

Vestiges narratifs. Les Premiers Temps du scénario québécois

Germain Lacasse

Volume 26, numéro 2, automne 1993

Le scénario de film

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501045ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501045ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacasse, G. (1993). Vestiges narratifs. Les Premiers Temps du scénario québécois. *Études littéraires*, 26(2), 57–65. <https://doi.org/10.7202/501045ar>

Résumé de l'article

L'histoire du scénario au Québec n'est pas caractérisée par une lente progression, mais plutôt par des périodes de considération et d'autres, de rejet. Si les cinéastes du direct des années 1960 se souciaient peu de l'écrit, leurs prédécesseurs des années 1920 l'utilisaient déjà. Les quelques films de fiction faits à Montréal à cette époque étaient tous basés sur des scénarios. Leurs auteurs étaient souvent des femmes et des journalistes, tout comme les premiers scénaristes américains. Les journaux de l'époque lancèrent des concours de scénarios et publièrent des textes montrant qu'on connaissait assez bien cette technique d'écriture et son importance dans l'organisation narrative du film.



VESTIGES NARRATIFS

LES PREMIERS TEMPS DU SCÉNARIO QUÉBÉCOIS

Germain Lacasse

■ Esther Pelletier soulignait en 1991 que le nombre de scénarios déposés aux archives de la Cinémathèque québécoise a décuplé depuis le début des années quatre-vingt, et que ce fait montre la place importante enfin acquise par le scénario dans le processus de production du film au Québec après avoir été longtemps négligé, surtout pendant les années 1960 et pendant la floraison du cinéma direct.

Maryse Dufresne, dans un mémoire de maîtrise écrit en 1990 et traitant de l'histoire du scénario, dit des choses similaires :

Le moins qu'on puisse dire c'est que la tradition cinématographique québécoise n'est pas dans le scénario. Celui-ci est toujours apparenté à l'arme du pouvoir industriel qui assujettit l'artiste, le créateur, l'auteur cinéaste. Comme si le scénario obligeait le créateur à se plagier. Il semble qu'au Québec, accepter le scénario c'est nier toute une école de créateurs, c'est trahir la tradition (p. 107).

Elle écrit plus loin que « le refus du scénario dans la cinématographie québécoise semble constant à toutes les époques et pour différentes raisons » (p. 108). Maryse Dufresne cite également le cinéaste Jacques Leduc qui affirme que

la fonction du scénario est industrielle ; ça détermine l'ordre de grandeur d'un film, ça permet de faire un calendrier de travail et ultimement de savoir combien ça va coûter. Voilà à quoi il sert le scénario (*ibid.*).

Yves Lever, dans son *Histoire générale du cinéma au Québec*, souligne lui aussi l'indigence du scénario dans le cinéma des années 1960 :

Mentionnons d'abord que sauf pour de rares exceptions, tous les scénarios sont originaux et généralement écrits par les réalisateurs. Souvent, ils ne sont rédigés que de façon sommaire avant le début du tournage. À la manière de Godard, qui en a influencé plusieurs, on fait confiance à l'inspiration subite au moment de crier « moteur ». Chacun veut plus ou moins raconter sa propre histoire ou bien ses petites histoires (p. 179).

Au cours des années 1960, le documentaire et le cinéma direct occupaient effectivement beaucoup de terrain. Mais l'opposition fiction-documentaire, proche de celle d'improvisation-scénario, traverse tout notre cinéma qui, rappelons-le, naquit en 1906. Le scénario n'a gagné ses lettres de noblesse que pendant les années 1980, après une première tentative dans les années 1950. Déjà dans les années 1920, le scénario occupait une place impor-

tante, et fut indissociable du premier effort de production de films de fiction. L'histoire de notre cinéma n'est pas marquée par une tardive et lente progression de l'importance du scénario, mais plutôt par un développement inégal fait de périodes de considération et d'autres, de rejet.

Les ancêtres du scénario

Les scénaristes avaient eu des précurseurs : tous les montreurs de lanterne magique et les premiers exploitants de cinémas écrivaient ou du moins prévoyaient des boniments qui étaient certainement des parents, des ancêtres du scénario ; des textes qui structuraient la narration et servaient de fil conducteur au récit. Souvent, ces textes étaient d'inspiration religieuse et racontaient la Passion du Christ. C'est de là aussi que viendront les premiers balbutiements de notre cinéma.

