

Jean-Jacques Beineix

André Caron et Sylvie Gendron

Numéro 129, avril 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50718ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

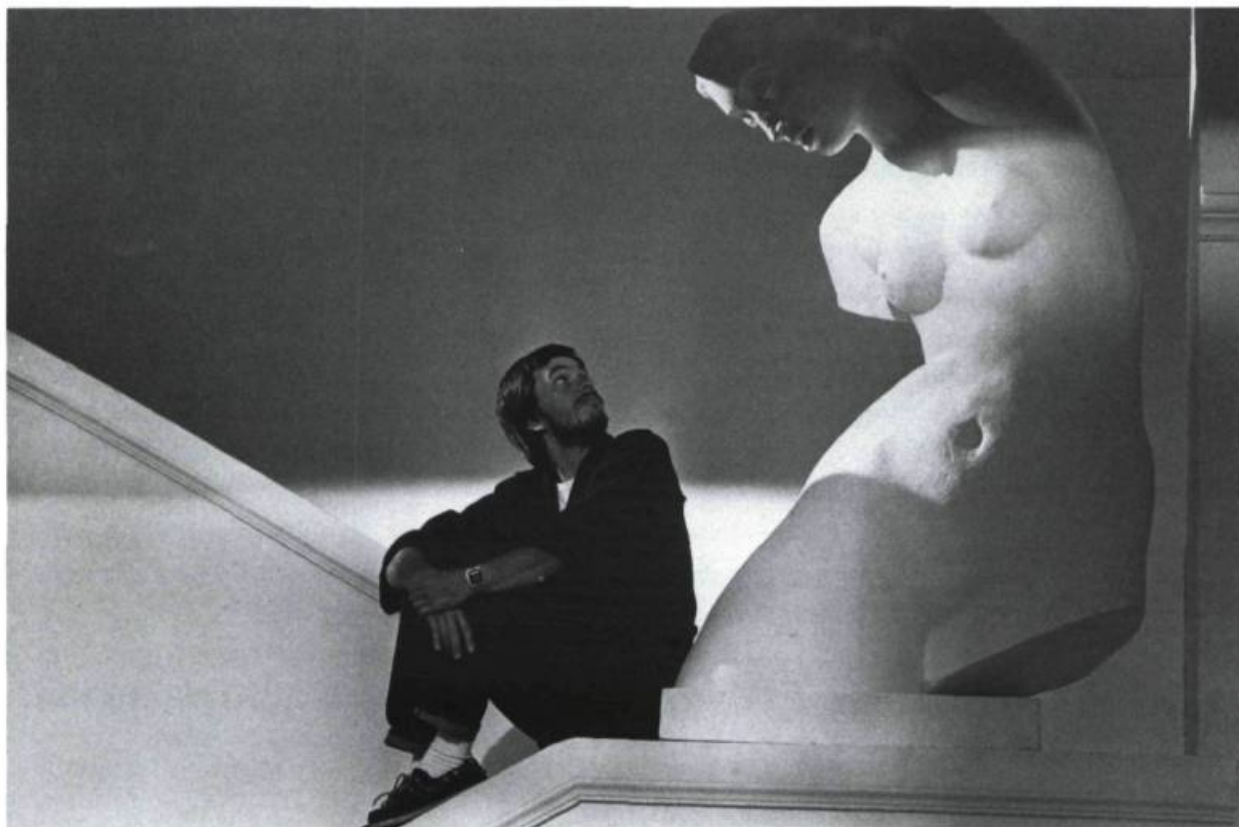
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Caron, A. & Gendron, S. (1987). Jean-Jacques Beineix. *Séquences*, (129), 39–47.

Jean-Jacques Beineix



Lors de son passage à Montréal au dernier Festival des films du monde, Jean-Jacques Beineix et son film *37° 2 le matin* furent plutôt choyés, tant par la critique que par le grand public. Grand Prix des Amériques, prix du public Air Canada, couverture exceptionnelle des médias, à la télé, à la radio, dans les journaux, partout, le film et son auteur remportent un chaud succès. Beineix est *hot* (à *37° 2*, ça se comprend!). Mais sa réputation le précède. On le pense arrogant, prétentieux, agressif, impulsif, vantard, imbu de sa personne. En fait, quand nous le rencontrons à l'Hôtel Méridien, un vendredi après-midi de festival, nous avons plutôt l'impression de découvrir un gamin surexcité, qui fait du « shadow-boxing » dans les couloirs de l'hôtel, tout en joggant vers sa chambre où l'entrevue aura lieu. Cet entretien prend vite l'allure d'une conversation entre étudiants de cinéma, où chacun excite l'autre, et la conversation se déroule allègrement, à grands gestes, à grandes exclamations, à grandes trépidations, à grands éclats de rire. C'est joyeux, certes, mais c'est aussi sérieux. Cet homme a quarante ans, tout de même! Mais, pourtant, c'est un gamin, un gamin qui fait joujou avec le cinéma en réalisant *Diva* et *La Lune dans le caniveau*, le premier un échec transformé en succès⁽¹⁾, le second un événement devenu un échec. Maintenant il affronte la réussite tout court avec *37° 2*, et le gamin devient jeune homme, atteignant sa pleine maturité d'artiste. Mais d'abord, revenons sur le cas de *La Lune dans le caniveau*...

