Document généré le 1 juin 2025 03:33

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Métier : scénariste
Monique Proulx

Patrice Poulin

Volume 6, numéro 4, mai–juillet 1987

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34573ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Poulin, P. (1987). Métier : scénariste : Monique Proulx. *Ciné-Bulles*, *6*(4), 40–43.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Monique Proulx (Photo : Yvonne Defour)

Patrice Poulin

« Ce sont les rapports entre les personnages qui m'intéressent. »

■ Notre cinématographie porte en elle la marque de cinéastes-auteurs qui ont imposé leur regard, leur écriture, voyant d'un mauvais oeil qu'une autre main que la leur prenne la plume. Être scénariste, et seulement scénariste, relève d'une tradition récente. Le métier n'a pas encore de racines profondes au Québec, mais on semble s'orienter vers une nouvelle spécialisation des rôles : le scénariste écrit, le réalisateur filme. Reste tout de même le travail commun, les interactions constantes qui mènent, idéalement, à la symbiose des regards. La qualité du scénario et de ce qui lui succédera est largement tributaire de cette vision unique.

Monique Proulx, jeune scénariste et écrivain, verra bientôt deux de ses scénarios portés à l'écran : **Gaspard** de François Labonté et **les Instants privilégiés** d'Anne Claire Poirier. Ces deux scénarios sont le point de départ d'une réflexion sur l'écriture cinématographique.

□ Écriture et dialogues

« J'ai l'impression qu'il y a plusieurs façons de fonctionner quand on entreprend l'écriture d'un scénario, comme d'ailleurs je ne connais pas deux auteurs qui fonctionnent

de la même façon pour écrire un livre. Je me demande bien, d'ailleurs, ce qu'on peut enseigner dans les cours de scénarisation !

« J'ai écrit une version complète de **Gaspard** et des **Instants privilégiés** avant de les soumettre. On y retrouvait l'essentiel de l'histoire. J'y ai apporté le plus grand soin, tout en sachant pertinemment qu'il y aurait d'autres versions. Je désirais en donner le plus pour qu'il y ait une matière première solide, concrète, tangible à partir de laquelle on puisse travailler. Un premier jet me demande de trois à six mois de travail. En fait, c'est plus qu'un premier jet, puisque j'effectue, du même coup, un travail d'élimination. Les dialogues sont écrits en même temps que le reste.

« Avant de commencer à écrire, je possède tous les éléments de l'histoire. Je connais l'introduction, le noeud et la conclusion. J'ai même, souvent, en tête les dernières phrases, les dernières images du film. De même quand j'entreprends l'écriture d'une séquence, je sais d'avance ce qui va se passer. J'entre avec les dialogues, ce qui me permet de me situer concrètement dans l'histoire. Je fonctionne toujours avec des plans, comme en littérature, pour mieux fignoler le rendu, le phrase à phrase du dialogue. Je sais surtout quel genre de relations ont les personnages entre eux, ce qui est la base de chaque film. Ce sont les rapports entre les personnages qui m'intéressent. Dans le fond, c'est l'éternel sujet cinématographique : la rencontre ou la non-rencontre des individus. La base de tout.

« J'accepte que mon scénario soit un instrument placé entre les mains de quelqu'un qui va le visualiser et que cela devienne autre chose. En autant que l'esprit soit là. Il est certain qu'il s'effectue une distorsion, c'est forcé. Cela débute avec un document écrit, d'où l'importance d'être en entente parfaite, en confiance avec le réalisateur et le producteur. Le scénario doit être clair, transparent pour que le réalisateur fasse siens l'histoire et le propos de départ. C'est dans l'esprit que l'on risque de trahir le projet original, davantage qu'en changeant le cours de l'histoire. C'est pourquoi je n'aimerais pas que l'on transforme mes personnages, qui sont crus et marginaux, en des créatures plastiques, meilleures ou nickelées. Mes histoires viennent toutes de personnages. Ce sont des gens que je vois. Tant que je ne les maîtrise pas, tant que je ne les connais pas parfaitement, je ne commence pas à écrire.

« À l'écriture ce qui demeure le plus difficile, c'est de choisir les bons moments, les bouts de vie qu'on veut étaler sur l'écran pendant une heure et demie. Il faut piger à l'intérieur de quelque chose qui a l'air d'exister et en extraire les meilleurs morceaux. Ce qui se dit doit rendre exactement son imaginaire.

