

Livres

Philippe Mather, Michel Euvrard, Henri-Paul Chevrier et André Lavoie

Volume 15, numéro 3, automne 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/882ac>

[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

Mather, P., Euvrard, M., Chevrier, H.-P. & Lavoie, A. (1996). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, 15(3), 63–68.

L'HISTOIRE DU CINÉMA AU FÉMININ

par Philippe Mather

— Jocelyne DENAULT, *Dans l'ombre des projecteurs: les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 1996, 245 p.

Dans sa nouvelle étude intitulée *Dans l'ombre des projecteurs*, Jocelyne Denault se positionne comme une historienne féministe qui s'oppose à l'histoire canonique ou «l'histoire-panthéon» du cinéma, celle qui repose sur les fondateurs, les grands auteurs et leurs œuvres. Elle cherche donc à élaborer une histoire alternative qui dévoile l'importante contribution des femmes à l'industrie québécoise du cinéma, tant au niveau de la production que de la distribution et de l'exploitation. On relève néanmoins un certain nombre d'éléments semblables à l'histoire traditionnelle du cinéma.

Notons l'idée patriarcale de la fondation, du premier film ou du premier cinéaste (de la première, dans ce cas-ci) à avoir accompli tel genre de mouvement d'appareil, etc. Il est question de «la première scénariste au Québec» (sœur Agnès); de la première francophone à avoir écrit des scénarios originaux à l'Office national du film (Anne Hébert); du «premier long métrage par une Québécoise» (*De Mère en fille* d'Anne Claire Poirier); du «premier long métrage de fiction par une femme au Québec» (*la Vie rêvée* de Mireille Dansereau), et de «la première scénariste québécoise francophone» (Emma Gendron). Cette approche ne sert peut-être pas le projet féministe de Denault, en tous cas pas sur un plan théorique.

Un autre élément qui n'ajoute aucun argument vérifiable, c'est l'énumération parfois fastidieuse de femmes qui ont œuvré au sein de diverses compagnies. On peut imaginer un éventuel effet rhétorique de persuasion par une telle accumulation de noms, mais la logique de l'argumentation n'avance pas. Denault qualifie même son travail de «relevé des femmes en cinéma», ce qui n'est pas la même chose qu'une véritable historiographie féministe.

Il faut toutefois reconnaître les grandes qualités du travail de Denault: elle annonce dès le départ sa vo-

lonté de «sortir des sentiers battus» de l'histoire traditionnelle du cinéma en se penchant sur les aspects «secondarisés», c'est-à-dire négligés et dévalorisés de l'industrie du cinéma. Parmi ces aspects, on peut mentionner: l'histoire des œuvres marginalisées, comme les films industriels, les films religieux et les courts métrages en général; celle des femmes anglophones du Québec, ce qui va à l'encontre de la pratique habituelle; et, enfin, l'histoire des activités «périphériques» à l'industrie du cinéma, comme le personnel des salles, l'enseignement, la critique, les cinémathèques ainsi que les activités des ciné-clubs, tous des éléments originaux qui confèrent à cette étude un intérêt non négligeable.

En conclusion, Denault évoque les écrits de Teresa DeLauretis, en particulier la notion de *genderization*, et on sent que ce qui manque à *Dans l'ombre des projecteurs*, c'est une réflexion théorique sur l'évolution de la conception que se sont faits les Québécois et les Québécoises du cinéma et de la place des femmes au sein de celui-ci. L'énorme travail de recherche et la quantité des données recueillies exigent une analyse plus approfondie. Il faut mettre à profit tous ces éléments originaux et importants pour une histoire plus complète du cinéma au Québec et du cinéma en général. *Dans l'ombre des projecteurs* devrait être le point de départ d'une analyse féministe qui serait une véritable histoire des mentalités. ■

L'INSOUMIS

par Michel Euvrard

— Marin KARMITZ, *Bande à part*, Paris, Grasset, 1994, 230 p.

Marin Karmitz, naguère réalisateur, est aujourd'hui P.-D.G. de la célèbre maison de production MK2 et des cinémas Quatorze juillet. Producteur et diffuseur donc, ou comme il dit «éditeur et marchand de films», éditeur comme on édite des livres, et marchand comme on était marchand de tableaux.

