la caméra passait. Ces dialogues, dans leur forme actuelle, font état d'un esprit, d'un ton et d'un contenu. Il va sans

dire qu'ils ne sont pas immuables, qu'ils sont tributaires (pour une bonne part) de l'improvisation des interprètes.

Quant au film d'Andréa, son style varie du nôtre. Les images qu'on en voit ont une autre coloration, ne serait-ce que par les interprètes qui jouent peut-être d'une manière plus expressionniste.

Document 2

Le sourd dans la ville

Résumé :

- C'est l'histoire d'un jeune garçon atteint d'une maladie très grave, qui se replie sur lui-même, tout en jetant un regard très lucide sur son entourage.

Thème :

- Un regard lucide sur la vie et la mort, à travers les yeux d'un jeune garçon, du nom de Mike.

Un film sur la mort surtout, la mort dont on dit qu'elle viendra comme un voleur, sans prévenir, sourde aux désirs des êtres humains, et à leur degré de préparation face à elle.

C'est le regard de Mike qui nous fait prendre conscience que chacun a sa mort silencieuse en cette vie, que ce soit à travers la sexualité, la prostitution, l'alcoolisme, la maladie, la richesse ou l'amour.

Traitement visuel :

- Plans séquences, avec comme référence principale, Mike.
- Contraste entre support film et support vidéo (T.V.).
- Dominance de la couleur jaune, pour représenter la lucidité et donner une atmosphère légèrement surréaliste au film.

Traitement sonore :

- Mike fait une sélection des bruits et des conversations qui se passent autour de lui.
- Les aboiements, les grognements ou plaintes des chiens, reviendront à intervalles, pour symboliser le combat de la vie et de la mort, pour les humains.
- Des percussions souligneront le changement d'univers, ou le changement de réalité.

Traitement dans l'espace :

- Du général au particulier.
- Des extérieurs de l'hôtel, vers la chambre de Mike, à la fin. Mouvement d'implosion, de spirale montrant le cheminement de Mike et son repliement sur lui-même.
- Pas de coupure d'un univers à l'autre, mais des glissements de caméra.

Traitement dans le temps :

- Glissements, élasticité, mobilité.

Traitement dramatique :

- Chaque personnage sera traité en ombre et en lumière, pour démontrer sa part de vie et de mort.
- La lucidité de Mike sera exprimée par ses regards et par la *voix off*.
- La rencontre entre Mike et Florence est le point culminant du film. L'un et l'autre, arrivant à oublier sa souffrance, pour s'ouvrir à l'autre, ne fut-ce qu'un instant.

ANNEXE V

Principales associations professionnelles du Québec reliées au cinéma, à la télévision et à la vidéo

- Académie canadienne du cinéma et de la télévision.
- Alliance de la vidéo et du cinéma indépendant.
- Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ).
- Association québécoise des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision (AQRRCT).
- Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).
- Association québécoise des distributeurs et exportateurs de films et de vidéo (AQDEFV).
- Association québécoise des industries techniques du cinéma et de la télévision inc.
- Association des distributeurs et exportateurs de films du Québec.
- Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDeC).
- Société pour l'avancement des droits en audiovisuel ltée (SADA).
- Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ).
- Syndicat général du cinéma et de la télévision-section ONF (SGCT-ONF).
- Union des artistes (UDA).

ANNEXE VI

Contrat-type

Société des Auteurs, Recherchistes,
Documentalistes et Compositeurs

SARDeC

1229, rue Panet
Montréal (Québec) H2L 2Y6
Téléphone : (514) 526-9196
Télécopieur : (514) 526-4124

QU'EST-CE QUE LA SARDeC ?

Vous êtes auteur, recherchiste ou documentaliste ? Vous travaillez pour la radio, la télévision ou le cinéma ? La SARDeC peut vous être utile.

La SARDeC est une association professionnelle fondée en 1949 dans le but de défendre les intérêts professionnels, moraux et économiques des auteurs, recherchistes et documentalistes de l'audiovisuel.

LA NÉGOCIATION D'ENTENTES COLLECTIVES

La SARDeC œuvre à améliorer les conditions d'exercice du métier de ses membres par la négociation d'ententes avec les différents producteurs. De telles ententes existent actuellement avec :

- la Société Radio-Canada, Radio-Québec, l'Office national du film et l'Association des producteurs de film et de télévision du Québec (pour les auteurs) ;
- la Société Radio-Canada (pour les recherchistes et documentalistes).

La SARDeC cherche également à étendre sa juridiction aux autres producteurs de manière à harmoniser dans toute l'industrie audiovisuelle les conditions offertes à ceux qu'elle représente.

LA DÉFENSE DES INTÉRÊTS PROFESSIONNELS AUPRÈS DES POUVOIRS PUBLICS

La SARDeC défend également les droits et intérêts professionnels de ses membres auprès des gouvernements. Elle intervient tant auprès des agences gouvernementales, qui investissent dans la production privée, qu'auprès des différents ministères, qui s'occupent des questions de droit d'auteur ou de statut de l'artiste et du créateur.

UNE PRÉSENCE ACTIVE DANS LE MILIEU

La SARDeC travaille également de concert avec nombre de regroupements ou associations à l'avancement de plusieurs dossiers communs. Elle est ainsi membre de l'Affiliation internationale des syndicats d'auteurs (IAWG), de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), de la Coalition des créateurs et titulaires de droits d'auteur, de la Conférence des associations de créateurs et créatrices du Québec (CACCCQ), de la Conférence canadienne des arts, de la Coalition pour la défense des services français de Radio-Canada, etc.

DES CONSEILS SUR VOS CONTRATS

Au fil des ans, la SARDeC a acquis une expertise solide en matière de droit d'auteur, de conditions de travail et sur toute autre question contractuelle dans les secteurs de sa juridiction. Nous pouvons donc vous renseigner sur tous les aspects touchant l'exercice de votre profession et la protection de vos droits.

À ses membres, la SARDeC offre de plus des consultations gratuites sur leur contrat, que ce contrat soit ou non avec un producteur sous convention SARDeC.

