

Livres

Normand Chabot, Henry Welsh, Yves Rousseau, Julie Huguet et Michel Coulombe

Volume 10, numéro 1, septembre–novembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34184ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chabot, N., Welsh, H., Rousseau, Y., Huguet, J. & Coulombe, M. (1990). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, 10(1), 51–56.

IMAGINAIRE DU ROMAN FAMILIAL

par Normand Chabot

— Heinz WEINMANN, **Cinéma de l'imaginaire québécois**, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990. 270 p.

Après avoir publié son histoire innovatrice — et fort appréciée — **Du Canada au Québec**, Heinz Weinmann s'attaque à l'usine à rêves (*dream factory*) — à cauchemars parfois — québécoise avec son plus récent ouvrage **Cinéma de l'imaginaire québécois**. Il s'agit, ni plus ni moins, de la suite de son histoire du Québec (Canada) et les films ne servent que de prétextes.

Ce livre ne traite aucunement du cinéma comme art de la représentation filmique. L'analyse des films (de **la Petite Aurore l'enfant martyr** à **Jésus de Montréal**, en passant par **Tit-Coq**, **Mon oncle Antoine**, **les Bons Débarras**, **Un zoo**, **la nuit**, **les Portes tournantes** et **le Déclin de l'empire américain**) ne s'effectue que sur le contenu des dialogues. En fait, l'auteur aurait pu ne se référer qu'aux scénarios et écrire les mêmes livres. Bien entendu, il n'est pas essentiel de parler d'esthétique lorsqu'on écrit sur le septième art. L'auteur définit plutôt le cinéma comme le véhicule d'un message profondément ancré — refoulé — dans la psyché québécoise. Déjà, l'avant-propos suppose que le cinéma est le reflet de l'imaginaire d'un peuple. Ce qui n'est pas évident et encore moins expliqué dans le texte. À ce niveau, il aurait été souhaitable que M. Weinmann développe la notion très complexe d'identification — et de désidentification (Octave Mannoni) due à la conscientisation du « roman familial » — s'établissant entre le spectateur québécois et sa cinématographie.

Autre problème : la terminologie. M. Weinmann se garde bien de donner ses sources et références. De plus, il réserve peu d'espace aux définitions des termes qu'il emploie. Par exemple : qu'entend-il par « imaginaire » ? se réfère-t-il à l'école sociologique ou psychanalytique ? Dans son livre, l'imaginaire semble « hanté » par la notion jungienne d'inconscient collectif (la Conquête de 1760, la révolte des

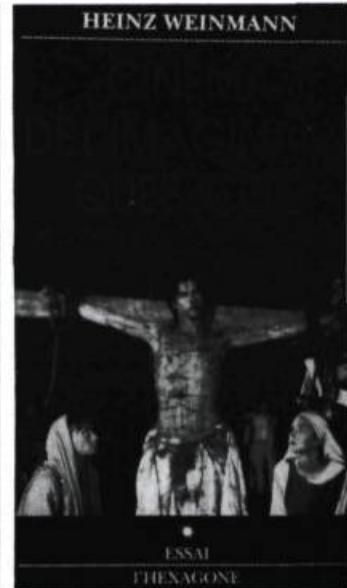
Patriotes de 1837-1838, etc., toujours présents en 1990 par la transmission phylogénétique plutôt que par la connaissance historique...) sans que l'auteur y fasse référence explicitement. Autre exemple : en utilisant la théorie de la « double contrainte » (*double bind*) — sans vraiment la définir —, l'auteur s'inspire-t-il des travaux de Bateson et Mead sur la culture balinaise ? Le lecteur n'en sait rien. Finalement, son « Autre » est-il d'inspiration lacanienne, en plus de symboliser la menaçante/salvatrice immigration, puisque l'auteur utilise manifestement la grille psychanalytique (Marthe Robert, Julia Kristeva, Ernest Borneman, etc.) ?

Toutefois, cette grille me semble incomplète. Que fait-il du triangle Oedipien, du masochisme (effleuré à peine dans la belle analyse des **Bons Débarras**) et de la mélancolie (pistes théoriques développées dans les travaux de Denis Bellemare, Université du Québec à Chicoutimi) qui parcourent la filmographie québécoise ?