André Caron et Sylvie Gendron

(1) C'est en se décrochant un prix au Festival of Festivals de Toronto que *Diva* a amorcé sa carrière internationale, suite au rejet des distributeurs en France.

FILMOGRAPHIE

- 1981 : Diva
 1982 : La Lune dans le caniveau
 1986 : 37° 2

Séquences — Réglons d'abord le cas de La Lune dans le caniveau, que nous considérons comme un jeu avec les conventions et la plasticité visuelle, avec l'idée de tourner un film en studio et de s'amuser avec les symboles et la façon dont un design peut jouer au niveau des sentiments, un peu à la façon du One from the Heart de Coppola. Ceci expliquerait pourquoi les deux films n'ont pas connu de succès, puisque Coppola et vous-même avez eu des démêlés avec la critique et aussi avec le public, comme si ce dernier n'était pas prêt à apprécier ce genre de délice visuel.

Jean-Jacques Beineix — Non, le grand public n'est pas prêt, mais je crois qu'on ne l'a pas aidé à s'assumer non plus. Moi, je préfère penser à ceux qui aiment, pas aux autres. Maintenant ce sera mon attitude. Il y a des gens pour lesquels ce fut un film important, ils ont été émus par le film, ils ont été **transportés** par le film. Ils sont beaucoup plus nombreux qu'on le pense. C'est cela qui est important.

Quand des peintres ont décidé de peindre différemment des écoles officielles, ils ont été assassinés par les critiques. Il y avait des foules en émeute pour dire que c'était un scandale, qu'il fallait détruire les tableaux. Aujourd'hui, ces tableaux sont dans les musées. Je ne veux pas dire que je suis un nouveau Picasso, je n'en sais rien. Ce n'est pas mon problème. Ce qui est important, c'est qu'il y a des gens qui comprennent **exactement** ce que j'ai voulu faire. Donc, ça prouve que ça fonctionne, c'est la seule chose qui est importante.

— *D'ailleurs, nous sommes convaincus que, dans dix ans, le film va ressortir et que les étudiants en cinéma vont avoir du plaisir à l'analyser.*

— Moi, je dis avant. Même aujourd'hui, le film est déjà vécu d'une autre façon⁽²⁾, à cause du clip, etc. On s'aperçoit que c'était un film précurseur. Et le ferment qui a été jeté dans ce film-là, il existe, il y a des gens qui l'ont perçu. C'est un film qui a été **étonnamment** récupéré par beaucoup de choses et qui a eu beaucoup d'influence.

(2) Le film est ressorti en France l'été dernier.

Diva



— **Sur la publicité, surtout. Ce qui fait penser à *The Shining*⁽³⁾ qui fut également coulé par la critique.**

— C'est vieux ce combat avec la critique. La critique a deux guerres de retard, les trois quarts du temps. Pas les critiques, parce qu'il y a de bons critiques. Mais en même temps, je ne suis pas un politicien, dans le sens où je pourrais ne m'intéresser qu'à la politique, c'est-à-dire, essayer de ramener les gens à moi, et je ne ferais plus que cela. Qu'est-ce que je montrerais, alors? Rien. Ce sont des choses qui peuvent arriver. Un metteur en scène doit faire attention à ça.

— **Si vous étiez né aux États-Unis, cependant, vous seriez un « movie brat », un De Palma, un Scorsese, un Spielberg, un Lucas...**

— Mais je suis né en France et je vous assure que ce n'est pas plus difficile. Même après *La Lune*... il y avait encore des producteurs qui voulaient faire un film avec moi. Personne n'a remis en question ma capacité d'être metteur en scène. Il y a même des gens qui pensaient, au contraire, que c'était une preuve de capacité de mes mises en scène que d'avoir fait ce film. Je n'ai jamais eu de problèmes.