En 1908, on présentait à Québec les films documentaires tournés pendant les cérémonies du tricentenaire de la ville ; on a filmé un *pageant* qu'on annonçait comme une fiction racontant la fondation de Québec, sans doute après avoir procédé à un peu de montage avec les bandes¹. On a donc fait ici, dès les premiers temps du cinéma, ce que les premiers cinéastes ont fait dans les autres pays. Ainsi, comme l'écrit Jean-Paul Torok,

à l'insu de leurs fabricants naïfs, les premiers films offraient-ils à un public qui ne l'était pas moins, grâce à cette nouvelle merveille de la science, beaucoup plus que ce

qu'ils prétendaient lui montrer : moins de petits faits naturels « saisis sur le vif », que des spectacles organisés, moins une réalité captée directement, sans médiation, que des représentations du monde mises en scène par et pour le regard (p. 16).

À Montréal, pendant l'année précédente (1907), des comédiens avaient créé un spectacle théâtral utilisant le cinéma comme toile de fond. Le dramaturge Julien Daoust, auteur de pièces comme *la Passion* et *le Signe de la croix*, crée un spectacle intitulé *la Fin du monde* où, dit-il,

pendant que les acteurs jouent la pièce, les spectateurs seront transportés par les vues animées sur les différentes étoiles de notre système planétaire. [...] Les rochers s'entrouvrent en cavernes béantes que remplissent des gerbes de flammes et l'on voit les âmes des damnés s'y engouffrer, poussées par les démons (« *la Fin du monde* » à la Salle Duvernay »).

Les films de L.E. Ouimet

Les premiers films de fiction au Québec seront du même genre, documentaires dont on fait des fictions : *le Feu qui brûle*, *Sauvons nos bébés* et *l'Appel de la liberté*, tous produits par Léo Ernest Ouimet. Il s'agit dans les trois cas de documentaires auxquels on a ajouté des séquences de fiction pour créer un récit et un effet dramatique. Y eut-il des scénarios, et que sont-ils devenus? Question encore sans réponse. Il y eut sans doute des ébauches de scénarios, car ces films ont impliqué des comédiens qui, dans certains cas, assumèrent la direction artistique. Selon le *Canadian Moving Picture Digest*, un scénario aurait été écrit par

1 Ces renseignements ont été fournis par le chercheur Stéphane Morin qui collabore à un projet de recherche sur les débuts du cinéma au Québec, projet dirigé par André Gaudreault à l'Université de Montréal.

LES PREMIERS TEMPS DU SCÉNARIO QUÉBÉCOIS

un imprésario et dramaturge montréalais, William Tremayne :

Movie depicting the life of a raw rookie stage to the finished military product. To do this a tour of all the military camps will be necessary, and in this connection W.A. Tremayne, a well known local theatrical impresario, is writing a patriotic scenario covering the whole of the ground and showing a logical sequence of events in the life of a recruit (« Montreal and Quebec Notes »).

Emma Gendron et les femmes scénaristes

Le monde du théâtre fournira les autres « pionniers » du scénario québécois, au cours des années 1920, quand les premières tentatives seront faites pour promouvoir une industrie du film de fiction à Montréal. Un premier film avait été fait en 1912, *Battle of the Long-Sault*, mais par une équipe américaine et vraisemblablement un scénariste américain. Les premiers films du cru « local » seront réalisés par Joseph-Arthur Homier, un photographe et cinéaste amateur qui est aussi dramaturge. Le premier « scénario » lui sera fourni par le comédien Maurice Castel : ce sera *Oh! Oh! Jean*. Il s'agit d'une comédie burlesque relatant les mésaventures d'un homme qui veut courtiser une veuve. Le 27 mai 1922, le journal *la Patrie* en donne la distribution et « un substantiel résumé de ce scénario bien canadien » — je souligne au passage l'accolade du patriotisme avec le scénario, comme dans la description de *The Call of Freedom*.