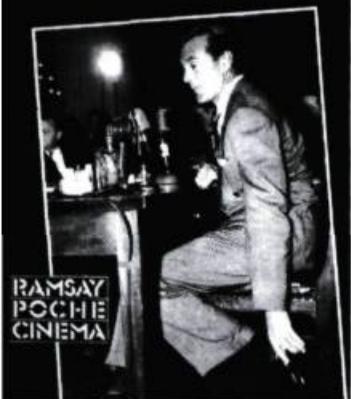
Et que fait-il de la puissance « imaginaire » du documentaire ? Pourquoi ne pas inclure de documentaires dans son corpus ? Deleuze a merveilleusement saisi cet aspect « imaginaire » dans les films de Pierre Perrault : « Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à 'fictionnaliser', quand il entre 'en flagrant délit de légèreté', et contribue ainsi à l'invention de son peuple. » Et le cinéma d'animation ? Et l'absence des Forcier, Lefebvre, Carle, Poirier, Pool et cie ?

Après avoir appliqué brillamment la théorie freudienne du « roman familial », M. Weinmann parvient — étrangement — à défendre, avec force sincérité, une certaine éthique chrétienne lorsqu'il analyse **Jésus de Montréal**. Dans ce chapitre, l'intellectuel — tel Denys Arcand — s'engage vraiment sur la voie de l'émergence du Québec par la nécessaire acceptation de l'Autre, par la résolution du « roman familial » et par la croyance et l'établissement de « vraies » valeurs.

Bref, il s'agit d'un livre bien, d'un corpus moyen et d'une analyse filmique un peu simpliste. Dommage, car l'étude historique — à tendance psychanalytique — dans **Du Canada au Québec** (Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987) était séduisante. Autant y revenir avant tout ; avant d'en découvrir la réflexion dans une cinématographie restreinte trop souvent au « roman familial ». ■



Victor Navasky
Les délateurs
Le cinéma américain
et la chasse aux sorcières



SORCIÈRES D'HOLLYWOOD

par Henry Welsh

— Victor NAVASKY, **Les délateurs - Le cinéma américain et la chasse aux sorcières**. Éditions Balland, Collection Ramsay Poche Cinéma, 1990. 421 p.

Le Maccarthysme est certainement la pire chose qui soit arrivée aux États-Unis. Il n'y a pas à envier les parodies de procès de certains pays de l'Est lorsque l'on se penche sérieusement sur la manière avec laquelle « la chasse aux sorcières » (sous-titre de ce livre) était organisée de 1947 à 1957. Cette crise est parfaitement bien analysée par Navasky qui ne manque jamais de mettre en perspective ses aspects les plus incroyables. La réalité dépasse bien souvent l'entendement et le thème de la conspiration et ou du complot communiste a façonné durablement les mentalités. Ceci explique sans doute comment les États-Unis sont tombés dans le bourbier vietnamiens : par haine de tout ce qui sentait la subversion. Paradoxalement, c'est également la guerre du Viet-Nam qui alimente depuis des années les studios... Navasky insiste beaucoup dans ce livre sur la question des délateurs ou « témoins coopératifs » (on connaît Elia Kazan, mais il y en eut tant d'autres !) et sans doute c'est finalement ce qui a été la pierre angulaire de tout un système de paranoïa collective qui s'empara à ce moment-là de tout le pays. Le cinéma et ses artisans n'échappèrent pas à cette crise générale. Le fait le plus connu est sans conteste l'inculpation des Dix d'Hollywood parmi lesquels se trouvaient Edward Dmytryk et Dalton Trumbo. À la suite de leur inculpation par le Congrès le 24 novembre 1947, 50 hauts dirigeants de Hollywood se réunirent à l'hôtel Waldorf Astoria de New York pour délibérer sur la conduite à tenir à l'égard des Dix. Ce fut certainement le tournant de l'attitude adoptée à l'égard de tous les travailleurs du cinéma et le début des fameuses « listes noires » qui privèrent un nombre incroyable de personnes du droit au travail. L'auteur rend justice de ces violations du droit le plus élémentaire et désigne sans ambages les tenants de l'ordre. On y retrouve pêle-mêle Ronald Reagan, Adolphe Menjou, John Wayne, etc...

