

## Propos sur la scénarisation (1975) [\*]

Gilles Groulx

« Il n'y a pas à se féliciter des compromis sur le plan de l'organisation, de la technique ou autre, de l'acceptation par le metteur en scène, de n'importe quels travaux : au contraire, il faut regarder cela avec méfiance. Ou ce metteur en scène est totalement indifférent au résultat final de son travail, ou sa faim de créer est telle qu'il renonce à tout : tout ce qu'il veut, c'est se jeter sur une caméra.

« Moi-même en ce moment, j'ai incroyablement faim. Faim de créer, bien entendu. La nourriture rôde autour de moi, elle m'environne. S'il ne dépendait pour moi que d'une plume et d'une feuille de papier, j'écrirais, j'écrirais nuit et jour, j'écrirais, j'écrirais, j'écrirais. Mais je dois écrire avec une caméra. Pas sur du papier mais sur de la pellicule. Mon travail dépend de toute une série d'impératifs techniques et d'organisation ».

Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*,  
Coll. 10/18

### Petit préambule

Déjà au temps de Vertov, le cinéma était au prise avec les fonctionnaires qui étaient chargés de lire et d'approuver les scénarios. Ceux-ci jugeaient que le cinéma devait refléter la tradition de la culture théâtrale russe et du roman à succès; garantie assurée de l'approbation des grandes salles d'alors; le cinéma de Vertov était réprimé et les scénarios de Marakowski jettés au panier. Vertov accusait ces scénaristes professionnels de vouloir imposer au cinéma des « principes de production (de création) périmés et stéréotypés ». Ces scénaristes appartenaient au RAPP : Association russe des écrivains prolétariens...

Vertov défendait en 1933 un cinéma qu'il appelait « documentaire poétique » : une pratique du cinéma comme ciné-journal, instrument d'information/éducation.

En 1975, un cinéma issu de cette conception subit les mêmes avatars : marginalité, condition de pauvreté des productions, manque de continuité, etc.

Deux raisons sur trois sont les mêmes qu'en Russie et 1933 : Les lecteurs-scénaristes exigent que le film soit écrit comme un roman - que les valeurs de représentation (le sens des valeurs) soient celles de la tradition bourgeoise - et enfin, que tout caractère d'improvisation soit aboli dès le scénario.

À lire Vertov, on comprend que les mêmes exigences prévalaient en son temps pour les mêmes raisons qu'aujourd'hui : ériger le conservatisme en tradition, contrôler le cinéma.

« Sous la règle, découvrez l'abus » (Bertolt Brecht)

\*\*\*

Je crains ne pouvoir parler du « scénario » de la manière la plus positive; et puis en rédaction de ce genre de « scénario », je n'ai jamais été qu'un « amateur ». Je pense bien entendu au « scénario » comme pièce à séduction qu'on exige généralement dans les comités de « lecteurs » de production de films. J'ai toujours pensé que pour préparer la production d'un film, c'est d'une idée forte et d'un plan qu'il s'agissait; qu'un cinéaste ne devait pas écrire sur le papier le déroulement de son film comme s'il s'agissait d'un roman, avec en plus : des dialogues, un découpage, des prévisions sonores, des musiques, des notes explicatives sur les intentions de telles ou telles scènes, etc. Cela rend la tâche des lecteurs plus facile mais ne rend pas justice au matériau cinématographique. Cela ressemble plus à une plaidoirie de défense devant un tribunal qu'à un travail passionné de créateur/inventeur de cinéma. Le film, même en préparation est beaucoup plus qu'une « rédaction », il tient d'avantage de l'intuition de l'inventeur qui s'accroche à quelques signes perçus et qui commence à grands traits à faire le croquis de son plan. Le film est lumière et son; le film est idée et intentions; le film est perception et exposition; le film est invention et création dans une collaboration, depuis le commencement jusqu'à la fin. L'écrivain illustre-t-il son roman avec des photos? J'estime que chaque opération visant à **exposer** conceptuellement un film risque d'entraîner sans possibilité de retour le cinéaste sur une voie de « garage » d'où toute l'aventure de la recherche et la **remise en question** du cinéma sont anéanties.

Dans le commerce, le « scénario » est une nouvelle ou un roman, un récit en tout cas qui se lit tout bonnement; mais qui engage tout aussi sûrement le cinéaste à renoncer à sa spontanéité devant les faits ou les événements qui se produiront en cours de tournage.

Cette conception m'apparaît comme un film déjà terminé que l'on n'a plus qu'à exécuter : un monde clos à la réalité; un principe qui ne prend de la vie que ce qu'elle a de conforme avec le « scénario ». Comme une assurance-faillite pour le producteur.

Et puis, « scénariser » est devenu un métier; les grands studios ont inventé les scénaristes, ils se sont dotés d'un système qui protégerait leurs capitaux contre les imprévus. Dès les débuts du cinéma on adopta, aussi bien en Union Soviétique qu'aux USA, la formule éprouvée par le roman à succès; l'écriture linéaire psychologico-humaniste; le degré zéro de la communication sentimentale. Dès lors, l'étape décisive du film cessa d'être une recherche passionnée et incertaine de la réalité; dorénavant régna l'ordre et la mise en scène pré-établie. Jusqu'à ce jour, les producteurs sont satisfaits; le cinéaste se débat comme il peut et le cinéma est industriel.

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

Comme il existe beaucoup moins de producteurs que de cinéastes, cela tend à faire durer une conception **conformiste** du cinéma qui devient ainsi une idéologie régnante.

Non seulement cette idéologie règne-t-elle mais elle domine totalement lorsque ce producteur devient à la fois le distributeur du film. Parce qu'alors il ne commande plus seulement aux seuls cinéastes mais à tout un public amateur de cinéma. Et si par surcroît il lui vient à l'idée de devenir également propriétaire de salles de cinéma, c'est alors un véritable empire culturel qu'il domine de sa seule conception du cinéma; de son idéologie, de sa compréhension du monde (finalement).