Le « substantiel résumé » débute comme ceci :

Jean, serviteur du docteur Killam, profite de l'absence de celui-ci pour prendre plusieurs jours de congé. Il se revêt donc de ses plus beaux habits, bourre ses poches de cartes

de visite du docteur et au moment où il va sortir, arrive Louise, la petite bonne du docteur. Alors Jean, se voyant découvert, jette par la fenêtre la boîte de cigares qui vient tomber sur la tête d'un tramp [*sic*] assis sous la fenêtre. Le tramp surpris ouvre la boîte, prend un cigare et le fume avec délices. Puis, il en allume deux autres et les fume tous les trois à la fois. La fumée entrant par la fenêtre vient distraire Jean et la bonne. Ils accourent à la fenêtre et Jean, apercevant le tramp, lui réclame ses cigares. Le tramp lui fait la niche et s'éloigne. Jean furieux saute par la fenêtre et vient s'étaler sur le gazon. Il se relève tout étourdi et se met immédiatement à la poursuite du tramp avec Louise (« *Oh! Oh! Jean*, un film canadien »).

Cela continue sur le même ton. Le scénario n'était peut-être pas beaucoup plus élaboré que son résumé ; Castel était un acteur de burlesque très populaire, et le film semble avoir été un assemblage de pirouettes comme il devait en faire des dizaines sur scène.

Le second film de Homier, *Madeleine de Verchères*, est scénarisé par Emma Gendron, jeune écrivaine qui sera sa collaboratrice pendant des années. Journaliste et auteure de feuilletons dans l'hebdomadaire *le Samedi*, elle serait allée étudier le cinéma aux États-Unis après avoir gagné un concours d'œuvres dramatiques. Le scénario aurait été écrit d'après un livre de l'abbé Baillargé. Notons encore ici l'importance du patriotisme dans le scénario. *La Presse* du 9 décembre 1922 dit que Emma Gendron est « auteur du livret du film historique » (« le Cinéma »). *La Presse* du 12 décembre, relatant le lancement et le succès du film, écrit qu'« en adaptant à l'écran les scènes émouvantes qui ont marqué les premiers temps de la colonie, M. Homier s'engage dans une œuvre vraiment nationale » (« *Madeleine de Verchères* »).

Le même article de *la Presse* donne une espèce de résumé du film :

Nous nous retrouvons à l'automne de 1692 alors que les habitants de Verchères vivent heureux au foyer, labourant leurs champs pour la prochaine saison. [...] Madeleine est sur le rivage quand les Iroquois font leur apparition, ce n'est qu'après une course mouvementée qu'elle parvient à entrer dans le fort sans être capturée. On ferme toutes les issues et Madeleine, que le danger a fortifiée, rassemble les défenseurs. [...] Elle fait le coup de feu, monte la garde, tire du canon, panse les blessés, court d'un bastion à l'autre, elle est partout à la fois et donne à tous l'exemple du courage et de l'héroïsme. [...] Puis, c'est la poursuite des sauvages, leur capture et le retour au fort des paysans que les Iroquois avaient fait prisonniers.

D'après ce résumé, le film semble tout de même bien construit ; on ne raconte pas toute la vie de Madeleine, mais l'épisode de sa vie qui lui a valu la gloire. L'action est concentrée, il y a des éléments dramatiques, même si on a voulu faire aussi un film « didactique ».

Le 16 décembre 1922, *la Presse* écrit encore ceci qui souligne peut-être la volonté d'un scénario différent chez les auteurs : « Lorsqu'on le revoit une seconde fois on comprend mieux l'idée qu'ont eue les organisateurs de ne présenter que le fait historique sans broderie excentrique ni trame à l'américaine » (« *Madeleine de Verchères* »). À noter aussi la peur de la fiction, la conviction que pour faire vrai, il faut presque faire du documentaire. Le 14 octobre 1922, au moment du tournage, *la Presse* écrit :

La vie de Madeleine de Verchères est remplie de péripéties dramatiques, c'est tout un beau roman où il n'est pas nécessaire d'y [*sic*] ajouter des faits imaginaires, on n'a qu'à

en suivre scrupuleusement les données historiques pour en faire l'un des plus beaux films (« Des films canadiens »).

Emma Gendron écrira pourtant un autre scénario, *la Drogue fatale*, une fiction n'ayant rien à voir avec l'Histoire mais qui connaîtra autant de succès.