« Si je pense à une scène d'engueulade entre deux personnages, qu'est-ce que je vais choisir là-dedans ? J'ai 10 répliques à placer. Il faut que je choisisse les moments les plus intenses, ceux aussi qui ont l'air les plus réels. Ce sont les moments les plus fabriqués mais qui ont l'air les plus réalistes. Une phrase doit résumer 50 phrases de la vie de tous les jours. C'est une synthèse d'émotions, de réalisme et d'intensité. Les dialogues doivent être concis, donner toute la dimension émotive des personnages et être sonorement rentables. Je les fais passer par le gueuloir, comme disait Flaubert. Il faut que ce soit des répliques qui sonnent bien et fort, qui portent une charge émotive très forte.

« J'aime parler. Quand je vais au cinéma, j'aime aussi que les gens parlent, qu'ils s'expriment, que les paroles et les images contredisent ce que les personnages expriment, leurs peurs, leurs mensonges. Si on savait décoder les paroles des gens, on connaîtrait l'être humain jusqu'à l'âme...

Les Bons Débarras

« Au Québec, on a bien peur de la finesse dans les dialogues. J'avais beaucoup aimé **les Bons Débarras**, évidemment. C'était la première fois que l'on sentait l'apport du scénariste et que cela comptait. On sentait que le scénariste avait été respecté par le film. Les Européens soignent davantage les dialogues, quoiqu'il y ait des exceptions du côté américain, comme **Down By Law** de Jim Jarmusch où la structure du film repose sur les dialogues.

« On m'a demandé de donner des ateliers de scénarisation. J'avoue que j'en serais incapable. Il y a quelque chose de très instinctif qui appartient à la création, des règles non écrites. Il n'existe pas de recettes. Je ne crois pas nécessairement qu'il faille qu'à l'intérieur des cinq premières minutes tous les personnages importants soient présents. Je sais que c'est quelque chose qu'on apprend dans les études en cinéma. Quand des gens me disent que ce n'est pas de cette façon qu'on écrit un scénario, je ne les crois pas. Il faut écrire un bon scénario, point. Être visuel, *punché*, posséder le sens de l'ellipse. Et, naturellement, il faut avoir des choses à dire !

☐ Individualisme et complicité

« Mes scénarios ont une perspective très individualiste. Il ne s'agit pas d'appels, de dénonciations de graves problèmes politiques. Pas **Le Confort et l'indifférence**. En fiction, on retrouve encore certaines préoccupations sociales, comme le nucléaire pour **le Sacrifice**, mais c'est devenu très rare. Il y a moins d'engagement social. On ressent plutôt une espèce de désengagement. Nous avons eu une période folklorique ou nationaliste dans la chanson comme au théâtre et en littérature. Nous sommes dans une période post-moderne d'où le social est évacué. Les gens n'ont plus de grands projets sociaux. Les films ne font plus lever les gens de leur siège pour manifester.

« La mode est à la légèreté. On n'entend presque plus parler des films à effets spéciaux, très à la mode il y a peu. Même au théâtre, ce genre d'effet commence à avoir ses limites. C'est beau et instantané, mais qu'est-ce qui reste de tout cela après ? On devient blasé. On en voudrait plus. Qu'est-ce qu'il faudrait aujourd'hui pour être étonné au cinéma ? Tout cela se fait au détriment du contenu.

« Mes préoccupations personnelles vont toujours dans le même sens : la mort, la non-connaissance des êtres, la solitude. Ce sont de grands thèmes sur lesquels on n'a pas fini de dire des choses. Tous les sujets vont continuer d'être abordés. Toutefois, certaines approches ne pourront plus fonctionner parce que le cinéma est un art de technique, donc d'avancement.

« **Gaspard** est adapté d'une nouvelle à moi publiée dans **Sans coeur et sans reproches**. Une nouvelle d'une trentaine de pages adaptée librement pour le cinéma. Seuls la situation de départ et les personnages ont été conservés.

« L'histoire est devenue une sorte de regard ironique sur la société que l'on ne retrouve pas dans la nouvelle. Le père n'est pas sorti de sa maison depuis 10 ans. Il redécouvre la société. C'est l'occasion pour lui de porter un regard sarcastiquement critique sur l'espèce de folie qui règne autour de lui : la consommation, la place des vieux dans la société, l'échec des gens qui ont de l'argent. Il habite avec son fils et ils se haïssent tous les deux. Il sont obligés de vivre ensemble avec leurs caractères précis, leurs particularités. Le père gagne à la loterie mais ne retrouve plus le billet. C'est la situation de départ.