Bref. Il me semble que dans le processus de constante ré-invention d'un langage de perception/exposition, le cinéma n'a que faire de

l'assurance-tout-risque et la domesticité dans laquelle on l'enferme n'annonce rien de bon. D'où rareté de bons films et crises quasi cycliques du cinéma, ailleurs comme ici.

Une des causes fondamentales de la misère du cinéma réside dans les relations entre le producteur et le cinéaste; les producteurs ont-ils donc changés? Les producteurs aiment-ils le cinéma? Les producteurs ont-ils des buts communs avec les cinéastes? Ne voit-on plus le cinéma comme une aventure, comme une **exposition** de la vie, comme un moyen encore tout nouveau d'exploration de la pensée, comme une interrogation constante? D'où viennent les idées justes?

Elles viennent de la collaboration sincère avec les autres. Le cinéaste ne tient compte que de trois nécessités primordiales à la fabrication de son film : l'idée de base, la faculté de comprendre, la volonté d'exposer (montrer, démontrer).

À mon avis, avec ces trois éléments, le cinéaste compose une recherche, une mise en scène et un projet d'information; qu'il s'agisse d'un film de fiction ou d'un documentaire **en direct**.

La vie n'est pas faite de morceaux de films que je sache, mais l'inverse : un film est fait de morceaux de la vie de chaque jour. Cela devrait être la base de toute idée de film. Ça me semble primordial et tout naturel que le cinéma s'imprègne de la **réalité** qui commande toute prise de conscience quelle qu'elle soit.

Puisque le cinéma est un art de communication avec les autres, on devrait donc considérer que le **scénario** est un propos de dialogue par le cinéma : idée-cinéma-société. Non pas : idée-cinéma-profits.

Dziga Vertov disait : « Nous avons essayé d'écrire des vers, des récits, des paysages, de raconter des épisodes dramatiques, de tracer des schémas et des diagrammes, etc., mais tout cela n'avait pas permis de voir, d'entendre et de ressentir (le) film tant qu'il n'avait pas été monté et projeté ».

Il est bien évident que l'harmonie doit régner entre le producteur et le cinéaste, ils doivent l'un et l'autre vouloir un cinéma libre; un art de communication qui exprime la réalité, sinon apparaîtront aussitôt les mécanismes de contrôle. Il est bien **évident** qu'ériger la notion capitaliste de profit\$ en tant qu'Art est incompatible avec l'expression libre, la volonté d'innover et de discuter les idées. Ce n'est pas d'une lutte entre un cinéma plus facile ou plus difficile qu'il s'agit mais de deux idéologies opposées : entre conformisme et découverte; entre dirigisme et liberté.

De Dziga Vertov à aujourd'hui, un **mot d'ordre** a prévalu : le cinéma sera au service du Pouvoir, ou ne sera pas!

À l'instar des régimes totalitaires, l'État canadien utilise aujourd'hui ce pouvoir, alors que les décisions et tous les capitaux disponibles au cinéma sont sous le contrôle direct des fonctionnaires; entre l'omniprésence de l'État et les grands cartels cinématographique américains, l'un appuie l'autre pour faire disparaître **l'Art cinématographique considéré comme une libre exposition des idées et des formes.**

Au contraire, le jour n'est pas loin où nul ne fera de film sans être un membre-en-règle du parti au pouvoir; « montrer patte-blanche et faire patte-de-velours ».

La démocratie bourgeoise canadienne cherche à **arrêter le Temps.** (J'ai tenu à affirmer le plus clairement la position fondamentale des partis en cause afin que soit plus nette la **lecture** de ce qui suit.)

Quand j'ai tourné mon premier **vrai** film, je n'avais aucun scénario. J'avais cru jusque-là que pour faire un film, il fallait un « scénario » avec une « grande énigme ». C'est à l'ONF en 1958 que j'ai réalisé (avec Brault) LES RAQUETTEURS.

À cette époque, peu de cinéastes croyaient que l'on puisse partir au tournage sans prévision de scènes, inscrites en bon ordre, vers un documentaire « réaliste » de trois minutes.

Il était considéré comme normal qu'un cinéaste ayant fait une recherche de quelques jours sur le « terrain », y retourne avec **son** scénario et **son** équipe pour y faire exécuter **son** film avec des gens bien **en place**, devenus simples objets. Une **nature morte** quoi! Ça s'appelait un « documentaire »; censé rendre compte de la réalité vivante et imprévisible!

Nous avons réalisé LES RAQUETTEURS dans le cadre d'une série que dirigeait Léonard Forest et qui s'appelait COUP D'CEIL. C'était de petits films tournés en 35mm noir & blanc, d'une durée n'excédant pas dix minutes.

C'est donc avec un très petit budget et sans idée derrière la tête que nous sommes arrivés au grand congrès des raquetteurs tenu cette année-là à Sherbrooke.

Le récit de ce film s'est donc élaboré de lui-même, tout naturellement. Nous avons tout bonnement suivi les participants, suivant le « programme » du week-end. J'avais une copie des activités à venir que l'on distribuait à tout le monde et il m'a semblé que je possédais là un excellent scénario. Les organisateurs avaient prévu toutes sortes de compétitions et distractions; la bière étant gratuite, nous nous sommes amusés un bon coup tout en travaillant avec attention; la vigueur du film prouve que notre participation à cette fête a d'abord servi à créer un film vivant et certainement novateur à l'époque.

C'est encore ainsi que je conçois l'approche du cinéma-direct; il faut pouvoir participer à ce que font les gens si l'on veut que les gens que l'on filme participent au film. Car d'eux-mêmes, ils savent naturellement produire les événements qui expriment au mieux la réalité. Le choix des scènes que nous choisissons de filmer provient de notre participation (signification/exposition) d'abord; c'est d'une expérience vécue qu'il s'agit. À mon sens, ce sont là les premiers actes décisifs d'un cinéaste, qui détermineront la composition d'un film qui cherche à communiquer réellement. Il faut aimer vraiment le sujet que l'on traite. La première responsabilité s'est vis-à-vis soi-même.