Les premiers scénaristes au Québec seront des femmes et elles viendront du milieu journalistique, comme plusieurs des premiers scénaristes américains². Louella Parsons, scénariste chez Essanay, fut auparavant journaliste au *Chicago Tribune*. Selon un ouvrage d'Edward Azlant, Gene Gauntier, journaliste elle aussi, devint scénariste en 1907.

Avec l'invention des genres et des techniques du récit, l'école du scénario américain s'impose au marché tout entier et le public lui fait un accueil enthousiaste. Les années 1914-1920 engendrent une pléiade de scénaristes dont la plupart sont des femmes, spécialisées dans la romance sentimentale (Jean Mitry en dénombre une bonne quarantaine dans son *Histoire du cinéma*) (Torok, p. 35).

La première des femmes scénaristes canadiennes sera Marguerite Marquis, scénariste de *Évangéline*, en 1913, et de plusieurs autres films canadiens de cette période. D'après l'historien Peter Morris, il y aura plusieurs autres femmes scénaristes au Canada : Marie Lambert, Nell Shipman, Faith Green et d'autres sans doute (p. 66, 101, 110).

Edward Azlant, dans son livre relatant l'histoire du scénario, ne pousse pas très loin l'analyse de ces faits. L'on pourrait risquer une hypothèse : on demande habituellement à un journaliste d'écrire rapidement un texte qui ré-

2 Le premier véritable scénariste américain aurait été Roy M^cCardell, un journaliste embauché par la Biograph dès 1898, qui écrira des centaines de scénarios.

sume les principales péripéties d'un événement et de les dramatiser un peu (ou beaucoup!) pour attirer l'attention des lecteurs. N'est-ce pas là une bonne description d'un scénario ? Dans son livre *le Métier de journaliste*, Pierre Sormany écrit que « l'écriture journalistique [...] cherche à mettre en évidence les acteurs, leur vie, leur opinion, leurs passions. C'est une écriture narrative ; elle raconte au lieu d'énoncer » (p. 4).

Les concours de scénarios du journal *la Presse*

Un autre des premiers scénaristes québécois sera, assez curieusement, Adrien Arcand, qui deviendra plus tard le chef de file des fascistes québécois dans les années 1930. Lui aussi est journaliste quand il décide de tâter du scénario (avant de faire de la politique, Arcand fut journaliste à *la Presse*, affecté en particulier à la couverture des spectacles).

Son détour vers la scénarisation étonne, mais s'explique. Il y vint par le biais d'un concours de scénarios lancé par son employeur. Ce concours avait aussi pour but de montrer qu'on pouvait, au Québec, faire des films aussi bons qu'ailleurs ; cette volonté d'affirmation « canadienne-française » dans le cinéma rejoignait sans doute le nationalisme d'Arcand qui aurait été aussi le co-fondateur et vice-président d'une Société des auteurs canadiens-français³. C'est à peine un mois après la sortie de *Madeleine de Verchères* que le journal *la Presse* lance son concours de scénarios, le 3 janvier 1923.

Désireuse d'aider à l'éclosion de talents qui s'ignorent peut-être eux-mêmes, dans l'art aujourd'hui si répandu du « drame silencieux », *la Presse* a décidé d'organiser un concours de scénarios, auquel tous sont invités à prendre part. [...] *La Presse*, avec la coopération des directeurs du Théâtre Loew's, mettra ce film à la scène. Le film projeté sera donc tout à fait canadien. Le scénario devra avoir été écrit par un citoyen de notre pays, ou par un Franco-Américain ; le metteur en scène sera de Montréal, et les acteurs seront choisis parmi les meilleurs artistes professionnels ou amateurs de notre ville. [...] L'histoire proposée devra être facilement adaptable au cinéma. Elle devra traiter d'un sujet canadien, dont l'action se passe l'hiver. On accordera la préférence à un scénario qui mettra un journaliste en scène. L'histoire devra être aussi plaisante que possible, et surtout, morale. [...] On devra envoyer un synopsis et un scénario écrits suivant les règles du métier. Nous donnerons dans *la Presse* les indications nécessaires à ce sujet, de sorte que tous pourront apprendre la manière. [...] Des prix en argent sont attachés à ce concours. L'un de deux cents dollars sera donné à l'auteur du meilleur synopsis, c'est-à-dire de l'histoire primée, et l'autre de cent dollars, qui sera attribué à l'auteur du meilleur scénario, c'est-à-dire une histoire dont toutes les scènes sont indiquées et décrites brièvement. [...] On évitera aussi d'adapter une nouvelle ou un roman d'un autre auteur : les romans existent nombreux autour de nous, il s'agit seulement de les voir. [...] C'est peut-être le début d'une carrière célèbre et fortunée que marquera votre participation au concours ; car l'on sait que les auteurs de scénario connus sont, comme on dit, « bien payés ». Nul doute que le film primé par *la Presse*, après avoir été mis sur la scène à Montréal, le sera également aux États-Unis et dans d'autres pays (« *la Presse* en avant »).