UN PROGRAMME D'AVANTAGES SOCIAUX

La SARDeC gère également, pour le bénéfice de ses membres, un plan étendu d'assurance-groupe (assurance-vie, assurance-invalidité, assurance-maladie et hospitalisation) ; la couverture offerte est alors fonction des contributions des membres à la Caisse de Sécurité.

La SARDeC a aussi mis sur pied un régime collectif d'épargne et de retraite. Des ReÉR individuels sont ainsi ouverts au nom des membres et sont alimentés par les contributions des producteurs prévues dans les ententes collectives. (Voir document sur la Caisse de Sécurité).

DES SERVICES DIVERS

La SARDeC met au service des créateurs un système de dépôt et d'enregistrement de leurs manuscrits. Ce service est offert à un coût minime, que vous soyez membre ou non de la SARDeC.

La SARDeC publie un bulletin d'information, l'*Info-SARDeC*, qui vous renseigne sur l'évolution de l'association et les principaux événements du paysage audiovisuel.

La SARDeC s'intéresse à toute question qui préoccupe les auteurs, chercheurs et documentalistes de l'audiovisuel.

CONDITIONS D'ADHÉSION

Toute personne travaillant dans un des secteurs de juridiction de la SARDeC (radio, télévision, cinéma) peut devenir membre. Il s'agit simplement de répondre aux conditions suivantes :

- Faire la preuve qu'elle a été sous contrat professionnel dans un secteur de juridiction SARDeC dans les 12 mois précédant sa demande d'adhésion ;
- Remplir le formulaire d'adhésion et respecter les statuts et règlements de la SARDeC ;
- Payer sa cotisation annuelle de 75 \$, plus les frais d'adhésion de 10 \$.

Pour de plus amples informations : (514) 526-9196.

Version de avril 1993

**ENTENTE CONCERNANT LA CONCEPTION ET LA
SCÉNARISATION D'UNE ŒUVRE AUDIOVISUELLE**

PARTIE I – OPTION

ENTRE

ci-après appelé LE SCÉNARISTE

ET

ci-après appelé LE PRODUCTEUR

ATTENDU QUE le SCÉNARISTE a conçu ou désire concevoir un
PROJET intitulé provisoirement :

ci-après appelé le PROJET

et dont les caractéristiques sont les suivantes :

() œuvre originale du SCÉNARISTE

() adaptation de : _____

d'une durée totale de : () 30 minutes

() 60 minutes

() 90 minutes

() ou plus (spécifier)

en _____ épisode(s) de _____ minutes.

ATTENDU QUE le Producteur souhaite réunir les fonds nécessaires pour développer le projet et en financer la scénarisation en vue d'une production éventuelle :

ET

ATTENDU QUE le Scénariste désire accorder au Producteur une option exclusive pour ce faire, les Parties conviennent de ce qui suit :

Le Scénariste s'engage à livrer ledit Projet au Producteur au plus tard le _____ 19 ____.

En contrepartie de quoi, le Producteur s'engage à payer au Scénariste la somme de _____ \$ dans les dix jours suivants la livraison dudit projet par le scénariste.

Il est de plus entendu que :

Le paiement de cette somme ne confère aucun droit d'auteur au Producteur sur le projet. De plus, cette somme est distincte et s'additionne au cachet qui sera versé au Scénariste.

La présente option est pour une durée de _____ mois expirant le _____, à moins que les parties n'aient déjà signé le CONTRAT DE SCÉNARISATION prévu à la partie II du présent document.

La présente option ne peut être ni cédée ni transférée par le Producteur à un tiers sans l'acceptation écrite du scénariste.

PARTIE II – CONTRAT DE SCÉNARISATION

DÉFINITION DES TERMES

1.1 ADAPTATION :

Texte d'un auteur qui transforme son œuvre ou celle d'un autre en vue d'une production pour laquelle elle n'avait pas été originellement écrite. Le texte de l'adaptation est considéré comme une œuvre originale.

1.2 AUTEUR-CONSEIL :

Personne dont les services professionnels sont retenus à titre de conseiller pour le développement du texte.

1.3 CACHET D'ÉCRITURE :

Sommes versées au scénariste, globalement ou par versements pour obtenir les droits de reproduction sur le texte.

1.4 CACHET DE PRODUCTION :

Somme payable au scénariste avant le début du tournage pour obtenir les droits d'exploitation sur la production.

1.5 CHARGÉ DE RECHERCHE :

Personne dont le travail consiste à réunir dans un texte les documents ou les renseignements nécessaires à l'écriture du texte de la production.

1.6 COPRODUCTION :

Production que le producteur n'assume pas seul.

1.7 COÛT DE PRODUCTION BRUT :

Coût vérifié des services et biens nécessaires à la production, notamment : droits d'auteur, scénario, frais de développement, producteur, réalisateur, vedettes, comédiens, figuration, équipe de production, équipe conception artistique, équipe construction, équipe décors, équipe accessoires, équipe effets spéciaux, équipe responsable animaux, équipe costumes, équipe maquillage/coiffure, équipe caméra, équipe électrique, équipe machiniste, équipe son, deuxième équipe, équipe transport, bénéfices marginaux, frais de bureau de production, frais de studio, frais de lieux de tournage, frais de régie, voyages/séjours, transport, matériel d'artiste, décors, accessoires, effets spéciaux, animaux, costumes, maquillage/coiffure, équipement caméra, équipement électrique, équipement machiniste, équipement son, laboratoire de production, équipe montage, équipement de montage, laboratoire de post-production, post-production son, musique, titres/optiques/archives, versions, publicité, frais généraux (assurances-comptabilité-vérification), coûts indirects (frais de financement et financement intérimaire, frais d'administration), imprévus, garantie de bonne fin.

Lorsque des services ou tout autre avantage sont fournis plutôt que des sommes d'argent, le coût de ces biens et services est déterminé en fonction de leur valeur commerciale réelle telle que prévue au budget de la production. Les

salaires et honoraires différés seront comptabilisés dans l'évaluation du coût de production brut.

1.8 DÉBUT DU TOURNAGE :

Début du tournage principal (first day of principal photography).