« Tout film est en montage depuis le moment où l'on choisit le sujet jusqu'à la sortie de la pellicule définitive, c'est-à-dire qu'il est en montage durant tout le processus de fabrication du film ».

-Dziga Vertov

Je crois en définitive que pour certains cinéastes, **scénario** veut dire **montage** et pour d'autres, c'est le contraire. Je connais des cinéastes qui ont terminé leur film lorsqu'ils ont achevé leur scénario; à toutes fins pratiques, ils ne reviennent pas sur ce qui fut élaboré. D'autres, dont je suis, remettent constamment en question l'idée originale jusqu'à ce que le film soit plus vrai que la réalité (plus lisible).

Une citation très juste et qui s'applique à merveille au projet cinématographique : « Le moyen fait partie de la vérité aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité elle-même soit vraie : c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat ». Karl Marx.

On n'entreprend pas un film sans être totalement convaincu que ce que l'on va faire aboutira à un éclairage nouveau de la vérité. Autrement dit : il faut travailler avec ses propres convictions selon ses aspirations; la première responsabilité étant vis-à-vis de soi-même.

En tout cas, c'est la seule méthode que je connaisse capable de garantir les énergies nécessaires pour mener un film jusqu'au bout et qui nous assure les ressources de notre imagination.

Le cinéaste est un travailleur parmi les autres travailleurs et il a les mêmes responsabilités que les autres citoyens; il se doit d'être honnête et de rechercher ce qui est vrai. C'est de lui-même donc qu'il est responsable s'il veut atteindre à un cinéma **nouveau** car la pratique d'un cinéma non-conforme exige des convictions, de l'imagination et beaucoup d'énergies.

Cela commence dès le scénario; résultat de la recherche et de la préparation, il est la première étape de création d'un film et il reflète déjà les dispositions du cinéaste.

Ainsi donc, mon premier film, LES RAQUETTEURS, fut mal accueilli par les autorités de l'ONF et son producteur. J'eus donc droit à la démonstration que lorsque les relations entre producteur et cinéaste se gâtent, il peut s'ensuivre des répercussions désagréables lors de la réception du projet suivant. On nous reprochait, je crois, d'avoir montré les gens et les choses trop crûment, jusqu'à la dérision disait-on. Brault se fit sévèrement reprocher de n'avoir pas utilisé son trépied de caméra assez souvent (la caméra portée), ce qui l'obligea à attendre plusieurs années avant d'être reçu caméraman. Quant à moi, on me renvoya à « mes leçons », faire le montage des productions-maison pour la télé.

Plus tard, quand je fus « autorisé » à réaliser mon second film, me croyant dorénavant repenti, on me fit une copieuse mise en garde « professionnelle » concernant les règles d'un « bon » scénario et la nécessité de remettre aux autorités un découpage détaillé plan par plan, dans le but d'éviter les improvisations. On insista sur la nécessité de « faire ses preuves » de la bonne manière.

Évidemment ce procédé visait à m'imposer un cinéma conforme, un cinéma figé dont la lecture sur le papier devait être la copie « approuvée » de la fabrication finale.

Il fallait absolument que je m'amende d'avoir fait un film improvisé, plein de vie et de surprises.

Après une recherche de huit jours dans la petite ville minière de Normétal, (à l'ONF, on considérait que cela représentait une expérience vécue) j'y revins quelques mois plus tard avec, dans mes cartables, un épais scénario contenant un découpage plan par plan de tout ce qu'on verrait dans la version finale du film; N.F.B. approved. J'avais construit mon film autour des activités minières en y incluant

quelques éléments de la vie sociale des mineurs et cela pouvait ressembler à une commandite de Noranda Mines. Mais j'avais tout de même voulu montrer l'unité des travailleurs de la mine, et ce fut grâce à la connaissance que je fis d'un bonhomme extraordinaire, mineur de profession et président du syndicat local des Métallos. Il s'appelait Georges Grenier et avait connu des luttes très dures dans les années duplessistes. Il connaissait personnellement tous les mineurs de Normétal; c'est grâce à lui que je pus démontrer dans le scénario que plus de la moitié des travailleurs de la mine étaient venus d'abord en Abitibi pour s'établir sur des terres et que devant la pauvreté de leurs moyens de production, ils avaient été contraints de descendre dans la mine. Quelques-uns continuaient par tous les moyens à maintenir des activités de cultivateur et de mineur. Mais la bataille paraissait perdue, l'achat de la machinerie de production agricole étant devenue trop coûteuse. Progressivement, la plupart avaient renoncé au projet de construire un jour une ferme rentable au soleil. Ceux-là représentaient la première génération des travailleurs de la mine, les plus jeunes étant venus pour s'embaucher directement à l'extraction du minerai.

C'était cela qui m'intéressait certainement et c'est cette obstination de la part des gens de Normétal à vivre une vie choisie que j'aurais voulu fouiller plus en profondeur. La durée de vingt minutes de rigueur m'interdisait une étude plus rapprochée du sujet. Le processus d'extraction et de nettoyage du minerai me paraissait vide de sens. Ce parti-pris de technologie minière, hors la **question de vie**, me semblait sans le moindre intérêt. Sans doute, mon scénario visait à recevoir l'approbation des autorités parce qu'à cette époque je brûlais d'être près d'une caméra et de surcroît, le film devait être tourné en 35mm (le véritable format du cinéma).

Lors du tournage, le scénario se modifia quantitativement vers les scènes de la vie quotidienne dont un grand nombre de plans sur le délabrement des terres abandonnées. De retour au montage, dès les premiers assemblages, on me conseilla vivement de revenir au projet initial qui visait à montrer le bon fonctionnement d'une jolie petite mine d'Abitibi, ce qui risque d'arriver à chaque fois que le cinéaste accepte un travail qui ne correspond pas à ce qui le préoccupe.