Son livre, vif, polémique et très intéressant, est à la fois le récit autobiographique d'un parcours individuel et un essai sur le cinéma en France d'environ 1960 à 1994; c'est une réflexion, relevée d'anecdotes et de portraits, sur une expérience riche et variée, sur une réussite exemplaire fragilisée par la conjoncture économique.



Les chapitres se succèdent dans un ordre à peu près chronologique (avec des flash-back et des flash-forward), mais sont en même temps presque tous centrés sur un thème, un aspect de l'expérience personnelle, professionnelle ou collective, ou les trois à la fois. Ainsi, dans le chapitre 2, Karmitz résume son apprentissage du cinéma, puis son «désapprentissage» avec Varda et Godard. Il raconte également son passage à la réalisation (**Sept Jours ailleurs**, 1968, **Camarades**, 1970, **Coup sur coup**, 1972) et sa tentative, dans l'esprit de mai 1968, de créer avec les premiers cinémas Quatorze juillet une «zone libérée» de diffusion. Après avoir fait ainsi l'apprentissage du métier de diffuseur, Karmitz se lance dans la production de longs métrages, aventure nécessairement «capitaliste» mais conduite à la marge et dans laquelle sa réussite lui attire les représailles des grands groupes. Le chapitre 4 montre sur l'exemple de **Mélo** d'Alain Resnais (1986), que Karmitz estime avoir «bien» produit, en quoi consiste le métier de producteur. Le chapitre 5 aborde le problème du financement des films, du rôle de la télévision, raconte la fondation de la Compagnie européenne de droits, la participation, brève, à la chaîne de télévision M6; Karmitz tire de ces tentatives d'association avec plus gros que lui la leçon que si l'économie l'oblige à s'associer, son tempérament et son indépendance lui interdisent d'être minoritaire! Le chapitre 6 expose la situation du cinéma telle que la voit Karmitz; elle n'est pas tant dominée par un conflit entre le cinéma américain et les différents cinémas nationaux que par l'opposition entre cinéma de consommation et cinéma de création. Dans une économie de marché, la survie d'un cinéma de création n'est pas assurée. Quoiqu'il en soit, il faut continuer, et le dernier chapitre de **Bande à part** commémore Serge Daney et célèbre les dernières rencontres, avec Kieslowski et Bartabas.

Karmitz n'est pas devenu un homme d'affaires, monstre froid échafaudant des combinaisons financières. La recherche, nécessaire, du profit n'est pas son seul mobile. Il ne s'agit pas d'édifier un empire mais de créer et de maintenir une «zone libérée» à la marge des empires. La liste des films produits, coproduits et/ou distribués par MK2 entre 1974 et 1994 donnée en annexe le confirme: Karmitz reste un homme de passion qui s'engage entièrement dans les films qu'il produit ou distribue; en témoigne sa colère lorsque 15 journalistes seulement sont venus à la projection de presse du **Chêne** à Cannes en 1992! «Et pourtant, 2500 journalistes du monde entier couvrent le festival (...) J'ai eu honte. J'ai vraiment eu honte. Et j'ai décidé de refaire un film en Rouma-

nie, de refaire un film avec Lucian Pintilie.» Ce sera **Un été inoubliable**.

Cette détermination rageuse à suivre sa ligne a sa source, pense Karmitz, dans sa situation d'immigré juif d'une part, de l'autre dans un épisode de son enfance en Roumanie. Cela se passe en 1942, Karmitz a quatre ans. Les Gardes de fer fascistes recherchent son père. «L'un d'entre eux m'a collé un pistolet sur le visage pour faire parler ma mère. Scènes de cris, d'hystérie. Des heures, plus de 24 heures de terreur (...) Ce cauchemar-là ne s'effacera jamais. Ce pistolet sur ma tempe représente un des événements déterminants de ma vie. Aujourd'hui encore, tout ce qui peut ressembler à ce geste, tout ce qui évoque cette situation, crée chez moi des réactions d'une violence inouïe. De révolte. De mépris. D'insoumission.» ■

BUÑUEL, SAUCE CAHIERS

par Henri-Paul Chevrier

— Charles TESSON, *Luis Buñuel*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, 319 p.