— **Comment approchez-vous un film quand vous préparez un scénario? Est-ce que le film part d'une conception visuelle globale, ou est-ce une approche à partir des développements du scénario et du style visuel qui en découle, ou y a-t-il déjà des séquences toutes prêtes dans votre tête?**

— J'ai des scènes, j'ai des idées comme ça, et puis, petit à petit, je les relie les unes aux autres et une idée en amène une autre. C'est une dialectique perpétuelle entre ce qui existe et ce qui existera. Ça se remanie constamment. Je suis un opportuniste, c'est-à-dire que je me sers de ce que je trouve et découvre, au fur et à mesure. Puis, il ne faut pas oublier que non seulement j'écris, mais en plus je cadre mes films. Donc, ça me permet continuellement de pouvoir réajuster en fonction de mon humeur, de la lumière et de l'état dans lequel les acteurs se trouvent. J'ai une idée générale de la scène quand j'arrive sur le plateau. Je travaille sans notes.

— **Pas de « storyboards »?**

— Rien. Jamais. Peut-être deux ou trois dessins-clés. J'ai une approche très intuitive, impressionniste des choses, mais il ne faut pas se faire d'illusion: je mets en scène quand je m'endors. Tous les soirs, je relis la scène du lendemain, je ferme les yeux et j'imagine. Parfois il m'arrive de m'endormir en ne sachant pas et en me disant: « Faisons confiance au sommeil. » Et le lendemain, je me réveille, je ne sais toujours pas. J'arrive sur le plateau et je dis: « Voilà, on fait ça. » Ça y est.

Comme je fais du cinéma depuis longtemps, depuis maintenant seize ans, je sais que l'ennemi va être en face et qu'il faut que j'aille vers lui. **En gros**, je sais comment ça se passe. **Après**, on voit comment ça s'est passé.

— **Il y a quelque chose d'important et de significatif dans vos plans d'ouverture. Dans *Diva*, tout est là: la diva, l'enregistrement pirate du postier, les deux Japonais. La même chose dans *La Lune*..., avec ce magnifique mouvement d'appareil qui déjà signale l'élan du film. Pareil dans *37° 2* où il y a l'amour, le sexe, la tension physique, la chaleur. C'est important pour vous, les séquences d'ouverture?**

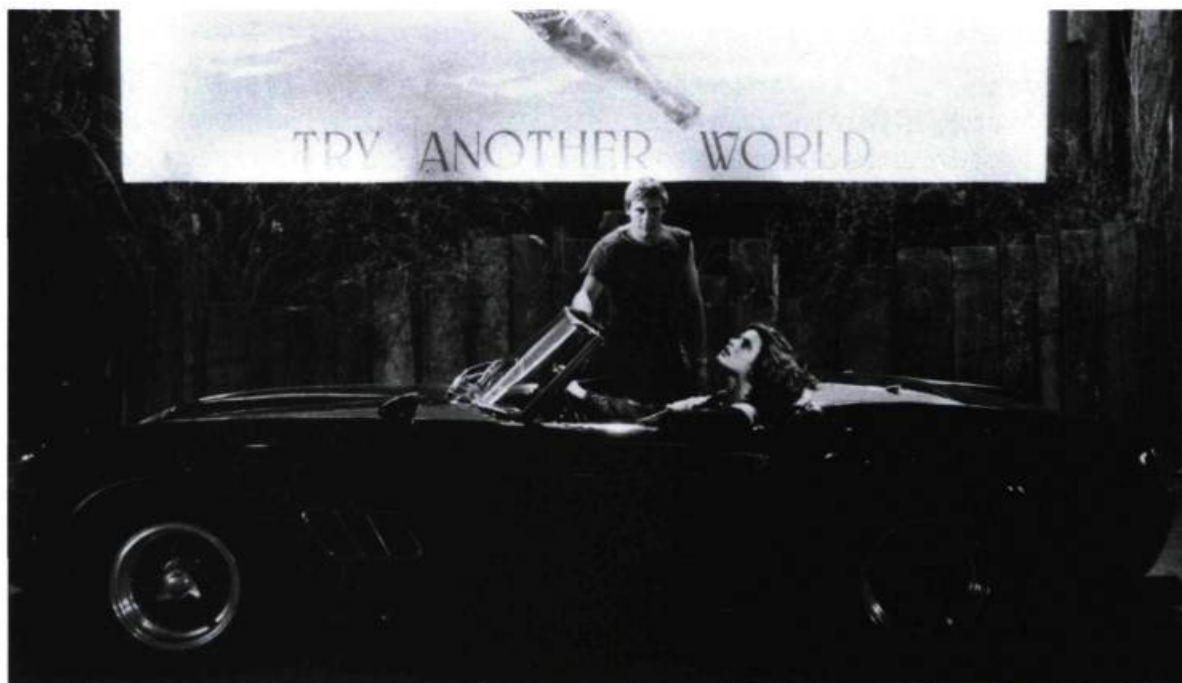
— Ah! oui. Les deux séquences les plus importantes sont celles du début et de la fin. Mais en même temps, maintenant, j'essaie d'améliorer ce qu'il y a entre les deux.