« Si un artiste a tellement faim de créer qu'il n'a plus la force de supporter les tortures de l'attente et des temps morts, s'il accepte les yeux fermés de produire un film dans des conditions désespérées, il commet une erreur ».

-Dziga Vertov

Mieux vaut tôt que tard dans l'existence du cinéaste, même si cette

erreur n'est pas fatale. N'empêche que tout compromis aux exigences de la « direction », **normalise** le contrôle et la censure cinématographique équivaut à l'absence de liberté d'expression. On demande que soit retiré du film, des plans, un commentaire, des passages de la bande sonore, le plus souvent en invoquant des raisons d'ordre technique ou esthétique pour ne pas être obligé de déclarer un état de censure.

À la fin de « tripouillage » sur NORMETAL, je décidai de ne pas mettre mon nom au générique car le film était devenu ce que j'avais craint qu'il ne devienne : un film de commande.

Montréal 15 septembre 1959

MEMORANDUM TO:

Gilles Groulx  
c.c. P. Juneau  
Len Forest  
Tom Daly

Re: "Normetal" - your memo of September 11

I am sorry that you do not like the few changes Len Forest and I agreed on at my last screening of the NORMETAL cutting copy. I feel that they will serve to strengthen and improve the film. Of course I will be looking at the cutting copy again when it is revised to see whether in fact these changes do improve the film. I believe the inter-cutting of the above ground scenes with the mining sequences comes off very well and I don't think it's necessary to keep it up with the morning shots.

I regret that you do not want your name attached of the film. I think you are wrong in making this decision but, of course if you insist on this point, we will honour your request.

Grant McLean.

Si l'image et le son sont les assises même du cinéma, le commentaire et la musique ne doivent pas être considérés comme une simple « touche finale » au film. Ils sont au contraire très importants car ils ajoutent des éléments de réflexion et permettent une lecture plus détaillée du film. Ces deux éléments de plus, peuvent remplacer non seulement le son ambiant d'un film mais aussi des dialogues. La musique par exemple donne souvent le sens que le cinéaste a voulu

conférer aux scènes. Le commentaire peut souvent servir à permettre des ellipses sur des passages de moindre importance. Tout cela devant être compris dans le sens d'une plus grande **distanciation**, donc d'une meilleure compréhension. Tout abus peut aussi provoquer un brouillage et susciter des résultats inverses.

À mon avis tout cela fait partie du scénario, qui **est** l'exposition de l'idée et du plan; peu importe la présentation dont on se sert. De même que toute la production d'un film est un **montage** du début jusqu'à la fin, puisque l'expression cinématographique peut se résumer en une vaste juxtaposition d'éléments trouvés et rassemblés.

Il ne fait pas de doute dans mon esprit que le scénario est une pièce d'identité auprès du producteur, ce pourquoi la rédaction sera plus ou moins dense selon que vous aurez réalisé des films antérieurement, ou pas, et qu'ils auront été appréciés, ou pas. Ce sont des situations que les cinéastes apprennent vite à jauger. Après tout, le scénario est en quelque sorte un laisser-passer vers la production de votre projet.

La difficulté de la rédaction du scénario provient, selon moi de la nécessité de garder neuve et intacte l'idée, l'intuition, la vitalité, et si je puis dire, l'inquiétude vis-a-vis le projet, jusqu'au premier jour du tournage. Dans une tentative de garder **exclusive** notre interrogation, en un questionnement qui pour être réellement de **soi**, devrait se faire muettement jusqu'à la caméra. (Peut-être ceci m'est-il tout particulier ?)

Il me semble très important qu'un cinéaste trouve un producteur qui puisse **correspondre** avec le film qu'il propose, sinon le scénario deviendra une chose très pénible à rédiger et obligera le cinéaste à devenir soit un écrivain, soit un comptable en même temps qu'un devin prédisant l'avenir...

J'ai connu des bonshommes qui ont été obligés de reprendre jusqu'à quatre fois un scénario de film; à la fin il ne leur restait plus la moindre confiance en eux-mêmes ou dans leur projet et ils ne réussissaient plus à fonctionner que parce que les « choses » étaient engagées sur les rails. Je pourrais citer des cas récents qui se sont produits avec la SDICC.

Or cela prépare la ruine de notre cinéma à brève échéance, car dans la grande majorité des cas, les relations sont établies à un niveau très « formel », très officiel; comité de lecture, comité de budget, comité d'approbation, comité de décision etc. La loi des comités devient vite une loi pour empêcher de tourner librement...

Le plus grand producteur de film actuellement est la SDICC et son mandat est d'ordre économique. Cet organisme doit promouvoir une industrie du cinéma; il est semblable au ministère de l'Expansion économique, son rôle est le même : encourager les investissements. Et cependant c'est avec la SDICC (ou plutôt **contre** elle) que nous recherchons les moyens de créer notre cinéma national. C'est sur le scénario qu'un projet de film sera jugé. Et c'est dans ce rapport de choses que le cinéaste doit apprendre à déjouer les contradictions qui se dressent devant chaque film qui veut atteindre à la sincérité.

Ne serait-ce qu'en raison de ces contradictions, le scénario est un montage de pièces à convaincre l'interlocuteur de la nécessité ou de l'originalité d'une idée.

En 1961, après avoir fait LES RAQUETTEURS et NORMETAL, entrecoupé par des retours au « service du montage » de l'ONF, je présentai à Fernand Dansereau, alors devenu producteur, un projet de film qui avait pour titre GOLDEN GLOVES. Après une année passée au montage des séries télé, Dansereau me déclara franchement qu'avec ce film, il s'agissait d'une troisième et dernière chance de démontrer mon « talent ». En cas de litige, je serais définitivement « classé » monteur de service.

D'après moi, la préparation que je fis sur ce film est tout-à-fait exemplaire; c'est un document où l'on retrouve à la fois la justification sportive et ethnologique (entendre sociale), de même que l'assurance qu'il n'y aura pas de conflit avec les « autorités ». C'était un projet qui me tenait à cœur à cause des implications sociales, j'aimais beaucoup toute cette gymnastique de la boxe qui allait donner au film plusieurs scènes très rythmées, mais par dessus tout ça, j'avais l'occasion de tourner un film dans mon quartier d'origine, St-Henri (Montréal sud-ouest).