La forme du scénario

Le 5 janvier, *la Presse* donne d'autres indications :

Quant à la forme, nous enseignerons ici-même comment on doit s'y prendre. D'ailleurs nos conseils se résumeront à ceci : soyez simple et original. [...] Un prix de 200 dollars sera accordé au meilleur synopsis, c'est-à-dire un récit bref et sans indication de scènes. [...] Aujourd'hui, nos remarques porteront sur la forme à donner au scénario. Règles à

3 Voir *Adrien Arcand devant le tribunal de l'histoire*.

observer. [...] En écrivant votre histoire, vous devrez vous rappeler certaines règles littéraires indispensables, dont la principale est « la loi des trois unités ». [...] Une autre règle de la littérature dramatique est celle qu'on nomme la « justice poétique ». On veut dire par cette expression que les personnages doivent être punis ou récompensés suivant leurs mérites respectifs (« Créons un film canadien »).

Le 16 janvier, le journal publie de nombreuses indications sur la forme prescrite pour le synopsis et le scénario.

Le synopsis ne doit pas contenir plus de 500 mots. [...] Il ne constituera qu'un schéma servant de guide au metteur en scène. C'est ce dernier qui se chargera de lui donner la forme définitive et de trouver les épisodes de détail qui mettront votre idée en pleine lumière. [...] Il va sans dire que vous pouvez écrire un scénario pour indiquer la marche de l'action. [...] Mais alors vous n'indiquerez vos scènes que brièvement. Une scène est l'illustration d'une situation quelconque, depuis le moment où elle apparaît sur l'écran jusqu'à ce qu'elle soit transportée vers un autre point. Elle est donc courte et les scènes sont nombreuses. Créez un milieu. Ce qui importe, c'est l'histoire. Trouvez une situation neuve, mais non pas sensationnelle ou extraordinaire. Donnez-lui des développements qui ne sentent pas la banalité et qui seront très simples. Efforcez-vous surtout de créer un milieu, de faire vivre vos personnages dans une ambiance nouvelle, qui donnera de la couleur et du charme à votre film. C'est ce que fit Louis Hémon lorsqu'il situa son intrigue dans un pays neuf et peu connu. [...] Nous prions nos lecteurs de lire les réponses que nous donnons aux demandes de renseignements. [...] Mercier : [...] Un bon scénario gagnerait les deux prix, puisqu'il implique le synopsis. [...] L'unité de lieu ne demande que de confiner l'action à Montréal et ses environs. Quant à l'unité de temps, il est facile de l'observer, en faisant tenir l'histoire en une journée et en ajoutant des scènes incidentes qui reportent l'action dans le passé. [...] L.R. : Votre scénario devrait avoir de 75 à 100 scènes, que vous indiquerez très brièvement. [...] R.R. : Évitez le burlesque. [...] Claudette : ne cherchez pas tant à inventer une intrigue à effet qu'à décrire des épisodes caractéristiques ou les manifestations des sentiments. Il faudra nous donner votre nom véritable. Le scénario doit contenir près de 10 scènes, décrites en une dizaine de mots chacune. Si vous ne pouviez faire un tel scénario, n'envoyez qu'un synopsis

court. [...] F.B. : Scénario invraisemblable, inspiré de médiocres films d'aventures américains. Décrivez des mœurs canadiennes. Ainsi, on ne se marie pas, entre Canadiens français, comme on le voit sur l'écran : on ne bâcle pas un mariage en une minute, chez le premier pasteur venu (« Créons un bon film canadien »).