— **Une chose intéressante dans *37° 2* est l'alternance comédie/drame, qui crée une tension incroyable, une espèce de pulsation qui met le spectateur sur un pied d'alerte. Est-ce que cette alternance était présente dans le roman de Djian et avez-vous accentué cet aspect?**

— C'était dans le livre cette tendance à jouer avec le suspense, mais je l'ai renforcée. Moi, j'ai une vision critique du livre, de la dramaturgie. En plus, c'est un plaisir que j'ai d'exciter l'attention du spectateur, de le conduire vers des fausses pistes. Parce que je joue sur l'inconscient. C'est vraiment ça qui m'intéresse et c'est pour ça que j'ai parfois des problèmes avec certains qui refusent l'existence même de l'inconscient, comme d'autres refusent l'existence de Dieu ou de l'irrationnel.



(3) On sait l'influence que ce film a exercé sur le genre fantastique, en particulier et sur le cinéma, en général.



La Lune dans le caniveau

— Je pensais particulièrement à la séquence du restaurant. D'abord une cliente énerve Betty, Zorg intervient, fait le coup de la pizza-déchets, la cliente récidive et Betty pique la femme avec une fourchette. Ici, l'alternance comédie-drame est évidente et très efficace. De plus, il y a une progression de la violence chez Betty: elle bouscule, elle gifle, puis c'est la fourchette, le peigne pour l'éditeur, et finalement elle s'arrache un oeil. Cette progression, vous l'avez beaucoup travaillée?

— Non, c'était dans le livre. Il y a une progression de la folie. Mais il y a toujours ce moment où on a le crédit de ses contemporains avant qu'on vous déclare fou. On hésite beaucoup à déclarer quelqu'un fou. C'est très gênant, parce que ça remet nos codes en jeu. Ou alors on préfère dire que les choses n'existent pas. On préfère nier. C'est souvent comme ça.

— Le traitement de la comédie dans le film évoque une espèce de mariage entre la comédie américaine des années trente quarante et la chronique française. Cette harmonie crée quelque chose de vraiment unique, présentement, dans le cinéma. Ça rejoint beaucoup ce que Kazan faisait, en particulier dans *Splendor on the Grass*. Est-ce que vous avez des affinités avec ce metteur en scène?

— Je n'ai même pas vu ce film. Mais si c'est ça, je suis très content.

— Y avait-il cette intention de comédie à l'américaine?

— Je ne sais pas si la comédie existe, si le modèle du genre est la comédie américaine, parce qu'il y a des comédies à la française, telle *La Traversée de Paris*, qui étaient des comédies magnifiques, très, très drôles. Je trouve intéressant de marier le drame et la comédie. D'ailleurs, je crois que la base du rire est justement le drame, ce qui n'est pas nouveau. Mais c'est aussi un moment où les choses se dérèglent. Ce sont les rapports du pouvoir, quand ce dernier devient excessif: il devient ridicule. Mais c'est aussi quand on confronte les grands sentiments, les choses éternelles avec l'éphémère. De là, naît le comique. Pour moi, il n'y a pas de truc plus drôle que les enterrements.

— Spécialement celui du film.

— Moi, j'ai ri à ce moment-là et j'ai fait rire avec ça parce que c'est quelque chose qui est en nous.

— Un autre aspect important de *37° 2* se retrouve dans le dilemme de la page blanche, celui de la création et de la

non-création, qui revient non seulement du point de vue de Zorg, mais également de Betty qui, à un moment dit: « Je ne suis pas capable de rien faire, je ne suis pas capable de créer, je ne peux même pas faire un enfant. » Est-ce que cet aspect vous attirait principalement ou si c'était autre chose?

— Non, c'est un tout. C'est ce que ça a de profond et en même temps de dérisoire, du quotidien des humains: leurs illusions, leurs désillusions, leur petit besoin de procréer, d'aimer... Tout ça est profondément dérisoire et c'est ça qui me fait rire et, en même temps, me touche.