J'avais conduit une série d'interviews avec un grand nombre d'aspirants boxeurs; sur leurs origines, leur travail quotidien, leurs espoirs, etc. Et puis j'avais fait un choix de personnes que j'allais filmer de plus près. Ce choix s'était fait moitié parce que ceux-ci pourraient s'exprimer ouvertement devant la caméra, moitié pour leur ardeur à l'entraînement en vue des combats.

Mon scénario donc, décrivait le cadre dans lequel les jeux se dérouleraient; j'expliquais que les Golden Gloves étaient très importants pour un jeune amateur, que la victoire pouvait lui ouvrir une carrière dans la boxe.

Ensuite, je traçais un portrait-robot du jeune boxeur désireux d'échapper à sa condition sociale de jeune ouvrier. Je présentais un à

un les protagonistes du film en énumérant les scènes à travers lesquelles nous allions pouvoir faire leur connaissance.

Je n'avais pas eu cette fois à produire un découpage plan par plan, cette ridicule exigence des « autorités » avait été entre-temps abandonnée pour le documentaire.

Je crois que GOLDEN GLOVES fut une réussite sur tous les tableaux à la fois. Ce film suscita les acclamations du public et l'enthousiasme des autres cinéastes. Les « autorités » ne trouvèrent pas l'occasion d'intervenir; j'eus les coudées franches pour demeurer réalisateur à l'ONF.

Pourtant le projet GOLDEN GLOVES ne fut pas le seul, et de loin, à me tenir à cœur à cette époque. Brault, Fournier et moi-même avons en 1960-61 présenté pas moins de quinze projets de films, certains très élaborés avec une synopsis qui permettait au lecteur de retrouver aisément les « lignes de force » cinématographiques. Nos intentions de **discours** étaient tout aussi claires et témoignaient de l'enthousiasme que nous avions vis-à-vis nos projets. Ces films devaient être réalisés conjointement et j'avais cru plus prudent, au cas où notre association ne fonctionnerait pas, de présenter à titre individuel, cinq autres projets que je pouvais réaliser seul. Ces projets portaient tous sur des événements ou situations qui avaient lieu dans la société et pour lesquels il n'était pas nécessaire d'avoir de gros budgets (entre 15 000\$ et 20 000\$). Au fond, il s'agissait d'une recherche sociale que nous voulions exposer dans une série de films d'une demi-heure chacun. GOLDEN GLOVES faisait partie de ces projets, de même que LA LUTTE. Tous les autres avaient été écartés de la production. Pour toutes sortes de raisons allant du simple refus, jusqu'au doute que nous puissions mener ces projets à terme et les réussir.

Je mentionne ceci pour souligner qu'aucun cinéaste de cette époque à l'ONF n'a vu ses projets agréés facilement et qu'il nous fallait constamment revenir à la charge avec de nouvelles idées de film afin de rester **dans la course**. Il était de rigueur pendant toutes ces années de ne pas nous faire confiance en nous accusant de vouloir aller trop vite et surtout, de rejeter les expériences de nos « aînés ». L'ONF était le seul lieu de cinéma où des expériences devenaient possibles mais il est faux que ce fut le lieu idéal qu'on a voulu faire croire. Ce n'était pas une « cage dorée », c'était une cage comme les autres où l'apprentissage pouvait être très pénible dû au conformisme qui y régnait et contre lequel il nous a fallu faire front commun.

Après le succès de GOLDEN GLOVES, les difficultés s'aplanirent d'elles-mêmes; mes scénarios n'eurent plus à se justifier par de longs exposés, j'étais une sorte d'**original** à qui l'on pouvait permettre

quelques originalités. D'autant que l'ONF avait eu vent du bon accueil que LES RAQUETTEURS avait reçu au séminaire Robert Flaherty à Los Angeles. Les « autorités » étaient perplexes, pendant que le cinéma direct prenait racine...

C'est à cette époque du film documentaire québécois, que le scénario cessa de prétendre à une **exposition** complète du film, on commença à reconnaître les vertus de la spontanéité dans l'art de saisir la réalité. Je suis convaincu que c'est grâce à cette nouvelle liberté dans la préparation de nos projets, que les cinéastes québécois ont réussi à jeter les bases d'un cinéma national et international nouveau.

Pendant quelque temps, le scénario ne fut plus une joute oratoire, il cessa d'être une simple nécessité conformiste pour devenir une étape importante de la création d'un film en tenant compte du rythme intérieur de chaque projet. Le scénario devint un facteur dynamisant pour les cinéastes aussi.

« Nous voulions parvenir à ce que la rédaction du scénario, le tournage et le montage soient réalisés simultanément avec les observations menées sans interruption ».

- Dziga Vertov

C'est dans un rapport producteurs/cinéastes que doit se faire les remises en question pour une nouvelle pratique du cinéma; scénario - tournage - montage. Ce pourquoi il est difficile de répondre à la question : Qu'est-ce que le scénario?

Aujourd'hui, en 1975, je crois que dans le commerce que l'on fait du cinéma, toute velléité de contestation concernant la création du scénario a cessé et que nous sommes revenus au **nécessaire conformisme** des années 50; des scénarios ramenés au linéaire du récit conventionnel, pour des films faits sans originalité et sans conviction, qui piétinent dans l'hébétude.

Il dépend des cinéastes eux-mêmes qu'aucune des étapes de l'expression cinématographique ne devienne une « affaire classée », sous peine de devenir **cinéaste de service** dans un cinéma de type industriel.

Les coûts élevés que nécessite la création cinématographique nous font oublier trop vite que le cinéma est un moyen d'expression d'information, d'éducation, donc un art comme la littérature, la musique, etc. et non un lieu de stupéfaction collective comme le propose les marchands de cinéma.