Dans ce 12^e livre sur Buñuel (du moins en français), l'auteur commence par expliquer que le cinéaste n'a pas grand-chose à voir avec le surréalisme! Et il ajoute que Buñuel s'est toujours refusé à expliquer ses images... parce qu'elles avaient une signification immédiate. Ce qui n'empêche pas l'auteur de vouloir explorer les thèmes et interpréter le comportement des personnages buñueliens.

Charles Tesson s'acharne à vouloir expliquer les deux escargots sur la jambe de la fillette dans **le Journal d'une femme de chambre**, la plaque de rue Maspero dans **le Charme discret de la bourgeoisie** ou la chèvre tombant de la montagne dans **Terre sans pain...** Il consacre des pages à commenter le meurtre des poules dans **Los Olvidados**, le choix d'une colonne dans **Tristana** ou la scène du garde-chasse dans **l'Âge d'or...**

Nous circulons à travers tous les films, au gré des sujets abordés, en s'appuyant sur les confessions de Buñuel. Nous passons de l'homme théorique dans **Robinson Crusoe** à l'inutilité de la charité dans **Nazarin**, du dogme de l'Immaculée Conception dans **l'Ange exterminateur** à l'inceste de Dieu avec la Vierge dans **Cet obscur objet du désir**, des élucu-

Luis
BUÑUEL



Charles Tesson

CAHIERS DE CINÉMA
ÉDITIONS DE L'ÉTOILE

brations sur le titre du film *El* à celles sur le mot croisé «aînée» dans *Belle de jour*. Chaque thème se retrouve dans d'autres films, et tous sont abordés selon un enchevêtrement qui confine au vertige.

Cette psychanalyse de l'univers buñuelien s'appuie sur les associations d'idées dans le même plan, sur les répétitions dans le même film ou sur les recoupements d'un film à l'autre (comme ouvrir une porte dans un film et en fermer une dans un autre film). Et cela pour expliquer l'inversion de l'Annonciation dans *Viridiana*, la symbolique de la vitre, du miroir et de l'image dans *la Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* ou le bestiaire généalogique dans tous ses films.

Comme ce livre est publié aux *Cahiers du cinéma*, l'auteur appelle à la rescousse Saint Augustin et Saint Thomas d'Aquin, Freud et Lacan, Nietzsche et Kierkegaard, Bataille et Deleuze... Avec ces notules qui envahissent les marges, le livre s'apparente au *scrap-book* de lectures. Et nous nous retrouvons avec un discours universitaire qui sert surtout à rappeler la cohérence interne de l'œuvre et qui s'adresse aux spécialistes qui ont vu tous les films.

Le livre de Tesson passe à côté de l'humour chez Buñuel et de sa modernité, ce qui caractérise surtout ses films des années 60 et 70, offerts en cassettes vidéo. Pour mieux comprendre le refus de la vraisemblance psychologique et les manipulations du récit, il serait préférable de lire Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve* (1978). Pour se réconcilier avec ce cinéaste de l'évidence, il faut relire «Je suis athée, grâce à Dieu.» dans *Mon dernier soupir*. ■

SIMONE SIGNORET, PROFESSION: MILITANTE

par Michel Euvrard

— Jean-François JOSSELIN, *Simone: deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paris, Grasset, 1995, 137 p. et Catherine DAVID, *Simone Signoret ou la mémoire partagée*, Paris, Robert-Laffont, 1990, coll. Elle était une fois, 309 p.

Romancier et critique littéraire à *l'Observateur*, Jean-François Josselin a connu Simone Signoret à la fin de sa vie. En convoquant ses souvenirs de quelques rencontres, il tente, rétrospectivement, de faire son portrait, de donner une idée, plutôt que de l'actrice ou de l'écrivaine, de la

personne qu'était Signoret. Il évoque quelques épisodes de sa vie ou l'amitié d'enfance avec Corinne Luchaire. La longue parenthèse qu'il consacre au destin contraire de celle-ci est paradoxalement la meilleure partie de ce petit livre, sans doute parce que Josselin ne s'y met pas en scène. Partout ailleurs, il se campe en face de Signoret et se donne, avec une feinte humilité, autant de place qu'à elle.