— *Il y a quelque chose de troublant dans le personnage de Betty. On peut voir le personnage comme quelqu'un qui, poussé à l'extrême, pourrait facilement en finir, directement. Mais lorsqu'elle s'arrache un oeil, est-ce vraiment un suicide, ou plutôt l'idée de se mutiler parce que la souffrance intérieure est trop forte?*

— Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un suicide. Pas du tout. C'est la folie; l'auto-mutilation est autre chose que l'auto-destruction, ce n'est pas la même maladie mentale. Le film n'est cependant pas une étude clinique de la folie. C'est une approche beaucoup plus impressionniste, romanesque. Roman et cynisme, c'est un mélange des deux. C'est un romantisme auquel on ne croit plus vraiment. C'est survivre de façon romanesque dans une période qui ne l'est pas. C'est la confrontation de ces deux éléments qui donne son originalité au film.

Je ne sais pas si c'est elle qui est folle ou l'univers qu'on sous-entend à travers leurs aventures. En fait, c'est ça que j'ai apprécié dans le livre de Djian. On a le sentiment qu'il parle de l'époque sans la démontrer. On sent que c'est une époque où on peut vivre en marge sans être des marginaux. On peut être en retrait. On parle de l'acoolisme: ce sont des gens qui boivent beaucoup. On parle de la drogue, parce que, pour moi, la drogue et l'alcool sont complètement liés. On parle de la délinquance: ces gens sont des pré-délinquants. On parle de chômage: ce sont des gens qui ne travaillent pas ou qui se font exploiter. On parle de l'union libre, de plein de choses d'aujourd'hui.

— *À ce propos, il y a la séquence où Betty démolit tout et Zorg lui dit: « Il y a des nouvelles qui viennent du Sud, il y a des nouvelles qui viennent du Nord, c'est la même chose de partout, et nous, on est au milieu. » Cela exprime très bien ce retrait qui traduit leur désabusement.*

— Ça, c'est Djian. Il est en retrait, comme ça. Il est venu ici, au Québec, par exemple; son livre vient de sortir. Il va dans deux ou trois endroits, comme ça; il vend son livre, puis il repart. Il va se mettre en retrait dans sa maison au bord de la mer et il va écrire son prochain livre. Je sais que ce sera intéressant quoiqu'il arrive. Je suis un peu comme lui; j'ai trouvé quelqu'un qui avait le même genre de préoccupations que les miennes. Je suis peut-être plus spécifique que lui: je serais plus intéressé à raconter des histoires qui se déroulent sur un bateau ou dans un milieu politique, comme le milieu du cinéma qui est éminemment politique. Je vis plus dans la société que lui peut-être, mais je suis autant marginal que lui et, donc, je me sers du prétexte de ses livres pour aussi parler un peu de moi sans avoir à assumer l'invention du mécanisme. Je ne suis qu'un adaptateur pour l'instant. J'adapte la mécanique des autres à la réalité d'un film. C'est très important de trouver des équivalents parce que c'est une autre chose de raconter une histoire par la littérature et c'en est une autre de la raconter par l'image. Moi, je sais comment transformer un minerai en un produit fini qui est une autre matière, mais c'est la même histoire. On se partage bien le travail comme ça.

— *Mais le métier de cinéaste est aussi un métier marginal, en retrait, qui gravite autour de la société.*

— Mais alors, à ce titre-là, je crois que nous sommes tous un peu marginaux. Je crois que les médecins sont vraiment des marginaux. Je ne sais pas si, par exemple, être gynécologue est une façon de voir le monde, mais c'est intéressant aussi, car c'est une spécialisation quand même. L'avantage des cinéastes, c'est qu'ils sont en marge paradoxalement parce qu'ils parlent de tout. Alors ce sont des spécialistes de tout.

Moi, je fais des films là où est ma passion. Tout d'un coup, je m'invente un but dans la vie, puisque je n'ai pas trouvé de sens à la vie. Je n'ai trouvé que des moments où les choses ont un sens. J'aime être obligé de me lever le matin pour aller sur un plateau, avec des questions qui me sont posées, des acteurs et actrices, des lieux. J'aime arranger les choses



à ma façon pour qu'elles expriment un ordre relatif. Mais je parle de l'ordre affectif ou esthétique, pas de l'Ordre avec un grand O.

— **En parlant d'esthétique, quels sont vos metteurs en scène préférés?**

— Kubrick, encore Kubrick et toujours Kubrick. Mais j'aime aussi beaucoup Éric Rohmer, parce qu'il fait des choses que je ne fais pas du tout et qu'il suit sa trajectoire parfaitement. C'est quelqu'un qui fonctionne dans un cadre harmonieux. J'aime beaucoup Deville, que je considère comme un grand metteur en scène, d'une qualité et d'une facture formidables. J'aimais beaucoup Jacques Tati, qui était d'une originalité totale. J'aime Fellini aussi parce que son mode de fonctionnement est parfaitement original. J'aime Alain Tanner, dont **Dans la ville blanche** est un chef-d'œuvre. Tous ces gens ne doivent qu'à eux-mêmes, à leur intelligence, de se mouvoir sur un terrain qui est le leur, à leur façon.