« La complicité a été établie assez facilement avec François Labonté, qui sera le réalisateur. C'est un projet qui faisait corps avec sa vision du cinéma, avec sa façon de travailler. Il peut apporter son dynamisme à quelque chose qui nécessite des éléments dynamiques. Il a en lui cette vivacité qui peut faire éclater et donner du mouvement au scénario là où il en faut. Il a cette qualité de jeter un éclairage nouveau sur les choses. Il s'est moulé à l'histoire, aux personnages. C'est très reposant d'avoir quelqu'un qui m'encadre un peu, contrairement au livre où je suis vraiment seule, dans la jungle. Là, j'écris pour quelqu'un qui va tourner.

☐ Congères et bancs de neige

« Je n'ai pas inventé une nouvelle façon d'écrire. Je pense que cela sonne toujours juste sans jamais être anecdotique. Mes personnages parlent la langue québécoise. J'ai fait face à certaines aberrations, notamment dans **les Instants privilégiés** où les producteurs ont décidé de franciser les dialogues. J'étais d'accord pour ramener les dialogues à un langage parlé plus standard et éviter certains canadianismes très appuyés. J'ai fait cet exercice mais, entre temps, les producteurs ont décidé d'engager un autre scénariste qui leur a dit qu'on ne pouvait pas faire cela. Même les Français travaillent avec le langage parlé ! On n'écrit pas des dialogues comme en littérature en disant : ' Je-ne-veux-pas-faire-cela ', sans quoi les comédiens risquent de parler faux.

« J'ai toujours été une partisane de la langue québécoise pure. Je suis pour que l'on garde l'accent québécois dans les films. Que l'on n'appauvrisse pas la langue sous prétexte de bien parler français. Tout de même, j'aime travailler avec la langue, alors je ne veux pas limiter mes personnages à un vocabulaire de 100 mots par un souci de réalisme. Il y a moyen d'écrire en québécois. Nous avons des expressions superbes, des mots que les Français n'ont qu'à placer dans leur dictionnaire au plus sacrant ! On ne me fera jamais dire congère au lieu de banc de neige !

« Les producteurs du **Déclin de l'empire américain** disaient : 'Enfin on a trouvé le bon ton, le bon langage pour faire parler les personnages.' C'est tout à fait faux. Dans **le Déclin de l'empire américain**, ce sont des intellectuels qui parlent un langage qui correspond à leur statut. Il y a moyen de faire parler des personnages avec une richesse plus grande que celle des gens de la rue, un film n'est pas un téléroman. Il faut donc qu'il y ait quelque chose de plus soigné, de plus brillant, de plus parfait que le langage de la rue. Ou alors on a une espèce de docudrame.

« Il y aura toujours des dialogues insipides mais ce n'est pas parce qu'ils sont en langue québécoise : 'Lâche-moé ! Non, j'te lâche pas !' c'est banal. Tout simplement... » ■

***Les Instants privilégiés** a connu plus d'un producteur, plus d'un réalisateur, passant entre les mains de Pierre Lamy, d'André Brassard et de Jean-Claude Lord avant d'être confié à Anne Claire Poirier et coproduit par l'Office national du film et Corporation Images M & M (René Malo). Les noms de Philippe Noiret, Julie Vincent et Louise Portal ont circulé.*

« L'année dernière, toute la production fut stoppée trois semaines avant le début du tournage, explique Monique Proulx. Nous avons travaillé au scénario, Anne Claire Poirier et moi et cela s'est gâté lorsque la production a demandé à un autre scénariste une réécriture sans laquelle le film ne se faisait pas. J'ai dû accepter. On me garantissait qu'il n'y aurait presque rien de touché. J'ai eu le droit de dire ce que j'en pensais une fois le scénario déposé devant les institutions. Dilué, édulcoré, il avait perdu ses qualités originales. Je n'en assume plus la maternité entière. Si c'est cette histoire qu'on porte à l'écran, je ne désire pas que mon nom figure au générique. »

*La productrice déléguée, Louise Gendron, préfère parler d'un collaborateur plutôt que d'un deuxième scénariste, précisant que le recours à une autre personne n'a rien d'exceptionnel. Elle concède que Monique Proulx a le droit de choisir entre signer ou ne pas signer le scénario. Reste à savoir si **les Instants privilégiés** finira pas être porté à l'écran.*