1.9 DÉVELOPPEMENT :

Élaboration d'un texte selon les étapes suivantes :

1^{ère} étape : synopsis

2^{ème} étape : enchaînement séquentiel

3^{ème} étape : 1^{ère} version dialoguée du scénario

4^{ème} étape : 2^{ème} version dialoguée

1.10 ENCHAÎNEMENT SÉQUENTIEL :

Première traduction télévisuelle ou cinématographique du synopsis. Il comprend l'élaboration de l'action, du climat, et de l'intention de chacune des scènes de la production envisagée.

1.11 DIALOGUE :

Ensemble des répliques qu'échangent des personnages selon les données d'un scénario.

1.12 DIFFUSION :

Transmission de la production à la télévision conventionnelle et/ou non conventionnelle.

1.13 DOCUMENTAIRE :

Production d'information qui n'est pas réalisée spécifiquement à des fins de divertissement et à l'intérieur de laquelle des techniques relatives aux dramatiques ou aux variétés peuvent être utilisées afin de faire passer l'information à donner.

1.14 ÉTAPES :

Voir développement.

1.15 EXPLOITATION EN SALLE :

Distribution commerciale de la production dans les salles de cinéma.

1.16 FORCE MAJEURE :

Cause ou événement sur lequel l'une ou l'autre des parties n'a aucun empire.

- 1.17 GÉNÉRIQUE :
Nom et fonction des participants à une production.
- 1.18 JOUR :
Jour du calendrier.
- 1.19 LICENCE EXCLUSIVE :
Autorisation que le scénariste accorde pour l'utilisation de son texte aux fins de la production.
- 1.20 PART PRODUCTEUR :
Montant d'argent calculé comme suit : Toutes les sommes d'argent versées au producteur pour l'utilisation de la production, déduction faite d'un abattement forfaitaire fixé à 20 %.
- 1.21 PRODUCTION :
Œuvre audiovisuelle (quel que soit le support sur lequel elle est fixée), réalisée à partir du texte du ou des scénaristes telle que définie au contrat intervenu entre les parties.
- 1.22 PROJET :
Document écrit suffisant pour enclencher l'étape de scénarisation. L'auteur du projet est l'auteur du texte du projet.
- 1.23 REDEVANCES :
Sommes versées au scénariste par le producteur ou une société de perception en sus des cachets d'écriture et de production conformément à la licence accordée par le scénariste.
- 1.24 RETOUCHES :
Corrections ou changements mineurs apportés au texte original du scénario. Sont exclues de cette définition toute modification dans l'intrigue, l'évolution de l'intrigue, le sujet ou le thème du scénario ainsi que la suppression de personnages et la modification de plus de cinq pour cent (5 %) des dialogues.
- 1.25 SCÉNARIO :
Développement écrit, graphique ou visuel, séquence par séquence ou scène par scène, du comportement et de l'évolution des personnages, de la chronologie des événements

pour les fins de la production. Ce développement comprend les dialogues.

1.26 SCRIPT-ÉDITEUR :

Personne responsable de la forme finale d'un ou des textes écrits par plusieurs scénaristes.

1.27 SÉRIE :

Suite de productions pouvant être groupées sous un même titre et présentant des caractéristiques communes.

1.28 SYNOPSIS :

Court texte comprenant l'élaboration d'une idée, les principales indications d'une intrigue et l'esquisse des personnages.

1.29 TÉLÉVISION CONVENTIONNELLE :

Télévision non payante et diffusée sur bande UHF ou VHF à travers le monde et transmise par l'intermédiaire d'une ou de plusieurs stations de radiodiffusion locales et destinée à la représentation publique dans des localités desservies par ces stations grâce à des antennes domestiques, à la câblodistribution ou aux autres modes de réception.

1.30 TÉLÉVISION NON CONVENTIONNELLE :

Télévision autre que la télévision conventionnelle et sans limiter la généralité de ce qui précède la télévision payante captée par la câblodistribution ou autrement, la télévision par satellite, par antenne maîtresse, la télévision en circuit fermé, le service aux hôtels, motels et hôpitaux, les présentations sur vidéocassettes, vidéodisques et service de diffusion multipoint que ce soit par abonnement, licence, location ou autrement.

1.31 TEXTE :

Toute matière écrite, graphique ou visuelle d'un auteur-scénariste en vue de la production d'une œuvre audiovisuelle. Selon les étapes du développement le texte peut prendre l'une ou l'autre des appellations suivantes : le projet, le synopsis, l'enchaînement séquentiel, les 1^{ère} et 2^{ème} versions dialoguées.

1.32 TRADUCTION :

Version française d'un texte écrit dans une autre langue.

1.33 VIDÉO-CLIP :

Version sonore et visuelle d'une chanson ou d'une pièce musicale.

INTERPRÉTATION

ATTENDU QUE le Scénariste a conçu ou accepte de concevoir et de créer le scénario à partir du Projet tel que décrit en PARTIE I de la présente entente ;

ATTENDU QUE le Producteur souhaite réaliser une œuvre audiovisuelle ci-après appelée la Production à partir du scénario.

LES PARTIES CONVIENNENT DE CE QUI SUIT :

2. MODALITÉS DE LIVRAISON DU SCÉNARIO

2.1 ENCHAÎNEMENT SÉQUENTIEL :

Le Scénariste s'engage à remettre au Producteur _____ () exemplaires du texte de l'enchaînement séquentiel au plus tard _____ jours après la signature des présentes.

2.2 PREMIÈRE VERSION DIALOGUÉE DU SCÉNARIO

Le Scénariste s'engage à remettre au Producteur _____ () exemplaires du texte de la première version dialoguée du scénario au plus tard _____ jours après le paiement par le producteur de l'enchaînement

2.3 DEUXIÈME VERSION DIALOGUÉE DU SCÉNARIO

Le Scénariste doit remettre _____ () exemplaires de la deuxième version du scénario au plus tard _____ jours après le paiement par le Producteur du texte de la première version dialoguée.

2.4 RÉUNIONS DE PRODUCTION :

Le scénariste participe aux discussions concernant le travail de scénarisation.