Le cinéma est aussi une industrie importante dans un pays, mais il doit permettre une industrie au service de la collectivité, une industrie qui permette à chacun de retrouver dans les films, ce qu'il recherche, ce qui le préoccupe et ce qui stimule sa propre créativité. Le cinéma ne peut se réduire à une formule exclusive comme on le pratique maintenant dans le circuit des salles; au contraire c'est un art qui ne connaît pas de limites d'exploration et qui pour survivre doit sans cesse se renouveler et s'ouvrir en un éventail d'inventions.

En admettant qu'un film ne peut prétendre à être une **exposition**, quand l'idée qui l'anime n'est pas une recherche, une démonstration et une créativité, on reconnaît par le fait même que chacune des trois étapes principales d'un film : le scénario, le tournage, le montage, doit accroître le dynamisme de l'idée à la base. Si l'harmonie se brise, si la confiance diminue, si des concessions importantes sont faites à l'égard d'un ordre pour lequel on est étranger, à ce moment-là, la faillite du film est scellée; le box office n'y change rien, les films de cette catégorie font partie du processus de notre propre aliénation.

Le concept même du scénario est lié aux idées que l'on veut démontrer. Or ces idées nous amènent à chaque fois à définir un type de cinéma que l'on défend. Ce n'est pas une longue théorie qui arrangera les choses : les cinéastes doivent être libres d'aborder les sujets de film qui les intéressent et pour lesquels ils se sentent prêts au besoin à renouveler le genre et la forme, que ce soit un documentaire ou un film de « fiction ».

Tout le problème est là c'est certain; c'est ce qu'on appelle les contradictions : les conditions dans lesquelles nous devons nous débattre.

Cinéma québécois : cinéma dominé s'il en est un. La culture U.S. dominante détermine le type de film qu'accepte le marché de la production; c'est vrai ici, c'est vrai aussi ailleurs. Cinéma dominé économiquement : la distribution des films et l'exploitation en salle, c'est-à-dire au stade de la rentabilité des films; c'est beaucoup plus vrai ici qu'ailleurs. Deux niveaux de gouvernement qui n'agissent pas. Pourquoi?

Je crois que l'état canadien et l'état québécois actuel n'ont aucun intérêt à bouter dehors un cinéma américain et un contrôle du marché selon la même formule, qui hurle à dose massive, les mérites du système capitaliste que nous vivons. Aucun cinéma véritablement national pourrait accomplir pareille performance. Je crois que c'est cela la raison d'état. Les films que nous pourrions faire nuiraient peut-être à la loi du partage pré-établi.

Je souligne en passant ces choses, en toute simplicité, sachant qu'un **cinéma national** naît d'une **culture de libération** qui rejette tous les mécanismes d'asservissement et de déqualification qui dominent les peuples et les individus. Un cinéma national québécois qui ferait foi des questionnements et des luttes de ceux qui veulent s'affranchir de la domination et de l'autoritarisme ne peut guère à mon avis trouver preneur dans nos gouvernements actuels.

Je ne crois pas m'écarter du sujet en racontant tout ça. Je pense que la culture dominante qui est « exploiteuse », pour ne pas dire plus, détermine ainsi la manière avec laquelle il faut aujourd'hui « fabriquer » un scénario : voyez l'ensemble de la production des films québécois... Ce pourquoi le scénario peut représenter la première étape de la lutte pour sauvegarder le projet du film.

Ceci dit, je ne vise pas à rejeter tous les films québécois ni tous les films américains que nous voyons mais il est tout de même évident que les films qui rendent une vision claire des choses que nous vivons, se font très rares; il deviennent pour ainsi dire, marginaux.

La recherche pour la préparation du scénario de VOIR MIAMI nous avait conduit, Bernard Gosselin et moi, jusqu'à La Havane (Cuba); c'était peu de temps après l'invasion ratée de la Baie-aux-Cochons et la lutte contre l'analphabétisme battait son plein. Nous avions donc ramené de notre semaine à Cuba de superbes photos de rues pleines de jeunes gens revenant des villages de la Sierra, avec l'intention de les inclure dans le montage du film que nous préparions sur la ville de Miami. C'est qu'à cette époque, un grand nombre d'exilés cubains émigraient à Miami au point qu'il était impossible de passer outre cette question. Nous avons décidé de le montrer dans le film puisque ce phénomène modifiait la structure sociale de la « Holiday City ». Les images cubaines espérions-nous apporteraient une explication sur les raisons de quitter Cuba. Miami est à seulement 90 milles de Cuba et nous avons pris cette décision presque à la sauvette, et sans consulter les « autorités » de l'ONF. À notre retour à Montréal, nous sommes passés tous les deux devant un mini-conseil-de-guerre et à deux doigts de la porte de congédiement. Les conséquences furent qu'après le montage du film, les séquences cubaines furent la cible de nouvelles remontrances et je fus obligé de les retirer. D'autant plus sévère était l'attitude de l'ONF que nous approchions de l'affrontement russo-américain sur la questions des missiles basés en sol cubain et qu'il ne fallait pas attirer l'attention des Américains.

J'insiste ici, pour montrer le caractère que peut prendre cette lutte entre les **cultures** dont j'ai parlé plus haut. Il eut été illusoire de songer un instant qu'un petit scénario de film eut pu s'inscrire en faux contre la volonté d'état, même si notre propos était aux antipodes des

considérations balistiques.

VOIR MIAMI fut produit par Fernand Dansereau après que j'eus présenté un exposé de recherche bien garni : énumérations statistiques, descriptions de lieux, genres d'activités diverses, mission spatiale en première américaine avec le capitaine John Glenn à Cap Canaveral (Cap Kennedy) etc. Fernand et moi avons engagé une série de conversations sur le futur film, la confiance mutuelle régnant, je rédigeai un court récit qui enchaînait en quelque sorte les données de la recherche et le tournage du film fût engagé.