Le livre de Navasky fourmille de références minutieuses et d'une précision diabolique quant à la

position de tel ou tel personnage, non seulement à l'époque, mais aussi 20 ou 30 ans plus tard puisque l'auteur a décidé d'interroger systématiquement un certain nombre de protagonistes vers la fin des années 70. Cette étude est extrêmement précieuse pour une connaissance approfondie de l'histoire du cinéma américain et elle est une arme critique parfaitement efficace pour juger de l'état démocratique de n'importe quel pays... tant il est vrai que les écrivains, artistes, cinéastes sont toujours les plus grands empêcheurs de tyranniser en rond !!! ■

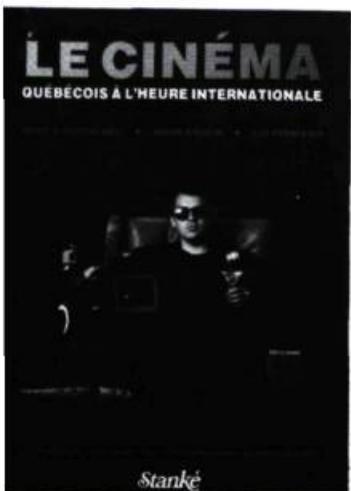
À L'HEURE INDUSTRIELLE

par Yves Rousseau

— Marie-Christine ABEL, André GIGUÈRE et Luc PERREAULT, **le Cinéma québécois à l'heure internationale**. Montréal, Éditions Stanké, 1990. 340 p. Photographies de Daniel Kiefer, avant-propos de Jean-Claude Germain

Même si de nombreux films québécois des années 60 sont de toute évidence intrinsèquement internationaux, c'est depuis le **Déclin de l'empire américain** que le mot « international » (au sens où on l'entend maintenant ; avant, c'était une chanson de gauche) est véritablement entré dans le vocabulaire des artisans du cinéma québécois. Ce n'est pas un hasard si on retrouve pas moins de 15 des noms qui figurent au générique du **Déclin** parmi les 56 invités du livre. Il s'agit du film-symptôme du tournant de la décennie 80, qui a dépassé, de loin, les intentions de son auteur et sur lequel beaucoup d'illusions se construisent dont la moindre n'est pas de confondre international et industriel. Or, la grande mutation du cinéma québécois des années 80, c'est l'industrialisation, dont le glacié « international » du **Déclin** et des autres découle. Signe des temps, dans le **Cinéma québécois à l'heure internationale**, les producteurs passent avant les cinéastes.

Il s'agit d'un ouvrage hybride qui tient à la fois du recueil d'entretiens (souvent fort bien tournés), de l'album photographique de famille (le décor unique en arrière-plan donne un peu l'impression que tous ces gens partagent le même espace) et du constat de



l'état des stocks après 30 ans d'activité intense et plus de 500 longs métrages. C'est un portrait (plutôt *mainstream*) du cinéma de fiction québécois contemporain. Si le titre peut laisser présager l'autocongratulation (il y en a un peu, mais pas trop), il y a fondamentalement deux types d'invités dans l'ouvrage : ceux qui parlent de leur petite carrière et en restent là avec des considérations plutôt limitées et ceux qui, partant de leur expérience, élargissent à des horizons plus globaux pour s'ouvrir aux grands enjeux. Faut-il dire que ma préférence va aux seconds ?

Côté images, sans cadrer en gros plan, Daniel Kieffer s'est concentré sur les têtes et c'est peut-être un peu dommage car les mains racontent beaucoup de choses dans une photo. Les producteurs sont en général très réussis. Ils ont presque tous les mains dans les poches (comme une quinzaine d'autres personnalités ; c'est donc la posture la plus répandue, suivie par les bras croisés). La première photo, celle de René Malo, d'où transpire une suffisance tranquille, est l'une des meilleures, de même que celle de Rock Demers (bon *casting* pour Dieu le Père dans *Conte pour tous*). Denys Arcand sourit dans sa moustache, Claude Gagnon revendique son américanité, Jean Pierre Lefebvre a l'air d'un prisonnier (ne manque que le numéro matricule sur sa chemise) et Jean-Claude Lauzon est le plus sombre d'entre tous alors que Marie Tifo est solaire à souhait et que Louise Portal, de toute évidence, est une comédienne. Yvan Adam est méfiant, Jacques Matte a sa tête du 5 novembre et on donnerait le bon Dieu sans confession à l'angélique Claude Chamberlan.