2.5 RETOUCHES :

À chaque étape, si des retouches sont souhaitées par le Producteur, toute directive en ce sens doit être motivée. Le Producteur en avise le Scénariste par écrit dans les jours de

la livraison du texte. La demande de retouches ne retarde aucun paiement prévu à la présente entente.

2.6 RÉÉCRITURE DE L'ŒUVRE :

Le Producteur ne peut confier à un tiers la réécriture du scénario sans l'accord préalable et écrit du Scénariste.

3. DROITS

3.1 Le Scénariste demeure premier titulaire du droit d'auteur sur le scénario. Ce droit d'auteur est distinct et différent de la propriété du producteur sur la Production.

3.2 DROIT DE REPRODUCTION

Sous réserve de l'exécution intégrale de la présente entente et du paiement total par le producteur du cachet d'écriture, le scénariste autorise la reproduction de son texte dans les limites ci-après précisées :

Le droit de reproduction signifie :

- i) Le droit de réaliser la version originale de la production ;
- ii) Le droit d'enregistrer ou de faire enregistrer sur tout support et par tous moyens, en utilisant les images en noir et blanc ou en couleur, les sons originaux et/ou post-synchronisés, les titres ou sous-titres de la production ainsi que les photogrammes extraits de ladite production.

Si le producteur n'a pas exercé son droit de reproduction dans les _____ suivant la signature de la présente, le scénariste reprendra alors la pleine et entière disposition de tous les droits énumérés ci-dessus, sans autre formalité. Les sommes versées au scénariste en application de la présente lui restent acquises.

3.3 DROIT D'EXPLOITATION

Sous réserve de l'exécution intégrale de la présente entente et du parfait paiement par le producteur du cachet de production, l'auteur autorise l'exploitation exclusive de la production dans les limites ci-après précisées :

Le droit d'exploitation signifie :

- i) Le droit de représenter ou de faire représenter publiquement la production dans tous les pays, en version originale, doublée ou sous-titrée par diffusion à la télévision conventionnelle et non conventionnelle, par distribution commerciale dans les salles de cinéma.
- ii) Le droit d'établir ou de faire établir tous originaux, duplicats, copies ou photogrammes extraits de ladite production ;
- iii) Le droit de mettre ou de faire mettre en circulation ces originaux, doubles ou copies pour les besoins de l'utilisation de la production, notamment par voie de commercialisation de vidéogrammes, vidéocassettes, vidéodisques destinés à la vente et à la location au public pour usage privé.

3.4 Tous les droits de reproduction et d'exploitation qui ne font pas l'objet d'une autorisation expresse et notamment le droit de « REMAKE », le droit de faire une série ou une suite de la production de même que les droits de reproduction du texte dans les domaines ou genres ne comportant pas une production audiovisuelle tels que représentations théâtrales, éditions tant en librairie que dans les journaux, revues, magazines, etc. restent l'entière propriété de l'auteur avec le droit d'en disposer à son gré et sans restriction aucune.

4. MODALITÉS DE PAIEMENTS

En contrepartie des droits prévus à l'article 3.2 le producteur s'engage à payer au Scénariste un cachet d'écriture de :

A) \$ _____ la minute pour un total de : \$ _____ .

Le paiement de cette somme se répartit comme suit :

- I) 25 %, soit la somme de \$ _____ à la signature des présentes. Ce paiement du Producteur au Scénariste fait foi de la date du début du travail de scénarisation.
- II) 25 %, soit la somme de \$ _____ à la livraison de l'enchaînement séquentiel.
- III) 25 %, soit la somme de \$ _____ à la livraison de la première version dialoguée du scénario.
- IV) 25 %, soit la somme de \$ _____ à la livraison de la deuxième version dialoguée du scénario.
- V) dans le cas d'une série, selon le calendrier de livraison et de paiement en annexe.

ET**B) CACHET-PRODUCTION**

En contrepartie des droits prévus à l'article 3.3, le producteur s'engage à payer au scénariste, dans les 30 jours qui suivent le premier jour de tournage, un cachet de production équivalant à _____ % (minimum 4 %) du coût de Production brut moins la somme initiale déjà versée au Scénariste conformément à l'article 4 A). Le Producteur fournira alors au Scénariste un bilan révisé du budget de Production brut préparé par une personne habilitée suivant l'acte des Comptables Agréés. Si le résultat du calcul prévu ci-dessus est inférieur au cachet d'écriture, il n'y a aucun remboursement des sommes déjà versées et le cachet d'écriture englobe alors le cachet de production.

DE PLUS**C) REDEVANCES**

Le Producteur s'engage à verser au Scénariste _____ % (minimum 5 %) de toutes les sommes qu'il perçoit de toutes les exploitations de la Production. Ces sommes sont versées semi-annuellement le 2

janvier et le 2 juillet de chaque année. Aux mêmes dates, qu'il y ait versements de redevances ou non, le Producteur s'engage à remettre au scénariste un bilan complet d'activité de l'exploitation de la production.

Nonobstant ce qui précède, le Scénariste se réserve le droit de percevoir les redevances qui lui seraient dues personnellement et perçues pour son compte par des sociétés d'auteurs ou tout organisme similaire au Canada ou à l'étranger en vertu d'ententes entre les utilisateurs et ces sociétés de perception, telles que ces ententes existent ou pourraient exister.

- 4.1 Le Producteur accepte que le Scénariste ou toute personne autorisée à agir en son nom, ait accès à tous les livres comptables, bilans, comptes, reçus, dépenses et autres documents pertinents à la Production et à son exploitation.
- 4.2 Tout montant en retard dû par le Producteur au Scénariste portera un intérêt au taux préférentiel plus deux pour cent (2 %).

5. FRAIS DE SÉJOUR ET DE DÉPLACEMENT

Lorsque le Scénariste, à la demande du Producteur, doit se déplacer et/ou séjourner à plus de 40 km de chez lui, le Producteur lui rembourse tous les frais de déplacement et/ou le cas échéant, de séjour ainsi encourus sur présentation de pièces justificatives.