1963. Je me sentais mûr à ce moment-là pour réaliser un film de « fiction ». Dans mon idée, c'était une sorte de documentaire avec de la fiction dans les situations et les personnages mais non dans son rapport avec la réalité. À l'ONF, on estimait que je n'avais pas l'expérience pour faire ce genre de film et puis il fallait poursuivre une série sur les sports.

Il y avait dans les filières des producteurs de nombreuses lettres et mémos sur la nécessité de produire un film sur le hockey. Le sujet était « gros », vu l'importance du hockey ici au Québec. Les cinéastes en avaient peur et trouvaient de bonnes raisons pour ne pas le faire. Devant ma folle envie de faire de la fiction, on me fit la promesse que si je réalisais le film sur le hockey, on me donnerait l'occasion après, de faire du « dramatique ».

J'acceptai avec réticence. J'aimais le hockey comme tout le monde mais pas au point de faire un film dans lequel on n'y parle que du sport. UN JEU SI SIMPLE fut un film de commande pour lequel je travaillai avec autant de sincérité que s'il eut été mon sujet préféré. Ce n'était pas un sujet « brûlant ». Film de montage par excellence, je n'aurais qu'à compléter une bonne recherche, dresser un questionnaire, faire des interviews avec les joueurs, prendre contact avec les autorités du club Canadiens et puis hop! Au tournage. Laisser-passer « maison », film en couleur 35mm, budget sans restriction; toute la liberté dans l'esthétisme quoi!

S'impliquer soi-même en profondeur n'était pas un concept reconnu à l'ONF, ce pourquoi un réalisateur voguait ainsi d'un film à l'autre sans suite avec ses propres idées. Il fallait qu'un réalisateur accepte les décisions d'une programmation venue d'en haut pour « mériter » un sujet de son cru. Le pire me semblait être que la plupart trouvait ce comportement normal. L'auto-censure, l'abnégation, le repli, etc. Ça allait de soi. Les choses se mettaient à aller très bien tout à coup quand le sujet qu'on allait tourner ne s'inscrivait pas dans une situation où il put y avoir sujet à contestation. Et je ne crois pas que les choses aient tellement changés aujourd'hui en 75. Ne vivons-nous pas dans le même système, avec les mêmes commissaires-à-la-

cinématographie, avec le même autoritarisme? Avec des « libertés » surveillées et des « droits » conditionnés à l'examen?

C'est pour ces raisons fondamentales que le scénario est obligé de prendre une forme ou une autre selon qu'il est souhaité ou accueilli avec restriction selon la conjoncture du pouvoir.

La réalisation de UN JEU SI SIMPLE fut aisée - la production fut longue, mais sans problème ou presque, s'il n'y avait eu dans le montage, l'évocation de l'incident du Forum de 1954 : Maurice Richard vs Clarence Campbell. Matériel d'actualités que j'avais inclus dans mon film et qui prenait l'ampleur d'une manifestation populaire contre le racisme. À l'ONF, on chercha à niveler les choses. Dans le montage original, on pouvait voir Monsieur Campbell dans l'humiliante situation où il se faisait arracher son chapeau et se faisait gifler par un partisan de Maurice Richard et immédiatement après, une bombe fumigène explosait dans l'enceinte du Forum.

Je fus obligé de retirer cette scène de la version finale bien qu'elle eut été vue, filmée et qu'elle appartienne désormais aux archives de notre sport national. C'était à prendre ou à laisser tomber mon prochain film.

Vertov le disait déjà dans les années 20 : le scénario, c'est jusqu'à la fin du montage visuel et sonore, jusqu'au mixage du film qu'il prend forme; si l'on suit les règles du cinéma progressiste. Ou bien si l'on veut, c'est de montage qu'il s'agit du commencement jusqu'à la fin. Pour le cinéma industriel, il y a le récit et le plan de tournage et puis l'assemblage qui s'y conforme : sans changement bien entendu.

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

C'est de « public relations » qu'il s'agit. Or comment y fonctionner sans démission?

Cela est le prix de la moindre originalité de notre cinéma de colonisé.

L'important demeure que l'esprit de ré-invention l'emporte sur la routine.

Je le fis donc mon premier long métrage mais un peu par le biais. LE CHAT DANS LE SAC s'appelait à l'origine CHRONIQUE D'UN HIVER; c'était le titre de « travail » (de tournage). L'ONF avait demandé à quatre réalisateurs de produire chacun un 20 minutes de film sur

l'hiver au Canada, dans le but peut-être de réunir le tout en un seul film ensuite. On devait raconter une anecdote qui se passa en hiver, l'essentiel était là.

J'avais écrit à grands traits une anecdote entre un gars et une fille. Le gars avait laissé ses études et était en chômage. La fille elle, étudiait l'art dramatique et était fille de parents bourgeois. Il y avait un début, un milieu et une fin; c'était convaincant.

Ceux qui ont vu le film savent que plusieurs choses sont venues s'ajouter dans le film pour devenir une sorte de chronique de la vie quotidienne, plus qu'une simple histoire d'amour psychologiquement déployée. Cette sorte de « chronique » avait été évoquée dans l'exposé de l'anecdote; je l'avais mentionné mais sans insistance car je ne voulais pas être contraint de répondre à toutes leurs inquiétudes à ce sujet; quels aspects, comment, quel rapport proportionnel, où, etc. Ce n'était pas précisément une ruse de ma part, mais disons une sorte de discrétion sur mes idées motrices. La réalité environnante allait prendre presque toute la place dans le film et l'histoire d'amour servant à déterminer d'autres forces en présence dans la réalité.

À chaque jour de tournage, je lisais les journaux, cherchant une **actualité** que je pourrais transposer chez mes deux « personnages » pour en décrire les coordonnées.

La plupart des scènes du film avaient été prévues. Pas toutes cependant. J'écrivais la veille l'essentiel des dialogues du lendemain. C'était écrit comme pour affrontement : lui pensait **noir**, elle pensait **blanc**.