Par contre, je méprise profondément les racoleurs, les tricheurs, les gens qui se compromettent avec le système; ça ne donne pas grand-chose. Mais je préfère dire du bien des metteurs en scène que j'aime.

— **Dans vos films, la musique est très importante. On se souvient de la force évocatrice et émotive des pièces choisies pour Diva, ou de la trame sonore remarquable de La Lune..., et c'est encore évident dans 37° 2. Vous arrive-t-il de créer des séquences en fonction de la musique?**

— Oui, oui. **Div**a est un film musical. **La Lune...** est carrément un opéra non-formulé. C'est comme ça qu'on devait le voir et c'est dommage, puisqu'on nous rebat les oreilles avec les films d'opéra, mais il faudrait aussi que le cinéma invente la **dimension** de l'opéra à l'écran. Or, ce n'est pas en mettant en scène le gros **Otello** qu'on va donner au spectateur d'aujourd'hui le mariage entre l'image et la musique, la chorégraphie, l'art visuel moderne.

Je me bats pour dire que le cinéma est un art visuel et non pas un art littéraire ou théâtral, et je crois qu'une partie des critiques en France sont des gens de lettres. Je n'ai aucun mépris pour ces gens-là, bien au contraire, puisque je suis moi-même un adaptateur des belles-lettres, mais ce n'est pas du cinéma. Il faudrait qu'on cesse de ne lire l'image qu'en fonction du texte. On oublie que c'est une synergie entre la musique, le rythme, les personnages, etc. On va assister dans les années qui viennent à l'arrivée de l'art plastique cinématographique, c'est-à-dire que l'image n'est plus au service d'un récit, mais qu'en elle-même elle est une matière qui s'anime. On ne sera plus dans le cinéma, dans le rock'n'roll, ni même dans le « light show », on sera dans un théâtre abstrait d'images et de sons, avec l'image électronique qui sera une révolution plastique.

37° 2 le matin



— **L'image va devenir le moteur du récit.**

— Mais certainement! Parce que je crois qu'on va vers un langage universel. La musique est un langage universel et l'image va l'être aussi⁽⁴⁾, car nous avons en commun un certain nombre de codes, un certain nombre d'éléments communs qui vont aller au-delà des langues. Et je suis persuadé qu'un cinéma comme ça va éclore.

— **C'est là qu'on voit les relations avec *One from the Heart*. Coppola en a fait, non pas un opéra, mais une comédie musicale sans faire chanter les personnages, en juxtaposant des chansons dont les paroles imprègnent leurs sentiments, leur vécu. On peut faire ce rapprochement avec votre démarche.**

— On a fait souvent ce rapprochement, c'est drôle. C'est là que j'ai rencontré Nastassia (Kinski). C'est dans ce film-là que je me suis aperçu que la petite fille perverse de *Tess* était devenue une femme.

— **Justement. Est-ce que les femmes pour vous sont magiques? On dénote dans vos films l'importance des rôles féminins forts qui sortent des schémas habituels.**

— Cela part d'un mobile unique, qui est le rapport des hommes et des femmes passionnés, et du fait que l'amour reste la question principale. On raconte toujours des histoires d'amour.

— **Mais est-ce que la femme pour vous est un être exceptionnel? On pense à la Kinski, à Betty, à la Diva.**

— Mais c'est du cinéma d'hommes. Ce sont des hommes qui font du cinéma. Je crois qu'il y a une fonction physiologique de la création. On pourrait réunir des cinéastes et des scénaristes sur le thème « création et frustration ». On a une frustration au niveau affectif, tous, plus ou moins. On est tous plus ou moins mal fabriqués et mal achevés et on projette des personnages de femmes extraordinaires, extravagantes, parce que je suis peut-être frustré dans la vie de ne pas pouvoir vivre ces passions-là. On met en spectacle nos manques et on les pare de toutes les qualités parce que les choses du rêve sont plus fortes que la réalité. On fait de ses incompétences des compétences dans le romanesque.

— **Quel est le prochain projet que vous développerez?**

— J'ai plusieurs projets, mais je ne me suis pas encore décidé. Choisir un film, c'est choisir un mode de vie pour deux années, ou quatre ou cinq. Comme j'ai quarante ans, ça me demande de réfléchir un petit peu.