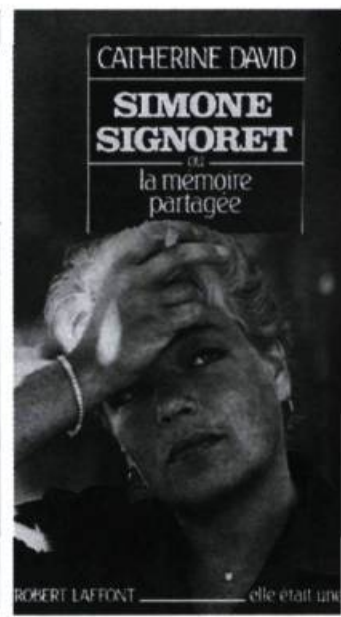
Comparativement à cet exercice narcissique, le livre de Catherine David est plus substantiel. Les étapes d'une carrière cinématographique — qui ne semble d'ailleurs pas avoir été, sauf au début, la première préoccupation de Signoret — y sont clairement dessinées: un premier massif de films dont, entre autres, *Macadam* (Blistène, 1946), *Dédée d'Anvers* et *Manèges* (Yves Allégret, 1948 et 1950) façonne un personnage de fille des rues qui a de la séduction, du caractère et du mystère; il trouve son apothéose dans *Casque d'or* (Becker, 1952), qui amorce en même temps une évolution.

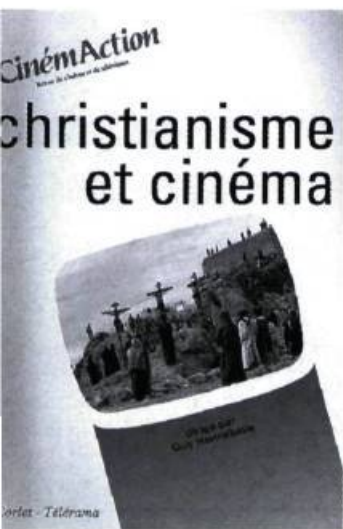
Dans les années suivantes, l'Oscar obtenu pour *Room at the Top* (*les Chemins de la haute ville*, Clayton, 1958) ne conduit pas Signoret à une succession de grands rôles mais plutôt, selon David, à des films isolés. Par contre, sa vieillesse précoce lui offrira une série de rôles dominants, dans des films de facture souvent traditionnelle: *le Chat* (Granier-Deferre, 1971), *la Veuve Couderc* (Granier-Deferre, 1972), *les Granges brûlées* (Chapot, 1973) et *la Vie devant soi* (Mizrahi, 1977).

David dit remarquablement peu de chose sur les rapports de travail de Signoret avec ses metteurs en scène, des plus anciens comme Yves Allégret (qui fut son mari), Becker, Clouzot ou Clayton, aux plus récents comme Allio (*Rude journée pour la reine*, 1973), Granier-Deferre ou Chéreau (*la Chair de l'orchidée*, 1974, *Judith Therpeauve*, 1978).

Le cinéma n'occupe pas dans le livre une place prépondérante; c'est que David voit en Signoret, plus qu'une vedette de cinéma, un personnage emblématique de sa génération, de son époque et de la gauche française. On peut se demander si cela reflète bien la réalité, et l'attitude de Signoret elle-même, ou si cela ne correspond pas plutôt aux préférences de David, plus intéressée par le théâtre, la littérature, la politique et la vie sociale et culturelle en général, que par le cinéma en tant que tel.

Quoiqu'il en soit, la vie de Signoret est effectivement «une vie dans le siècle», et comme l'écrivait





le critique Pierre Billard cité par David, «pour un film sur l'histoire de la gauche française, quel meilleur scénario que la vie de Simone Signoret?» David dévide ainsi le fil des origines juives de Signoret, de sa vie pendant l'occupation et à la libération, évoque son père, M. Kaminker, interprète traducteur, son premier employeur, Jean Luchaire, journaliste et homme politique compromis dans la collaboration, la fille de celui-ci, Corinne, éphémère vedette de cinéma.