Certain(e)s intervenant(e)s semblent y être parce qu'il fallait faire plaisir à un peu tout le monde. Sans rien enlever au talent de Dominique Michel, Dorothée Berryman ou Mahée Paiement, on peut songer à des comédiennes qui sont plus marquantes dans le cinéma québécois et/ou international : Carole Laure, Frédérique Collin ou Luce Guilbeault. Par contre, j'aime bien les propos touchants de Louise Marleau qui partage une très belle double page avec Geneviève Bujold dont l'image n'a pas été trop abîmée par 20 ans de mauvais choix de films ; ce qui prouve, sans cynisme, qu'elle a l'étoffe d'une star. Mais que dire de l'absence de Jacques Leduc, d'Anne Claire Poirier, de François Bouvier et Jean Beaudry ? De même, Pierre Hébert et Frédéric Back, qui sont pourtant parmi les cinéastes les plus « internationaux » de la faune locale, ne sont pas dans le décor. Peut-être étaient-ils partis chercher des prix à l'étranger... ■

COMBLE D'HORREUR

par Julie Huguet

— Dossiers réunis par Piers HANDLING et Pierre VÉRONNEAU, **L'Horreur intérieure : les films de David Cronenberg**. Paris, Éditions du Cerf, Collection Septième Art, 1990. 256 p.

Les Éditions du Cerf viennent de publier, en collaboration avec Pierre Véronneau de la Cinémathèque québécoise et Piers Handling, du Festivals of Festivals de Toronto, un recueil de huit essais sur David Cronenberg, célèbre réalisateur canadien.

Le livre, intitulé **L'Horreur intérieure : les films de David Cronenberg**, met à jour la version originale anglaise rédigée en 1983 par Piers Handling. Une telle entreprise ne relève pas du hasard puisque Cronenberg, connu des amateurs de films d'horreur, était le plus souvent ignoré par la critique.

Il est vrai que Cronenberg est loin de faire l'unanimité. Ses films possèdent de grandes qualités. Les sujets abordés sont originaux et les mises en scène toujours impeccables. On lui connaît une obsession pour les thèmes reliés à l'impact des nouvelles technologies, des sciences et des médias sur l'être humain. On n'a qu'à se rappeler **Vidéodrome** pour saisir avec quelle aisance Cronenberg parvient à donner corps aux images les plus repoussantes et quelle passion il nourrit pour les démembrements sanglants de ses personnages. Il s'agissait donc pour les auteurs de ces quelques textes de donner à Cronenberg la place qui lui revenait au sein de l'intelligentsia cinématographique.

L'intention est honnête mais le résultat lamentable, à tous les points de vue. J'admets volontiers les mérites de Cronenberg en tant que réalisateur, mais que des critiques cherchent, de manière chauvine, à faire de lui un auteur typiquement canadien « parce qu'il a une conscience artistique et une constance dans ses thèmes » dépasse l'entendement. Le critique qui emploie sans fondement un qualificatif aussi chargé de sens condamne son texte à n'être qu'un ramassis d'approximations dénué de toute valeur.

Le premier texte, **les Films majeurs de David Cronenberg**, signé William Beard, est à cet égard un



véritable modèle de non-sens. De façon quasi maniaque, ce dernier traque les correspondances thématiques et visuelles dans les films de Cronenberg afin de légitimer l'hypothèse selon laquelle le cinéaste torontois serait un « auteur ». Mal nous en prit de ne pas l'avoir remarqué avant... C'est en vain qu'on chercherait à saisir les raisons qui poussent Beard à faire usage d'expressions aussi lourdes que « animal humain » ou encore « éros sauvage du réalisateur ». On sent qu'il n'a pas d'emprise sur son texte, aussi recourt-il à des comparaisons du type « à la Ozu » ou « à la Sternberg », qui suffiraient à ouvrir les portes du Panthéon du septième art à Cronenberg.