6. MENTION AU GÉNÉRIQUE

- 6.1 Aux génériques du début et de la fin de la Production (ou de chaque épisode), il sera inscrit la mention suivante :
SCÉNARIO DE : _____.
Chaque mention sera d'une durée et d'une importance au moins égales à la durée et à l'importance de la mention accordée au Producteur, au réalisateur ou à l'interprète principal.

- 6.2 Aucune autre mention relative à l'écriture du scénario ne pourra être faite au générique sans l'approbation écrite du Scénariste.
- 6.3 Toute la publicité relative à la Production comportera également les mentions écrites ci-haut.
- 6.4 Le scénariste peut cependant renoncer à cette mention sur demande écrite au producteur. Toutefois, cette renonciation du scénariste ne le prive pas des autres droits prévus à la présente.

7. *REPRÉSENTATION ET GARANTIE*

- 7.1 Le Scénariste s'engage à ce que le scénario soit une création originale et qu'aucun de ses éléments constitutifs ne porte atteinte à quelque droit d'auteur, ou à quelque autre droit de quelque individu, société ou compagnie.
- 7.2 Le Scénariste déclare et garantit qu'il est également seul titulaire des droits accordés par les présentes.
- 7.3 Le Producteur s'engage à protéger tous les droits qui lui sont accordés en vertu des présentes conformément à toute loi protégeant les droits d'auteur n'importe où dans le monde afin d'empêcher toute infraction ou tout manquement à ces droits.
- 7.4 Dans le cas d'une adaptation, le Producteur (...) ou le scénariste (...) déclare détenir les droits d'adaptation cinématographique de l'œuvre originale intitulée :

comme en fait foi le contrat ci-annexé.

8. FAILLITE OU INSOLVABILITÉ

Dans l'éventualité où le Producteur est déclaré en faillite, en liquidation, fait cession de ses biens, propose à ses créanciers un concordat qui n'est pas accepté ou devient insolvable, la présente entente est résiliée de plein droit et considérée nulle et non avenue.

Le scénariste peut alors disposer de ses droits sans aucune limite ou obligation. Toutes les sommes versées au Scénariste au jour de la résiliation lui restent acquises sans autre obligation de sa part.

9. FORCE MAJEURE

9.1 Advenant le décès du Scénariste, tous les montants versés par le Producteur conformément à l'article 4, resteront acquis à ses ayants droit et le Producteur pourra, conformément au parfait respect du présent contrat, poursuivre la Production.

9.2 *MALADIE* – (prévoir ce qui arrivera en cas de maladie)

10. CESSION DE L'ENTENTE

Avec l'assentiment écrit du Scénariste, le Producteur pourra céder à des tiers la présente entente à la condition qu'il demeure garant et répondant solidaire de l'exécution de toutes les obligations stipulées aux présentes et qu'il n'en découle aucune modification aux droits du Scénariste.

Pour toute telle cession, l'excédent entre le montant obtenu par le Producteur et celui versé au Scénariste en vertu des présentes sera partagé en parts égales entre le Scénariste et le Producteur.

11. ÉLECTION DE DOMICILE

(Si une des parties réside à l'extérieur de la région métropolitaine). Aux fins des présentes, les parties élisent domicile dans le district judiciaire de Montréal.

12. AVIS

Tout avis nécessaire ou utile donné en vertu des présentes doit être livré par messenger, par courrier recommandé ou certifié ou signifié par huissier aux adresses suivantes ou à toute autre adresse dont l'une des parties pourra informer l'autre partie par avis écrit donné conformément au présent article.

POUR LE SCÉNARISTE _____

POUR LE PRODUCTEUR _____

13. INTERPRÉTATION

La présente entente sera interprétée et régie conformément aux lois et au droit en vigueur dans la province de Québec ainsi qu'à la Loi du droit d'auteur du Canada.*

Selon que le contexte l'exige, les mots employés au masculin sont réputés être au féminin et les mots employés au singulier sont réputés être au pluriel.

Les titres utilisés dans la présente entente le sont à des fins utilitaires et informatives. Ils ne peuvent d'aucune façon servir à interpréter les dispositions de l'entente.

14. INTÉGRALITÉ DE L'ENTENTE

La présente reflète intégralement l'entente intervenue entre les parties quant à son objet. Aucune modification, représentation, garantie ou promesse ne vaut entre les parties à moins qu'elle ne soit expressément contenue aux présentes. Aucun amendement ou modification à cette entente ne peut lier les parties à moins qu'il ne soit constaté par écrit et que les parties n'y aient acquiescé en signant ledit écrit.

* (Ou clause compromissoire selon le choix des parties.)

15. ENTENTE AVEC LA SARDEC

Dans les dix jours de la signature de la présente entente, le Producteur s'engage à en faire parvenir une copie aux bureaux de la SARDEC, 1229 rue Panet, Montréal, QC H2L 2Y6.

16. CAISSE DE SÉCURITÉ

Lorsque le Scénariste est membre de la SARDEC, le Producteur verse une contribution égale à 7 % et retient un montant égal à 4,5 % des cachets versés selon les articles 4a) et 4b) à titre de contribution à la Caisse de Sécurité des Auteurs.

17. COTISATION

Le Producteur s'engage à retenir une cotisation professionnelle de 2,5 % des cachets du Scénariste versés selon les articles 4a) et 4b).

- 18.** Le Producteur s'engage à faire parvenir à la SARDEC les retenues et les contributions prévues aux articles 16 et 17, à chaque mois, au plus tard le 21^{ième} jour suivant le mois du prélèvement desdits montants, en accompagnant ce paiement d'une liste des scénaristes avec, en regard, le détail de leurs retenues et de ses contributions.

19. RENONCIATION

Le défaut d'une des parties d'exiger le respect d'une ou de plusieurs obligations stipulées aux présentes ne peut être interprété comme une renonciation tacite au respect des obligations de l'entente par la partie défaillante.

20. DÉFAUT

Chaque partie peut résilier la présente entente, si l'autre partie n'en respecte pas l'une de ses obligations principales et ne corrige pas son défaut, dans les dix (10) jours d'un avis écrit par l'autre partie. La résiliation prendra plein effet sans autre formalité, à l'échéance des dix (10) jours et les sommes versées au scénariste à cette date lui restent acquises.