David ne s'attarde sur la vie privée de Signoret que lorsqu'elle a des incidences sur sa vie publique et sur son évolution. Elle consacre évidemment beaucoup de pages à l'histoire du couple Montand-Signoret; celui-ci est en effet un acteur de la vie politique et culturelle française, par son «compagnonnage» avec le parti communiste, ses voyages en URSS et dans les pays de l'Est, les nuances entre les positions politiques de l'un et de l'autre; Montand est clairement défini comme chanteur «de gauche», et Signoret, en jouant *les Sorcières de Salem*, met ses choix professionnels en accord avec ses options politiques.

David s'interroge sur la part de son énergie que Signoret aura consacré à «l'économie» du couple; elle n'élude pas l'épisode de la liaison Montand-Monroe mais ne souligne ni ne commente l'absence de Montand des dernières années de la vie de Signoret, quand, dans sa retraite d'Authueil en Normandie, elle écrit *Adieu Vélodia*. Montand disparaît sans explication de la vie et du livre, où il laisse un vide au sujet duquel le lecteur ne peut manquer de se poser des questions que David — par discrétion? pudeur? — laisse sans réponse.

Vedette de cinéma, personnage public, plus tardivement actrice de théâtre, Signoret, à la fin de sa vie, écrit — pas seulement comme beaucoup d'actrices des mémoires, mais un vrai gros roman, *Adieu Vélodia*. David donne beaucoup d'importance à cette ultime incarnation, au «portrait de l'artiste en écrivaine»; elle étudie de près son travail, montrant comment Signoret est passée du livre-entretien (avec Maurice Pons) dans la première partie de *la Nostalgie n'est plus ce qu'elle était* à l'autobiographie proprement dite dans la deuxième partie, puis, après l'intermède, mal venu à ses yeux, du *Lendemain elle était souriante*, au roman. David fait le pari que la postérité se souviendra de Signoret autant pour *Adieu Vélodia* que pour *Casque d'or* ou *Room at the Top*. ■

LES ÉVANGILES CINÉMATOGRAPHIQUES

par André Lavoie

— Dirigé par Guy HENNEBELLE, *CinémAction: christianisme et cinéma*, Paris, Éditions Corlet-Télérama, 1996, n° 80, 223 p.

Dieu, semble-t-il, est partout. Si cela est vrai, il a vite compris que dès les tout débuts du cinéma, il lui fallait prendre le train en marche pour porter son message jusque dans les salles obscures. Ses nouveaux apôtres se nommaient Georges Méliès qui rendait hommage à Jeanne d'Arc en 1900 et Lucien Nouguet qui signait, en 1902, la première d'une très longue série sur la vie, la mort et la résurrection de celui qui allait chambouler 2000 ans d'histoire. De plus, les rédacteurs «inspirés» de l'Ancien et du Nouveau Testament, champions toutes catégories des *storytellers*, seraient à peu près tous millionnaires aujourd'hui si Hollywood et bien des cinéastes européens payaient leur juste part de droits d'auteur...

Ce n'est pas la première fois que l'équipe de *CinémAction* se penche sur la question de la représentation cinématographique de Dieu, qu'il s'agisse de Yahvé («Cinéma et judéité», n° 37) ou de Jésus-Christ et ses ouailles («Le film religieux», n° 49). Cette fois-ci, le christianisme fait l'objet d'une étude attentive où catholiques, protestants, humanistes, agnostiques et anticléricaux sont appelés à la barre. Guy Hennebelle, le responsable du numéro, a mandaté ses collaborateurs de couvrir trois aspects: les divers représentations du Christ, l'influence et l'action de l'Église catholique et, finalement, l'apport cinématographique et intellectuel des cinéastes «spiritualistes» (Bresson, Bergman) et «irrévérencieux» (Buñuel, Pasolini, Fellini). À lui seul, le premier thème aurait largement pu faire l'objet d'un numéro complet tant les visages et les points de vue se sont bousculés: Jésus-Christ fut l'un des personnages historiques les plus représentés au cinéma.