— **Et aux États-Unis?**

— Après *La Lune...*, je suis parti dans une aventure aux États-Unis qui était un autre univers, où j'ai commis l'erreur de croire justement qu'en Amérique, il n'y avait pas de limites au budget des films et qu'on pouvait tout faire, qu'il suffisait d'avoir du rêve dans son esprit pour pouvoir faire un scénario fou qui allait être un grand film hollywoodien. Or, justement, ce qui intéressait les capitalistes, là-bas, c'était que j'écrive un film qui serait bon marché et sur lequel on pourrait faire beaucoup de capitaux.

— **L'équivalent d'un film français en Amérique.**

— Voilà. C'est un malentendu. Ce malentendu a maintenant été effacé. Là, j'ai dix possibilités de faire un film à Hollywood en ce moment.

— **Mais ce sont tous des scripts qu'on vous propose?**

— Ce sont des choses qu'on me propose, et je suis étonné qu'on ne se préoccupe pas plus de savoir ce que moi j'ai envie de faire.

— **Est-ce qu'il y a des choses intéressantes là-dedans?**

— Il y a eu quelques petites choses intéressantes. Par exemple, j'aurais certainement aimé faire *D.A.R.Y.L.*, qui était pour moi un sujet intéressant.



(4) On se souvient des tentatives de créer un « esperanto » visuel à la fin du cinéma muet, en particulier avec *Le Dernier des Hommes* de Murnau.



37°2 le matin

— *C'est le genre de sujet qui n'est attaché à rien de spécifique aux États-Unis et auquel un réalisateur étranger pourrait apporter un point de vue extérieur.*

— *Oui... Peut-être que je vais faire un film en Amérique en très peu de temps. Mais, en même temps, peut-être que je vais définitivement abandonner cette idée-là et rentrer chez moi dans mon petit atelier, continuer à faire des petits films dont je serai le maître. Je préfère être le capitaine sur mon petit 38 pieds qu'être le second sur un 72 pieds. Le plaisir restera le même. Ce plaisir de la conquête n'est pas forcément lié à la quantité. C'est la spécificité et la qualité qui m'importent maintenant. Je suis en train de découvrir ça et je deviens un peu plus raisonnable, un peu plus sage. Alors, évidemment, ça veut dire que certains films, je ne pourrais pas les faire.*

— *Justement, vous aviez un projet de film fantastique, Les Chauves-souris?*

— *C'est une idée tellement bonne..., ça rend un peu amer ces choses-là, car il faut toujours se battre avec des crétins qu'il faut convaincre qu'on a de bonnes idées, alors qu'eux sont sur des planètes différentes. Ils n'ont même pas l'intelligence et la curiosité d'essayer de comprendre ce qui a pu motiver un artiste qui, par ailleurs, a fait gagner beaucoup d'argent aux mêmes crétins. Ils devraient au moins avoir des doutes quand ils disent non. Quand ils ont lu **Les Chauves-souris**, ils ont trouvé que c'était un peu fou, dangereux et surtout très cher, très cher. Ils ne se sont pas posé de questions à savoir comment on pourrait ramener ça à des coûts moins dispendieux.*

— *Avez-vous présenté ce projet à Spielberg?*

— *Mais je ne présente rien à Spielberg! Pourquoi voudriez-vous que je présente quelque chose à Spielberg?*

— *Mais il vous a offert de tourner Tintin, non?*

— *Spielberg prononce « Tinne-Tinne ». Non, il ne m'a rien offert du tout. On s'est rencontré, mais c'est tout. La presse s'est emparé de ça et j'ai laissé dire. Personne n'a vérifié l'information et j'ai laissé faire parce que je voulais voir jusqu'où ça irait.*

— *C'était dans les Cahiers du Cinéma.*

— *Mais là, ce sont des gens qui prétendent tellement de choses! Et ils ne font même pas l'a b c de n'importe quel journaliste débutant: vérifier les sources. Ça remet beaucoup de choses en question quand je lis des choses comme ça. De toutes façons, je n'ai pas besoin des **Cahiers** pour vivre, et le cinéma non plus d'ailleurs. Voilà.*

— *Mais c'est quoi le sujet du film?*

— *J'y arrive. Récemment, je viens d'apprendre qu'il y a des producteurs qui ont fait entreprendre une étude sur le livre, un « coverage », livre que j'ai acheté, qui m'appartient. Ils ont proposé ce « coverage » à des studios et le bilan général (sujet, personnages, potentiel économique) allait d'excellent à extraordinaire. Quand j'ai fait mon script, et mon script est meilleur que le livre...*