Ces indications font aujourd'hui sourire, mais elles montrent qu'on connaissait assez bien les ressorts de l'écriture scénarique. On indique comment découper le temps et construire l'espace. On exige un récit respectueux des mœurs nationales, mais on invoque aussi l'originalité, tout en désirant la vraisemblance. Les réponses semblent avoir été nombreuses, c'est d'ailleurs cette raison qu'invoque le journal pour retarder jusqu'au 8 mars la publication de la décision du jury :

M. Francis Amérique, auteur du synopsis intitulé *la Première volée*, obtient le premier prix. [...] Les juges : l'Hon. Athanase David, secrétaire provincial ; Oswald Mayrand, rédacteur en chef de *la Presse* ; J.D. Elms, gérant du théâtre Loew's [...]. Également une mention spéciale aux concurrents dont les noms suivent : Pierre Hartex, auteur de *Gisèle et le loup* ; Évremond Hardy, auteur de *Simple Idylle* ; Omer Chaput, auteur de *Où la plume l'emporte sur la toge* et Carmen de Broin, auteur du *Gant*. La décision fut retardée à cause du travail très considérable que demandait l'étude des quelque mille projets soumis (« Décisions du jury du concours de scénarios »).

La Presse publie le synopsis et, dans le même article, un « synopsis développé », environ trois fois plus long, mille cinq cents mots au lieu des cinq cents. Le journal souligne toutefois que seul le premier prix a été gagné et relance donc le concours de scénarios. Le 9 mars 1923, le quotidien redonne une série d'instructions relatives au scénario, encore plus précises que celles publiées en janvier :

LES PREMIERS TEMPS DU SCÉNARIO QUÉBÉCOIS

Ce qu'est un scénario. Le scénario est l'indication minutieuse de toutes les scènes qui constitueront le film. Dans le synopsis, on s'était contenté d'expliquer, brièvement, la trame de l'intrigue. Dans le scénario, au contraire, il faut préciser chaque détail, « faire la pièce », et lui donner une forme définitive (« Créons un bon film canadien »).

Le lendemain, *la Presse* publie un « modèle de scénario » très précis, comportant une description de l'action dans chaque plan, et quelques indications pour la prise de vue :

Scène 11. Cuisine. « Iris in ». Parent vient constater la paresse de la cuisinière et du maître d'hôtel. Il leur donne leurs huit jours, et les renvoie. M^{me} Parent paraît à la porte. Surprise. Résolu, Parent prépare lui-même le déjeuner.

Scène 12. Salle à manger. Madame est indignée parce que son mari lui a ordonné de préparer elle-même le lunch.

Scène 13. Vue rapprochée. Parent ahuri contemplant une parcelle de coquille d'œuf dans sa cuiller (« Notes de cinéma »).

Le modèle de scénario que publie *la Presse*, sans doute de la plume d'Arcand, ressemble d'assez près aux exemples donnés dans certains manuels américains de scénarisation publiés à l'époque, en particulier celui de Epes Winthrop Sargent, publié en 1916. L'auteur de *la Primeur volée* s'est peut-être inspiré de ce livre qui décrit le synopsis et le scénario comme on les décrit dans *la Presse* pendant le concours. D'ailleurs, un des chapitres du livre de Sargent s'appelle *The Stolen Story* ; c'est le titre anglais sous lequel sera exploitée *la Primeur volée*, qui fut bel et bien tournée à Montréal, sous la direction du cinéaste Jean Arsin, et qui y aurait eu beaucoup de succès (aucune copie de ce film, ni d'aucun film

québécois de fiction de cette époque, n'a été conservée).