Il faut être tenace pour passer à l'épreuve de ce premier texte révélateur d'une certaine complaisance qui prévaudra tout au long du livre. Les auteurs ont voulu écrire sur Cronenberg et ils l'ont encensé, ce qui les détourne de leur projet initial. On a l'impression d'assister à un règlement de comptes entre un groupe peu représentatif de la critique et les détracteurs de l'oeuvre de Cronenberg. Plusieurs textes ne manquent pas de relever les jugements de Robin Wood, le seul auteur à rompre le consensus qui règne dans ce recueil. Aussi eut-il été de mauvais goût de ne pas faire place au point de vue dissident de Robin Wood. Son texte exprime clairement les raisons qui le poussent à considérer Cronenberg non comme un visionnaire, mais comme un réalisateur qui se couvre, par les moyens détournés du cinéma fantastique, pour véhiculer des stéréotypes désuets (particulièrement l'image et le rôle de la femme). L'ironie veut que son essai soit placé à la toute fin du livre. Comble d'horreur ! Car pour se rendre jusque-là, il faut subir une traduction où les fautes de grammaire et les anglicismes foisonnent. ■

50, Marlon Brando, Paul Newman, Arthur Penn, Martin Ritt, dont le style et l'approche du jeu théâtral et cinématographique ont été influencés par la Méthode de Lee Strasberg, inspirée de Stanislavski.

L'effort du comédien doit tendre tout entier à l'expression la plus juste du personnage, en s'appuyant sur le principe de l'étude systématique de la vie de ce dernier.

En tant que cinéaste, Cassavetes a réalisé 12 longs métrages dont **Gloria**, **Shadows**, **Faces**, **Husbands**, **A Child is Waiting**. Auteur à part entière, il s'est toujours démarqué de la production hollywoodienne.

Thierry Jousse note, à juste titre, que Cassavetes « est moins un marginal qu'un minoritaire, c'est-à-dire quelqu'un qui désire surtout, avant même de s'opposer, construire sa propre entreprise à côté, et non à l'ombre. »

Cassavetes portait une attention extrême au jeu des acteurs. Sa femme, Gena Rowlands, et Ben Gazzara, par exemple, reviennent fréquemment dans ses films. Ce qui se traduit par une mise en scène soigneusement élaborée en fonction d'une interprétation aérée et aérienne du sujet (plans d'ensemble, plans séquences). Le travail de Cassavetes consistait à « susciter le désir de l'acteur, le mettre en relation avec sa propre force, l'associer le plus directement possible à la création du personnage afin d'atteindre l'incarnation la plus vivante, jusqu'à la confusion, pour le spectateur, entre le comédien et le personnage. »

Le livre

Avec un cinéaste aussi remarquable que Cassavetes, il est presque impossible de rater sa mise. Thierry Jousse, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, retrace avec intelligence le parcours emprunté par Cassavetes. Le livre est composé de neuf chapitres, suivis de trois entretiens avec les acteurs Ben Gazzara et Seymour Cassel ainsi qu'avec un des chefs-opérateurs du réalisateur, Al Ruban. Une filmographie des oeuvres de Cassavetes et de celles auxquelles il a participé en tant qu'acteur, une liste de ses créations théâtrales et une bibliographie complètent l'ouvrage.

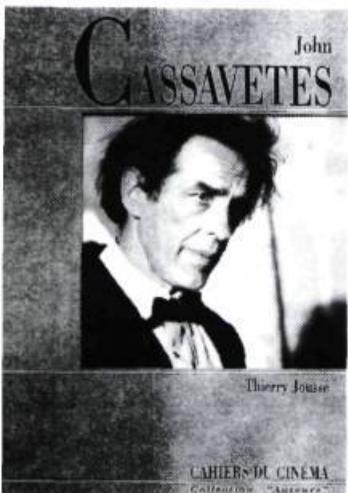
Thierry Jousse suit une ligne de pensée claire, empreinte d'une grande sensibilité à l'égard du travail de Cassavetes. Chacun des chapitres contribue à

PLEIN PHARE SUR CASSAVETES

par Julie Huguet

— Thierry JOUSSE, **John Cassavetes**, Paris, Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, Collection Auteurs, 1989. 159 p.