On revient également sur le caractère schizophrénique des dirigeants catholiques qui furent à la fois de véritables pionniers dans le domaine de l'éducation cinématographique et des censeurs redoutables lorsqu'il s'agissait de défendre une Vérité qui semblait remise en question par des éléments perturbateurs. Certains des plus grands cinéastes, reconnus pour leur vision critique ou mystique du christianisme,

reçoivent toutes les attentions; Luis Buñuel obtient la part du lion, suivi de près par Robert Bresson. Mais certains choix paraissent douteux: pourquoi tenter de «chercher Dieu» dans l'œuvre d'Éric Rohmer alors que des cinéastes tout aussi «chrétiens» comme Kieslowski auraient dû faire l'objet d'une étude plus attentive? **Le Décalogue** méritait une place de choix, tout comme le **Jésus de Montréal** de Denys Arcand, film exceptionnel d'un simple point de vue historique trop peu commenté ici, alors que l'éternel GODard revient encore nous hanter avec son **Je vous salue Marie**. Dieu serait-il Français?

Ce **CinémAction** vaut surtout pour son remarquable panorama sur l'évolution de la question religieuse au cinéma à travers les époques et les genres: qui aurait dit Dieu se cachait dans les westerns? Les anecdotes foisonnent, de même que certaines «lectures» surprenantes qui nous obligent à revoir quelques idées reçues. On croirait retrouver Françoise Dolto qui avait osé relire les évangiles «au risque de la psychanalyse». Malgré toutes ces interprétations qui s'entrechoquent, alors que certains cherchent «le fils de l'Homme, non le fils de Dieu», selon les mots même de Rossellini, il ne fait pas de doute que celui qui est peut-être bien venu sur Terre pour nous sauver a apporté avec lui un parfum de controverse qui ne se dissipe pas. «Quand, selon Michel Cieutat, le Christ apparaît sur un écran dans une trajectoire décalée par rapport à celle de la voie romano-catholique, l'heure est alors tout naturellement au bruit et à la fureur. Mais, à vrai dire, rien de bien nouveau à cela aujourd'hui, puisqu'il en avait été de même, me semble-t-il, sous le règne de Tibère!» **CinémAction: christianisme et cinéma**, lecture obligatoire pour les commissaires de la CECM? ■

LE PRODUCTEUR QUI VOULAIT ÊTRE STAR

par Michel Euvrard

— Jean Dominique BAUBY, *Raoul Lévy, un aventurier du cinéma*, Paris, Éditions J.C. Lattès, 1995

Raoul Lévy est ce producteur-réalisateur qui a traversé le cinéma français furtivement (1955-1965) mais en déplaçant beaucoup d'air. Il a fait passablement de bruit grâce à son sens de la publicité, son charme, sa brutalité et sa mégalomanie, avant de dégringoler de façon aussi spectaculaire.

Né en 1921 dans une famille juive qui a fui la Russie au moment de la révolution et s'est installée à Anvers, il quitte à son tour la Belgique devant l'avance allemande en 1940, passe du Portugal à Londres, où il s'engage dans la RAF qui l'envoie en entraînement au Canada. De 1943 à 1945, il participe aux opérations aériennes mais en 1943 il a passé une permission à New York et à Mexico où un de ses oncles est le représentant de Pathé. À la fin de la guerre, il retourne à Mexico où son oncle l'initie aux affaires; revenu en France en 1947, il travaille pour la Trans Mondial Films, une compagnie qui importe des films mexicains en France et des films français au Mexique mais qui ferme en 1948. Lévy devient le représentant en France du producteur américain Edward Small (**Cagliostro**, 1950, avec Orson Welles), puis le producteur d'un polar de série B, **Identité judiciaire**, 1950, de Hervé Bromberger.

Lévy, qui a fréquenté les bars de producteurs des Champs-Élysées pendant des années avant de réussir à monter des productions, a adopté jusqu'à la caricature les mœurs du milieu. Il réussit finalement, en s'assurant le concours de Curt Jurgens, à monter financièrement la production d'un film dont le réalisateur sera un jeune inconnu, Roger Vadim, et la vedette sa jeune femme, qui n'a joué jusqu'ici que dans d'inoffensives comédies, Brigitte Bardot! Ce sera **Et Dieu créa la femme**; Lévy et Vadim écrivent à la dernière minute un rôle pour Jurgens.