Dans les années 1920 à Montréal, un certain nombre de gens savaient donc fort bien ce qu'était un scénario de film, et en écrivaient. S'ils ne trouvaient pas à les vendre au Québec, ils essayaient de trouver preneur aux États-Unis. Il semble y en avoir eu un bon nombre car, le 10 mars 1923, un certain N. Dallaire écrit dans *la Presse* pour suggérer la formation d'une association protégeant les droits des auteurs qui « envoient des scénarios aux États-Unis ». Il donne son adresse pour recruter des membres (« Notes de cinéma »). On peut trouver d'autres traces d'une activité d'écriture scénarique dans les journaux de l'époque. La journaliste québécoise Gaétane de Montreuil écrit un scénario de film en 1915 mais il est refusé par Thomas Ince⁴. Le 7 avril 1923, *la Presse* parle de la comédienne Emma Labelle, revenue au Québec avec la volonté de faire un film, et dit que « le scénario de *A Will and A Way* a été l'objet de longs et persévérants travaux [...] ce scénario est très bien en son genre et comprend une multitude de scènes comiques » (« M^{lle} Emma Labelle »).

La Presse lance un autre concours similaire le 6 décembre 1924, en collaboration avec la compagnie montréalaise Films de Luxe.

Grand concours... La compagnie Films de Luxe offre un prix de \$ 150 pour un scénario canadien. [...] Les manuscrits, qui devront compter au plus 1 000 mots, ne seront pas retournés. [...] Le sujet du scénario devra être plutôt dramatique et ne comporter qu'un seul acte. [...] Les

⁴ Renseignement fourni par la chercheuse Jocelyne Denault, d'après la thèse de Réginald Martel (p. 57).

directeurs du concours ont décidé qu'il sera suffisant pour les concurrents de n'envoyer qu'un synopsis. L'auteur primé s'entendra ensuite avec M. Arsin pour régler la mise en scène qu'il désire (« Grand Concours ouvert à nos auteurs »).

La Presse du 31 décembre annonce que le gagnant du concours est le comédien Jean Mallet. Elle publie son texte, un mélodrame intitulé *Aimez-vous*, dont la sortie passera presque inaperçue quelques mois plus tard (« le Concours des auteurs »).

À la lumière de ces faits, on peut penser que l'origine et l'évolution du scénario au Québec ont été semblables à ce qu'elles furent aux États-Unis. Patrick Loughney a démontré que le scénario de film n'est pas tombé du ciel ni n'a succédé à l'improvisation qu'on pensait importante dans les premiers films ; il a montré qu'aux États-Unis les premiers textes de films s'appelaient déjà *playscript*, *screenplay* ou *scenario*. Loughney croit qu'avant qu'apparaissent un bon nombre de scénaristes spécialisés et expérimentés au cinéma, ces textes ont fourni les principaux sujets de films.

More than 60 000 of these "non film" scripts and scenarios were copyrighted in the United States between the years 1870 and 1916 and many, legally or otherwise, found their way onto the screen in the years after 1900 (p. 18).

Du scénario et de ses vestiges

J'ai souvent pensé, on me l'a dit également, qu'il y a redondance dans le genre de recherche que je fais et les exposés que j'en tire, dans le genre : saviez-vous que... on a découvert que... on pensait que mais ce n'était pas comme ça... J'ai eu l'occasion de réfléchir à cette approche et à ses limites. Je ne suis pas un

partisan de la petite histoire et de l'anecdote en soi. Je continue ce genre de recherche pour des raisons que Michèle Lagny explique fort bien dans les quelques phrases qui suivent :

Les historiens ne peuvent travailler que sur des vestiges. L'Histoire doit se soumettre au référent : pour qu'elle ait lieu de s'écrire, de questionner, d'organiser, il faut admettre que quelque chose est advenu qui a laissé des marques. [...] Il faut des monuments à expertiser, qu'on puisse éventuellement transformer en documents ; l'archéologie reste donc indispensable, d'autant que le statut mal défini du film, sa longue période de non-reconnaissance institutionnelle en ont rendu l'archivage déficient (p. 18).