Cinéaste et acteur américain, immigré grec de la deuxième génération, John Cassavetes vient de Long Island, New York. Il appartient à cette vague d'acteurs et de réalisateurs des années



éclairer l'ensemble de l'oeuvre sur des sujets précis. Il traite, par exemple, de l'influence du théâtre sur le cinéma de Cassavetes, au niveau de l'organisation de l'espace filmique et de la structure des scénarios. Deux chapitres sont consacrés à la relation qu'entretenait le réalisateur avec ses acteurs et aux personnages qu'il mettait en scène. Au quatrième chapitre, Jousse annonce ce qui sera la suite de son livre, c'est-à-dire une analyse des éléments à la base du style de Cassavetes. Il évite de tomber dans le piège de la louange facile et reconnaît que le style « est à la fois ce qui est de la plus grande évidence et ce qui se dérober constamment à la description ou à l'analyse. »

Le propos de Jousse trouve son équilibre entre une interprétation et une juste description des éléments visuels et thématiques de l'oeuvre de Cassavetes. En ce sens, ce livre est un texte phare qui permet la compréhension du travail de ce cinéaste. L'auteur évite d'émettre de grandes théories. On assiste plutôt à la quête d'un être à la fois simple et exceptionnel puisque « ce doit être cela écrire sur un auteur comme Cassavetes, être dans l'incertitude entre le ' je ' et le ' il ' et maintenir cette incertitude. Il n'y a pas de méthode idéale, seulement un va-et-vient permanent entre deux pôles, entre deux postures. » ■

ILLUSTRATION ET DÉFENSE D'UN AUTEUR

par Henry Welsh

— Hervé DUMONT, **Robert Siodmak - Le maître du film noir**. Éditions L'Âge d'homme, Collection Ramsay Poche Cinéma, 1990. 379 p.

Robert Siodmak (1900-1973) est un cinéaste qui n'a pu obtenir une reconnaissance internationale comme Samuel Fuller par exemple auquel je le comparerais volontiers à cause, non pas tellement de son style, mais plutôt du caractère cosmopolite de leurs existences et, ce qui va de pair, des multiples carrières qu'ils ont tous les deux accomplies. On se souvient uniquement, me semble-t-il, des chefs-d'œuvre de Siodmak comme **les Hommes le dimanche**, **Deux mains, la nuit** ou encore **les Tueurs** qui révélèrent de grands acteurs

comme Burt Lancaster et Ava Gardner. Il y a certes un style Siodmak qui s'apparente aux films noirs et dont la face la plus brillante fut illustrée par le passage de Siodmak aux États-Unis. En 1964, au faite de sa gloire, ce réalisateur écrivait à son frère Curt : « Robert est pauvre », alors que les studios Universal voient en lui un très grand metteur en scène. Curieuse prémonition puisque Siodmak mourra dans le dénuement. Son itinéraire débute en Allemagne pré-hitlerienne pour la Nero-Film comme re-monteur de certains films d'aventures, puis comme réalisateur jusqu'en 1933. Il parle lui-même avec humour de ses exils successifs « J'ai quitté l'Allemagne un jour après l'avènement de Hitler, la France un jour avant l'entrée de la Wehrmacht à Paris et les États-Unis une année avant le CinémaScope ». Il serait injuste de ne pas faire mention du frère du cinéaste, Curt Siodmak, avec lequel Robert formait un équipe exceptionnelle : l'un écrivait et l'autre réalisait. On ne compte plus les réalisateurs qui ont tourné d'après les scripts de Curt, citons Henry Hathaway, Jacques Tourneur, George Wagner. Curt signera du reste la réalisation de sept longs métrages dont **Quand la jungle s'éveille** en 1956, une production États-Unis/Brésil.

La biographie que nous livre Hervé Dumont est à la hauteur des meilleures monographies, je dirai des meilleures « illustrations et défenses » d'un auteur, tant Dumont semble emporté par le désir de réhabiliter son réalisateur favori. Il pose d'entrée de jeu quatre axes de réflexion autour desquels va s'articuler son texte :

- Il y a une correspondance entre Robert Siodmak et le film « noir », qu'en est-il ?
- Il y a un « cas » Siodmak dans la mesure où son oeuvre reste à part et qu'il n'a jamais voulu en parler.
- Son itinéraire personnel est en relation étroite avec des périodes spécifiques de l'histoire contemporaine, quelles sont les influences de l'époque sur son oeuvre et inversement a-t-il été, comme le pense Dumont, le précurseur d'un certain style ?
- Dumont prétend aussi qu'il y a un cas Siodmak vis-à-vis de la critique en général et de la critique française en particulier, faut-il y attacher une quelconque valeur ? Comme je faisais allusion à Fuller, la cote dont ce dernier jouit est-elle le négatif du peu d'engouement pour Robert Siodmak ?