EN FOI DE QUOI, LES PARTIES ONT SIGNÉ À _____

LE _____ 19 ____.

Témoin

le Scénariste

Témoin

le Producteur

Revisé 29 mars 1988.

INDEX DES FILMS

On retrouvera dans l'index des films cités le titre du film, l'année, le nom du ou des scénaristes (sc) ainsi que le nom du ou des réalisateurs (re).

A

- À bout de souffle* (1960) ; sc : Jean-Luc Godard d'après un sujet de François Truffaut ; re : Jean-Luc Godard.
- A Clockwork Orange* (1971 – *L'orange mécanique*) ; sc : Stanley Kubrick d'après le roman d'Anthony Burgess ; re : Stanley Kubrick.
- Affaire Coffin (L')* (1979) ; sc : Jean-Claude Labrecque à partir de l'essai de Jacques Hébert ; re : Jean-Claude Labrecque.
- Airport I* (1970) ; sc : George Seaton ; re : George Seaton.
- America America* (1963) ; sc : Elia Kazan ; re : Elia Kazan.
- Année dernière à Marienbad (L')* (1961) ; sc : Alain Robbe-Grillet ; re : Alain Resnais.
- Another Woman* (1988 – *Une autre femme*) ; sc : Woody Allen ; re : Woody Allen.
- An Unmarried Woman* (1978 – *La femme libre*) ; sc : Paul Mazursky ; re : Paul Mazursky.
- À tout prendre* (1963) ; sc : Claude Jutra, sujet de Claude Fournier ; re : Claude Jutra.
- Aurore (L')* (1927 – *Sunrise*) ; sc : Carl Mayer ; re : F. W. Murnau.
- Aventures du baron de Munchausen (Les)* (1988) ; sc : Terry Gilliam, Charles McKeown ; re : Terry Gilliam.

B

Barry Lyndon (1975) ; sc : Stanley Kubrick d'après le roman de William Makepeace Thackeray ; re : Stanley Kubrick.

Bingo (1973) ; sc : Jean-Claude Lord, Lise Thouin, Michel Capistran, Roch Poisson et Jean Salvy ; re : Jean-Claude Lord.

Birds (The) (1963 – *Les oiseaux*) ; sc : Evan Hunter d'après l'œuvre de Daphné du Maurier ; re : Alfred Hitchcock.

Blade Runner (1982) ; sc : Hampton Fancher et David People ; re : Ridley Scott.

C

Cabaret (1972) ; sc : Jay Allen et Hugh Wheeler ; re : Bob Fosse.

Camisards (Les) (1970) ; sc : René Allio ; re : René Allio.

Carrie (1976) ; sc : Lawrence D. Cohen ; re : Brian De Palma.

Charme discret de la bourgeoisie (Le) (1972) ; sc : Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière ; re : Luis Buñuel.

Chat dans le sac (Le) (1964) ; sc : Gilles Groulx ; re : Gilles Groulx.

Château de sable (Le) (1978) ; re : Co Hoedeman.

Chouan (1988) ; sc : Philippe de Broca et Daniel Boulanger ; re : Philippe de Broca.

Churchill's Island (1948 – *La forteresse de Churchill*) ; sc : Stuart Legg ; re : Stuart Legg.

Citizen Kane (1941) ; sc : H. J. Mankiewicz et Orson Welles ; re : Orson Welles.

Cœur de maman (1953) ; sc : Henry Deyglun ; re : René Delacroix.

Colombes (Les) (1972) ; sc : Jean-Claude Lord ; re : Jean-Claude Lord.

Comédie (1988) ; sc : Jacques Doillon, Jean-François Goyet et Denis Ferraris ; re : Jacques Doillon.

Cordélia (1979) ; sc : Jean Beaudin ; re : Jean Beaudin.

D

Dame en couleurs (La) (1984) ; sc : Claude Jutra et Louise Rinfret ; re : Claude Jutra.

Damnés (Les) (1969 – *Gotterdammerung*) ; sc : Nicolas Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti ; re : Luchino Visconti.

Déclin de l'empire américain (Le) (1986) ; sc : Denys Arcand ; re : Denys Arcand.

Dentellière (La) (1977) ; sc : Claude Goretta et Pascal Lainé d'après le roman de Pascal Lainé ; re : Claude Goretta.

Dernières fiançailles (Les) (1973) ; sc : Jean Pierre Lefebvre ; re : Jean Pierre Lefebvre.

Deux femmes en or (1970) ; sc : Claude Fournier et Marie-Josée Raymond ; re : Claude Fournier.

Docteur Louise (1949) ; sc : Maurice Jacquemont, Aloysius Vachet et Jean-Louis Bouquet ; re : René Delacroix.

Drogue fatale (La) (1924) ; sc : J.-Arthur Homier et Emma Gendron ; re : Arthur Larente et J.-Arthur Homier.

E

E.T. (1982) ; sc : Melissa Mathison ; re : Steven Spielberg.

Étranger (L') (1967) ; sc : Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon et Emmanuel Roblès d'après le roman d'Albert Camus ; re : Luchino Visconti.

Every Child (1980 – *Chaque enfant*) ; sc : Derek Lamb, Les mimes électriques ; re : Eugène Sedorenko.

Excalibur (1981) ; sc : Rospo Pallenberg et John Boorman ; re : John Boorman.

F

Femme de Jean (La) (1973) ; sc : Yannick Bellon ; re : Yannick Bellon.

Femme de l'hôtel (La) (1984) ; sc : Léa Pool et Michel Langlois avec la collaboration de Robert Gurik ; re : Léa Pool.

Festin de Babette (Le) (1988 – *Babettes Gæstebud*) ; sc : Gabriel Axel d'après la nouvelle de Karen Blixen ; re : Gabriel Axel.

Flamenco at 5:15 (1984 – *Flamenco à 5h15*) ; sc : Cynthia Scott ; re : Cynthia Scott.

Forteresse (La) (1947) ; sc : Rian James et Leonard Leed ; re : Fedor Ozep.