Au Québec, nous ignorons à peu près tout de ce que fut l'histoire du cinéma pendant les trente premières années de ce siècle ; peu de films ont subsisté, parce que peu de films ont été faits, comparativement à ce qu'on a vu dans les grands pays producteurs. Mais le cinéma n'a pas été seulement le hobby de quelques dilettantes, il a été un phénomène de société capital et, quant à moi, un des principaux facteurs de l'entrée du Québec dans la modernité. À l'heure où le monde pense que c'est chez nous qu'a fleuri le postmodernisme, peut-être est-il urgent de savoir si nous avons d'abord été modernes, et comment cela a commencé. Or les traces de cette époque sont si peu profondes qu'elles sont déjà presque totalement effacées ; moins d'un siècle après un événement, nous ne sommes guère mieux nantis que le paléontologue qui essaie, à l'aide d'un fragment de mâchoire, de reconstituer le squelette d'un humain ayant vécu il y a trois cents millénaires. Voilà pourquoi André Gaudreault a déjà dit que les historiens du cinéma sont comme des archéologues ; je ne crois pas qu'il exagérerait. Peut-être devrions-nous stimuler les

LES PREMIERS TEMPS DU SCÉNARIO QUÉBÉCOIS

émules d'Indiana Jones en leur rappelant que les premières émulsions des films contenaient de l'argent ! Je conclurai plus sérieusement en citant l'historien Charles-Olivier Carbonell :

L'historiographie est le meilleur des témoignages que nous pouvons avoir sur les cultures disparues, sur la nôtre aussi — à supposer qu'elle existe encore et que la semi-amnésie dont elle semble frappée n'en révèle que la mort. Une société ne se dévoile jamais si bien que lorsqu'elle projette derrière elle sa propre image (p. 4).

Références

- Adrien Arcand devant le tribunal de l'histoire, Montréal, Parti de l'Unité nationale du Canada, 1983.
- AZLANT, Edward, *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1899-1920*, Wisconsin, University of Wisconsin-Madison, 1980.
- CARBONELL, Charles-Olivier, *l'Historiographie*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1984.
- « Le Cinéma », dans *la Presse*, 9 décembre 1922, p. 39.
- « Le Concours des auteurs », dans *la Presse*, 31 décembre 1924, p. 9.
- « Créons un bon film canadien », dans *la Presse*, 16 janvier 1923, p. 2.
- « Créons un bon film canadien », dans *la Presse*, 9 mars 1923, p. 1.
- « Créons un film canadien », dans *la Presse*, 5 janvier 1923, p. 2.
- « Décisions du jury du concours de scénarios », dans *la Presse*, 8 mars 1923, p. 13.
- « Des films canadiens », dans *la Presse*, 14 octobre 1922, p. 41.
- DUFRESNE, Maryse, *l'Évolution du scénario dans l'histoire du cinéma*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990.
- « *La Fin du monde* à la Salle Duvernay », dans *la Presse*, 18 mai 1907, p. 11.
- « Grand Concours ouvert à nos auteurs », dans *la Presse*, 6 décembre 1924, p. 49.
- LAGNY, Michèle, *Histoire du cinéma*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1989.
- LOUGHNEY, Patrick, « In the Beginning was the Word. Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios », dans *Iris*, 2, 1 (1^{er} semestre 1984), p. 17-32.
- « *Madeleine de Verchères* », dans *la Presse*, 12 décembre 1922, p. 15.
- « *Madeleine de Verchères* », dans *la Presse*, 16 décembre 1922, p. 43.
- MARTEL, Réginald, *Gaétane de Montreuil, sa vie, son œuvre*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1971.
- « M^{lle} Emma Labelle », dans *la Presse*, 7 avril 1923, p. 29.
- « Montreal and Quebec Notes », dans *Canadian Moving Picture Digest*, 29 juin 1918, p. 32.
- MORRIS, Peter, *Embattled Shadows*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978.
- « Notes de cinéma », dans *la Presse*, 10 mars 1923, p. 27.
- « *Ob! Ob! Jean*, un film canadien » dans *la Patrie*, 27 mai 1922, p. 23.
- PELLETIER, Esther, « Scenario Preparation and Creativity in Quebec Cinema », dans *Essays on Quebec Cinema*, MSU Press Canadian Series, 2 (1991), p. 33-47.
- « *La Presse* en avant », dans *la Presse*, 3 janvier 1923, p. 1.
- SARGENT, Epes Winthrop, *Technique of the Photoplay*, New York, Chalmers Publishing, 1916.
- SORMANY, Pierre, *le Métier de journaliste*, Montréal, Boréal, 1990.
- TOROK, Jean-Paul, *le Scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1988.