Il reste que ce livre est une véritable mine sur les rapports d'un cinéaste, écrivain de surcroît, et les institutions de différents pays au cours de ce siècle. Il se lit avec un grand plaisir et donne plus que tout l'envie de revoir les films de Robert Siodmak. ■

Hervé Dumont
Robert Siodmak
Le maître du film noir



HIPPO AIME NATHALIE

par Michel Coulombe

— Éric ROCHANT, **Un monde sans pitié**. Paris, Éditions Gallimard, Collection Page blanche, 1990. 124 p.

Au Québec, il est plutôt rare qu'on publie les scénarios des films. En fait, Denys Arcand constitue l'heureuse exception des dernières années, puisqu'on a tiré des livres du **Déclin de l'empire américain** et de **Jésus de Montréal**. En France, où les cinéastes auteurs sont rois et où le métier de scénariste a gagné une certaine respectabilité, de Prévert à Jean-Claude Carrière, de Jean Gruault à Michel Audiard, il en va autrement. On publie, bon an mal an, plusieurs scénarios. Ceux de **Milou en mai** et de **la Petite Voleuse**, par exemple. Même dans ce contexte, il est exceptionnel qu'un scénario de premier film soit édité. C'est pourtant le cas d'**Un monde sans pitié** d'Éric Rochant.

S'il ne s'agit pas d'un scénario d'exception, d'une de ces oeuvres phares dont on étudiera encore la structure dans dix ans, la démarche d'Éric Rochant a certes quelque chose d'exemplaire. Une grande économie de moyens, des scènes fortes, un récit habilement construit, des personnages attachants dont on ne sait pourtant que bien peu de choses. Simplicité et efficacité. **Un monde sans pitié**, c'est d'abord l'histoire d'Hippo (Hippolyte Girardot), un jeune parisien à la dérive qui aime peu et ne travaille pas du tout, jusqu'au jour où il rencontre Nathalie (Mireille Perrier), une jeune femme qui, elle, a de l'ambition. Boy meets girl ; Hippo aimera Nathalie, à son coeur défendant. Rochant dessine avec invention et sensibilité ce portrait ironique d'une jeunesse perdue. Une jeunesse qui se demande : « Qu'est-ce qu'on a à part l'amour ? ». Et qui balaie tout sur son passage : « On n'est pas sur terre pour être bien. »

Ceux qui hésitent encore à mettre de l'avant la langue québécoise dans un scénario, constateront, une fois de plus, que de l'autre côté de l'Atlantique on préfère souvent l'argot à une langue dite internationale. Aussi le scénario déborde-t-il de « putain », « furax », « mec », « nana », « naze », « lourder », « gueulante » et autres. Pittoresque ?

Il aurait été certes préférable de jumeler la sortie du film et celle du livre. Malheureusement, on a lancé le premier en 1989 (à Venise), et le second cette année... ■

Expositions Cités-Cinés - Prise 2 et Hommage à Norman McLaren

Dates : 21 juin au 21 octobre 1990

Lieu : Palais de la Civilisation, Montréal

Festival des films du monde

Dates : 23 août au 3 septembre 1990

Lieux : Parisien, Place des Arts, Impérial et Complexe Desjardins, Montréal

Festival of festivals

Dates : 6 au 15 septembre 1990

Lieu : Toronto

Carrousel international du film de Rimouski

Dates : 14 au 23 septembre 1990

Lieu : Centre civique, Rimouski

Festival du cinéma international de Sainte-Thérèse

Dates : 19 au 24 septembre 1990

Lieu : Auditorium du Cégep Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse

Festival international du film d'animation d'Ottawa

Dates : 3 au 7 octobre 1990

Lieu : Ottawa

Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal

Dates : 18 au 28 octobre 1990

Lieux : Institut Goethe, Cinémathèque québécoise et Cinéma Parallèle

Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue

Dates : 27 octobre au 1^{er} novembre 1990

Lieu : Théâtre du Cuivre, Rouyn

Rendez-vous du cinéma québécois

Dates : 7 au 16 février 1991

Lieux : Cinémathèque québécoise, Cinéma O.N.F. du Complexe Guy-Favreau et Cinéma Parallèle, Montréal