Mon récit, ou si vous préférez mon scénario, m'a servi tout au long du tournage. C'était rassurant de pouvoir disposer d'un grand nombre de scènes que je tournais ou abandonnais, à mon gré. Souvent, je décidais de ne pas tourner une scène, parce qu'entre-temps les choses avaient changé, parce que les « acteurs » eux-mêmes changeaient l'un par rapport à l'autre, car nous tournions tout chronologiquement selon l'évolution du récit (ce que j'ai préservé dans le montage). Il y avait aussi des choses que l'actualité nous donnait.

Ce fut très enthousiasmant de travailler comme ça; « acteurs » et groupe de tournage faisons connaissance dans une nouvelle recherche pour dire la réalité québécoise. Il n'y avait pas de tensions dans notre équipe et pourtant il nous arrivait de travailler au delà des heures ouvrables ou d'oublier de nous arrêter pour dîner. L'unité était telle que des scènes furent improvisées à même les conversations que nous avions eues en dehors du tournage. Nous nous demandions ce que tout cela allait donner mais avec le sentiment que

ce serait de l'inédit.

Le film fut tourné très vite (10 jours) malgré le fait que nous utilisions souvent la grosse Mitchell 35 mm qu'il fallait monter puis démonter à chaque scène, souvent dans des lieux très étroits. Nous utilisions aussi une seconde caméra, une portative Éclair très bruyante à l'époque, pour des scènes en muet.

Le producteur Jacques Bobet était très confiant dans la formule nouvelle que nous avons adoptée et tout au long de la fabrication du film, nous avons pu travailler sans la moindre contrainte. Nos relations (producteur/cinéaste) furent cordiales jusqu'à la fin; nous discutons souvent des séquences ou des scènes pendant le montage mais j'avais l'avantage du dernier mot. C'était une vraie collaboration. Non pas que le CHAT DANS LE SAC fut un film « révolutionnaire » mais nous naviguions néanmoins sur la crête des vagues; il fallait que le producteur soit solidaire du contenu et de la forme.

Aujourd'hui, si je formule une auto-critique de mon film, je dirais que je n'ai réussi qu'une **esthétique de la réalité** québécoise; sans doute en faisant une synthèse que dans l'analyse, je réduisais aux seuls relations d'un couple. Il me semble aujourd'hui qu'il manque à ce film d'autres témoins importants dans l'actualité de 1964. Je tenais fermement à mon **récit**. Je n'ai fait qu'une esquisse des tensions entre les forces sociales : ce que je recherchais pourtant.

Mais ce fut une très riche expérience pour moi de tourner ce film et une joie. Et lorsqu'à la fin du film, je demandai à John Coltrane de faire une musique pour le film et qu'il accepta, je fus littéralement comblé : il était lui Coltrane au sommet de son œuvre.

Immédiatement après LE CHAT..., j'entrepris d'écrire un autre **récit** qui allait me permettre de réussir cette fois une analyse mieux centrée sur une **situation** avec un questionnement plus précis. En bref, c'étaient les interrogations d'une jeune homme de retour de la Matapédia, au service de l'A.R.D.A. et ayant été témoin de misères et d'expropriations douloureuses et qui revenait chez lui, voyant les choses d'un tout autre œil rencontrant d'anciens amis résolument « installés » dans la routine petite-bourgeoise.

Malheureusement, le projet fut reporté à plus tard. Il était pour ainsi dire refusé. Les « autorités » me conseillèrent de retourner entre-temps faire quelques « documentaires ».

Or les choses du temps ne s'arrêtent jamais, et il ne parut que mon projet un an plus tard était devenu trop vieux. Il valait mieux s'attaquer à quelque chose de plus **immédiat** dont j'étais témoin à chaque jour.

Malheureusement avec les films, c'est qu'ils se font plus lentement que les événements. Dans toutes mes expériences de cinéma, je n'ai jamais pu conserver très longtemps des projets qui ne trouvaient pas preneur sur-le-champ; j'éprouvais chaque fois la nécessité de tout refaire sur un nouveau « canevas ».

En 1965, je cessai d'être un employé « permanent » de l'ONF. Brault, Gosselin, Dansereau, Arcand et moi allions fonder Les Cinéastes associés, qui fut un échec financier. Je n'eus que le temps de réaliser une commandite sans beaucoup d'intérêt pour un ministère de la « belle province ».

Il y eut trois autres longs métrages; les uns après les autres, brisaient peu à peu plus nettement avec le contenu et les formes du récit traditionnel. Le dernier en date, 24 HEURES OU PLUS fut absolument interdit à toute projection et condamné à s'empoussiérer dans les cachettes de l'ONF.

Je ne parlerai pas de ces trois autres films car je crois avoir dit à peu près l'essentiel de ce que fut ma pratique du scénario à travers les films précédents. Je dirai simplement que dans OU ETES-VOUS DONC, ENTRE TU ET VOUS et 24 HEURES OU PLUS, je brisais puis j'émiettai progressivement la coquille du récit anecdotique en introduisant la notion de fragments en tant que continuité.

Il me semble encore aujourd'hui aussi vrai que nous ne percevons jamais la réalité qui nous entoure que par fragments. Le temps en fragmentation.

24 HEURES OU PLUS fut donc un film très clair, puisque sans formalisme aucun. Je crois que ce film a su préserver précise, l'analyse et les raisons ayant suscité le film lui-même.

Bref !

Je conclus donc ce cahier, écrit tout au long **à la première personne**, en reprenant cette fois à mon compte, pour que le cinéma devienne perpétuellement, les paroles de Borduas :

« Finis l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublé du passé.  
Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur ».

*Refus Global (1949)*

Quoiqu'il en soit chacun n'en fait seulement qu'à sa tête...

Mais...

« Sous la règle, découvrez l'abus ».

-Bertolt Brecht

### **Notes**

[\*] Ce texte est reproduit intégralement, à partir de son original, avec la permission du Collège Montmorency et de la Cinémathèque québécoise. Les choix syntaxiques, stylistiques et orthographiques sont la responsabilité de son auteur.