Sur la lancée du succès assaisonné de scandale de **Et Dieu créa la femme**, Lévy et Vadim tournent et sortent coup sur coup **Sait-on jamais** (1957) et les **Bijoutiers du clair de lune** (1958), et Lévy fait tourner Bardot avec les réalisateurs les plus cotés de l'époque, Autant-Lara (**En cas de malheur**, 1958), Christian-Jaque (**Babette s'en va-t-en guerre**, 1959) et Clouzot (**la Vérité**, 1960).

Amoureux (vite éconduit) de Jeanne Moreau, il produit encore **Moderato cantabile** de Peter Brook (1960). Il se trouve alors au sommet de la profession; faiseur de stars et star lui-même, il collectionne les œuvres d'art, offre des réceptions fastueuses. Mais ses succès, basés sur le flair, sur le sens de l'esprit du temps, ne lui suffisent pas. Obsédé par la stature des grands producteurs hollywoodiens, auxquels il n'a pas réussi à s'associer, mais n'ayant derrière lui ni capital propre ni un grand studio, il conçoit son «métier» de producteur comme une succession de «coups» de plus en plus gros, qui doivent lui permettre de monter enfin la production dont il rêve, **Marco Polo**. Il y engloutit son énergie, et de l'argent



qu'il n'a pas. Le désordre de ses affaires n'a alors d'égal que celui de sa vie personnelle. Dans sa crainte de vieillir, il est attiré par des filles très jeunes, et la dégringolade est foudroyante. À 45 ans, suicide ou maladresse, Raoul Lévy meurt d'un coup de fusil devant la porte d'une jeune fille qui ne voulait plus de lui.

Cette vie météorique, cette histoire «exemplaire» (naissance obscure, aventures, ascension et chute vertigineuses, la compagne fidèle bien que non épousée et souvent quittée pour des liaisons plus flatteu-

ses...) est racontée par Bauby dans le style de *Paris-Match*, anecdotique, mélodramatique, admiratif, qui exclut la réflexion historique, sociologique ou cinématographique.

Malgré tout, Bauby établit tout de même une certaine distance critique vis-à-vis de son sujet. Le père du biographe, alors exploitant de salle, a été entraîné par Lévy dans une aventure de production où il a laissé des plumes. La vie finalement plutôt pathétique du producteur donne à Bauby l'occasion d'offrir à son père une sorte de revanche posthume. ■

ÉVÉNEMENTS

Intercollégial du cinéma

Dates: 25, 26 et 27 octobre 1996 — *Lieu:* Collège Ahuntsic, Montréal

Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue

Dates: 26 au 31 octobre 1996 — *Lieu:* Théâtre du Cuivre, Rouyn

Festival de films francophones au Manitoba - Cinémental

Dates: 6 au 10 novembre 1996 — *Lieu:* Cinémathèque, Winnipeg

Image et nation - Gaie et lesbienne

Dates: 14 au 24 novembre 1996

Lieux: Cinéma O.N.F., Goethe-Institut, et Cinéma Impérial, Montréal

Festival tous courts

Dates: 10 au 14 décembre 1996 — *Lieu:* Aix-en-Provence (France)

Festival du film international de Baie-Comeau

Dates: 10 au 19 janvier 1997 — *Lieu:* Ciné-Centre, Baie-Comeau

Festival du film de Sept-Îles

Dates: 17 au 26 janvier 1997 — *Lieu:* Ciné-Centre, Sept-Îles

Festival de cinéma de Rennes

Dates: 27 janvier au 4 février 1997 — *Lieu:* Rennes (France)

Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand

Dates: 31 janvier au 8 février 1997 — *Lieu:* Clermont-Ferrand (France)

Les Rendez-vous du cinéma québécois

Dates: 11 au 16 février 1997 — *Lieu:* Musée de la civilisation, Québec

Dates: 27 février au 8 mars 1997

Lieux: Cinémathèque québécoise et Cinéma ONF, Montréal

Dates: 13 au 18 mars 1997 — *Lieu:* Cinémathèque Pacifique, Vancouver

Dates: 20 au 23 mars 1997 — *Lieu:* Toronto