Fraises sauvages (Les) (1958) ; sc : Ingmar Bergman ; re : Ingmar Bergman.

Frantic (1988) ; sc : Roman Polanski et Gérard Brach ; re : Roman Polanski.

Frenzy (1972) ; sc : Anthony Shaffer d'après le roman d'Arthur La Bern ; re : Alfred Hitchcock.

G

Gros Bill (Le) (1949) ; sc : Jean Palardy ; re : René Delacroix et Jean-Yves Bigras.

Guerre des tuques (La) (1984) ; sc : Roger Cantin et Danièle Patenaude ; re : André Melançon.

H

High Noon (1952 – *Le train sifflera trois fois*) ; sc : Carl Foreman d'après le roman de John W. Cunningham ; re : Fred Zinneman.

Hiroshima mon amour (1959) ; sc : Marguerite Duras et Alain Resnais ; re : Alain Resnais.

I

If You Love This Planet (1982 – *Si cette planète vous tient à cœur*) ; re : Terri Nash.

Île nue (L') (1960) ; sc : Kaneto Shindo ; re : Kaneto Shindo.

I'll Find a Way (1978 – *Je trouverai un moyen*) ; sc : Beverly Shaffer ; re : Beverly Shaffer.

Initiation (L') (1969) ; sc : Denis Héroux ; re : Denis Héroux.

Insoutenable légèreté de l'être (L') (1988) ; sc : Jean-Claude Carrière et Philippe Kaufman d'après le roman de Milan Kundera ; re : Philip Kaufman.

IXE-13 (1971) ; sc : Jacques Godbout d'après l'œuvre de Pierre Saurel ; re : Jacques Godbout.

J

Juge et l'assassin (Le) (1976) ; sc : Jean Aurenche, Pierre Bost et Bertrand Tavernier ; re : Bertrand Tavernier.

Juggernaut (1974 – *Terreur sur le Britannia*) ; sc : Richard Allan Simmons ; re : Richard Lester.

K

Kid sentiment (1968) ; sc : Ghyslaine Godbout et Jacques Godbout ; re : Jacques Godbout.

L

- Liaisons dangereuses (Les)* (1988) ; sc : Christopher Hampton d'après sa pièce *Les liaisons dangereuses* adaptée du roman de Pierre Choderlos de Laclos ; re : Stephen Frears.
- Looking for Mr Goodbar* (1977 – À la recherche de Mr Goodbar) ; sc : Richard Brooks ; re : Richard Brooks.
- Love Story* (1970) ; sc : Erich Segal tiré de son roman ; re : Arthur Hiller.
- Ludwig* (1972 – *Le crépuscule des dieux*) ; sc : Luchino Visconti, Enrico Medioli et Suso Cecchi d'Amico ; re : Luchino Visconti.
- Lumières de ma ville (Les)* (1950) ; sc : Roger Garand, Rudel-Tessier et Jean-Yves Bigras ; re : Jean-Yves Bigras.

M

- Madeleine de Verchères* (1922) ; sc : Emma Gendron ; re : Arthur Larente et J.-Arthur Homier.
- Mains nettes (Les)* (1958) 4 épisodes de la série *Panoramique* produite par l'ONF entre 1957 et 1959 ; sc : Claude Jutra ; re : Claude Jutra.
- Mâles (Les)* (1970) ; sc : Gilles Carle ; re : Gilles Carle.
- Marcus Welby M. D.* (série T.V., 25 septembre 1969 au 11 mai 1976) ; sc : Don M. Mankiewicz ; re : David Lowell Rich.
- Maria Chapdelaine* (1983) ; sc : Guy Fournier et Gilles Carle d'après le roman de Louis Hémon ; re : Gilles Carle.
- Maudits sauvages (Les)* (1971) ; sc : Jean Pierre Lefebvre ; re : Jean Pierre Lefebvre.
- Mayerling* (1968) ; sc : Terence Young ; re : Terence Young.
- Mission : impossible* (série T.V., 17 septembre 1966 au 8 septembre 1973) ; sc : Bruce Geller.
- Mon oncle Antoine* (1971) ; sc : Claude Jutra et Clément Perron ; re : Claude Jutra.
- Montréal vu par* (1991) ; sc et re : Patricia Rosema (*Desparanto*) ; Jacques Leduc (*La toile du temps*) ; Michel Brault (*La dernière partie*) ; Atom Egoyan (*En passant*) ; Léa Pool (*Rispondeztemi*) ; Denys Arcand (*Vue d'ailleurs*).
- Morocco* (1930) ; sc : Jules Furthman ; re : Joseph von Sternberg.

N

Neighbours (1952 – *Voisins*) ; re : Norman McLaren, Grant Munro.

O

Où êtes-vous donc ? (1968) ; sc : Gilles Groulx ; re : Gilles Groulx.

P

Patricia et Jean-Baptiste (1966) ; sc : Jean Pierre Lefebvre ; re : Jean Pierre Lefebvre.

Père Chopin (Le) (1944) ; sc : Jean Desprez, Bella Daniel ; re : Fedor Ozep en collaboration avec Georges Freedland.

Petite Aurore, l'enfant martyr (La) (1951) ; sc : Émile Asselin d'après la pièce *Aurore, l'enfant martyr* de Léo Petitjean et Henri Rollin ; re : Jean-Yves Bigras.

Pierrot le fou (1965) ; sc : Jean-Luc Godard d'après l'œuvre de Lionel White ; re : Jean-Luc Godard.

Plouffe (Les) (1981) ; sc : Roger Lemelin et Gilles Carle d'après le roman de Roger Lemelin ; re : Gilles Carle.

Portes tournantes (Les) (1988) ; sc : Jacques Savoie et Francis Mankiewicz d'après le roman de Jacques Savoie ; re : Francis Mankiewicz.

Potemkine (1925) ; sc : Serge Mikhaïlovitch Eisenstein et Agadjanova Choutko ; re : Serge Mikhaïlovitch Eisenstein.

Pouvoir intime (1986) ; sc : Yves Simoneau et Pierre Curzi ; re : Yves Simoneau.

Powaqqatsi (1987) ; sc : Godfrey Reggio et Ken Richards ; re : Godfrey Reggio.

Procès (Le) (1963) ; sc : Orson Welles d'après le roman de Kafka ; re : Orson Welles.

Psycho (1960 – *Psychose*) ; sc : Joseph Stefano d'après le roman de Robert Block ; re : Alfred Hitchcock.

R

Raiders of the Lost Ark (1981 – *Les aventuriers de l'arche perdue*) ; sc : Steven Spielberg et George Lucas ; re : Steven Spielberg.

Rendez-vous d'Anna (Les) (1978) ; sc : Chantal Akerman ; re : Chantal Akerman.

Rivière du hibou (1961) ; sc : Robert Enrico d'après une nouvelle d'Ambrose Bierce ; re : Robert Enrico.

S

Sacco et Vanzetti (1971) ; sc : Gualino Montaldo, Fabrizio Onofri ; re : Gualino Montaldo.

Salaam Bombay (1988) ; sc : Mira Nair ; re : Mira Nair.

Secret (Le) (1975) ; sc : Robert Enrico, Pascal Jardin, d'après Francis Rick ; re : Robert Enrico.

Sourd dans la ville (Le) (1987) ; sc : Mireille Dansereau, Michèle Mailhot et Jean-Joseph Tremblay d'après le roman de Marie-Claire Blais ; re : Mireille Dansereau.

Special Delivery (1979 – *Livraison spéciale*) ; re : John Weldon et Eunice Macaulay.

Star Trek I (1979) ; sc : Harold Livingstone ; re : Robert Wise.

Star Trek II (1982) ; sc : Jack B. Sowards ; re : Nicholas Meyer.

Star Trek III (1984) ; sc : Harve Bennett ; re : Leonard Nimoy.

Star Trek IV (1986) ; sc : Harve Bennett ; re : Leonard Nimoy.

Star Trek V (1989) ; sc : David Loughery ; re : Leonard Nimoy et William Shatner.

Star Wars (1977) ; sc : George Lucas ; re : George Lucas.

T

Tit-Coq (1952) ; sc : Gratien Gélinas, d'après sa pièce ; re : René Delacroix, Gratien Gélinas.

Toaster (Le) (1982) ; sc : Michel Bouchard et Robert Gurik ; re : Michel Bouchard.

Towering Inferno (The) (1974 – *La tour infernale*) ; sc : Stirling Silliphant d'après le roman de Richard Martin Stern et le roman de Thomas M. Scortia et de Frank M. Robinson ; re : John Guillermin et Irwin Allen.

U

Une chante, l'autre pas (L') (1977) ; sc : Agnès Varda ; re : Agnès Varda.

V

Valérie (1969) ; sc : Denis Héroux, Louis Gauthier, John Dunning et André Link ; re : Denis Héroux.

Vie heureuse de Léopold Z (La) (1965) ; sc : Gilles Carle ; re : Gilles Carle.

Viol d'une jeune fille douce (Le) (1968) ; sc : Gilles Carle ; re : Gilles Carle.

W

Working Girl (1988 – *Quand les femmes s'en mêlent*) ; sc : Kevin Wade ; re : Mike Nichols.

Y

Yul 871 (1966) ; sc : Jacques Godbout ; re : Jacques Godbout.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	La place du scénario dans le cinéma québécois	9
Première partie	La scénarisation	
Chapitre I	Les niveaux d'organisation du scénario	27
Chapitre II	Le sujet	41
Chapitre III	Personnages et forces d'action	51
Chapitre IV	Le synopsis	67
Deuxième partie	L'écriture du scénario	
Chapitre V	L'écriture de l'histoire : la continuité	83
Chapitre VI	Le traitement cinématographique	91
Chapitre VII	La présentation d'un scénario	111
Troisième partie	Le financement	
Chapitre VIII	Le financement de la scénarisation et l'industrie du cinéma québécois	137
Conclusion		157
Bibliographie		161

Annexes

Annexe I	Extrait du découpage technique du « Souffle coupé »	173
Annexe II		
Document 1	Analyse de l'organisation narrative du film : <i>Hiroshima mon amour</i> , scénario de Marguerite Duras et réalisation d'Alain Resnais	177
Document 2	Analyse et désarticulation du film : <i>Le secret</i> de Robert Enrico	196
Annexe III	Personnages	203
Exemple 1	<i>La femme de l'hôtel</i>	204
Exemple 2	<i>Le sourd dans la ville</i>	209
Exemple 3	<i>Pouvoir intime</i>	213
Annexe IV	Traitement cinématographique	217
Document 1	<i>La femme de l'hôtel</i>	218
Document 2	<i>Le sourd dans la ville</i>	220
Annexe V	Principales associations professionnelles du Québec reliées au cinéma, à la télévision et à la vidéo	223
Annexe VI	Contrat-type SARDeC	225
Index des films		245

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DES ATELIERS MARQUIS
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN MAI 1995
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR



Le travail que l'auteure livre dans cet ouvrage se situe dans la lignée d'un intérêt grandissant envers l'écriture pour le cinéma. Si la création est en grande partie le fruit de l'expérience individuelle, elle participe tout de même d'une certaine organisation de manière à pouvoir être communiquée, perçue et déchiffrée par un auditoire. Cet essai porte essentiellement sur le processus de développement, de construction et d'analyse du scénario.

Esther Pelletier est chercheure au CRELIQ et professeure titulaire en études cinématographiques à l'Université Laval où elle est responsable des séminaires et cours de scénarisation. Elle agit également comme consultante et collaboratrice au scénario auprès des professionnels de l'industrie du cinéma. En 1984-1985, elle a été directrice au développement de projets de films à la Société générale du cinéma du Québec (SGCQ). De 1990 à 1993, elle a été présidente de l'Association québécoise des études cinématographiques (AQEC).

En 1993, ce livre a mérité à Esther Pelletier
le Prix AQEC-Olivieri
de la meilleure étude sur le cinéma publiée au Québec

PHOTO DE LA COUVERTURE : COLLECTION CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

ISBN 2-921053-09-6



9 782921 053099