— *Ha! Ha!*

— *Mais c'est normal! Un script doit toujours être meilleur que le bouquin! Sinon, c'est pas une bonne adaptation. Je ne méprise pas le livre, sans lui je ne fais rien..., mais l'étude du studio sur ce scénario était: idée un peu folle, personnages difficiles à suivre, etc. Et là, c'est un « money-maker »! Moi, « money-maker », je m'en fous, ça vient après, en deuxième partie, parce que je pars du principe que ce qui est bon rapporte de l'argent. Les capitalistes ont un peu dégénéré: ils ne pensent qu'à gagner de l'argent. C'est stupide parce que c'est comme ça qu'on en perd. Si on est un peu plus généreux, on en gagne. C'est ce que j'essaie de leur faire comprendre, mais j'ai beaucoup de mal.*

— *Mais vous avez les droits de ce livre⁽⁵⁾?*

— *Mais oui, j'ai les droits, que je paye tous les ans parce que je renouvelle mon option. D'ailleurs, je suis tellement énervé*

(5) Il s'agit de *La Vierge de glace*, de Marc Behm (l'auteur de *Mortelle Randonnée*)

que je vais finir par acheter le livre. Comme ça, plus personne ne m'embêtera avec ça et je trônerai sur mon livre au milieu de cette bande de crétins.

C'est l'histoire de deux jeunes vampires qui, pour s'acheter une maison, décident de faire un hold-up à New York. Malheureusement, l'argent se trouve dans une des plus hautes tours de la ville. Alors la solution la plus simple pour eux serait de se transformer en chauve-souris. Mais ils ont totalement perdu cette capacité. Ils ont par contre tous les inconvénients: payer leurs impôts de nuit, traîner un cercueil, mordre les gens, etc! Puisqu'il y a tellement de victimes dans la ville, on soupçonne tout le monde et on commence à leur faire passer des tests, comme leur mettre de l'ail sous le nez! Alors les médias s'emparent de ça, les prêcheurs annoncent la venue du démon et nos vampires, dans tout ça, se dépêchent de trouver ce havre de paix qui sera leur maison.

— Cela fait penser à *Ghostbusters*...

— Mais c'est dix fois plus drôle que *Ghostbusters*! C'est ça qui me rend fou! Je suis un « entertainer » et je ne comprends pas que l'on puisse refuser un film pareil. Donc, les vampires retrouvent un vieux vampire médiéval, lui-même mordu par Robin des Bois, qui va leur apprendre à se transformer en chauve-souris, en loup, tout ça dans un New York moderne.

— Un peu à l'instar des romans de Philip José Farmer.

— Oui, c'est un peu ça. C'est un mélange de genres: thriller, horreur, comédie. Mais, vous savez, c'est un « challenge » entre Hollywood et moi. Je vais leur imposer ce film; ils vont finir par le faire. Je suis *indestructible*. Conan le Barbare, c'est moi. C'est un film américain, je l'ai écrit pour l'Amérique, l'Amérique *doit* faire ce film, c'est tout. S'ils veulent Beineix, je ferai ce film-là, sinon, je reste chez moi et je garde mes droits.

— Et puis, faire un film sur des vampires, c'est toujours fascinant, surtout que ça traite du concept de l'immortalité; on associe souvent l'idée de faire des films à une façon d'atteindre l'immortalité, de léguer quelque chose à l'humanité en y mettant ses pensées, ses idées, ses motivations, ses émotions. Le film reste sur l'écran, symbolisant un cinéaste. Est-ce une chose à laquelle vous pensez lorsque vous faites un film?

— Vraiment pas. Au contraire, je suis malheureux en pensant que mes films vont continuer à vivre sans moi. Je devrais les détruire. Pour moi, faire des films, c'est continuer à vivre, c'est une façon de vivre. C'est reculer l'échéance.

Roland Smith aux Cinémas Unis

Le nouveau vice-président des Cinémas Unis a bien l'intention de faire fonctionner ses soixante-trois écrans avec le dynamisme et l'énergie que lui a procurés sa longue expérience comme propriétaire des cinémas Verdi, puis Outremont, Laurier et l'Autre Cinéma, à Montréal. Pour l'infatigable Roland Smith, le chemin à prendre est maintenant celui de l'avenir et de l'espoir. On tourne une page, on ferme un livre, on en ouvre un autre et on repart. Si la vie et la carrière de cet homme mobile et enthousiaste de 44 ans prennent sans doute un nouveau tournant, il semblerait que ce soit aussi pour le bénéfice de centaines de milliers de spectateurs à travers la province.

Le coup d'envoi de la nouvelle politique de promotion a été donné dès le premier jour de l'entrée en fonction de ce passionné de cinéma, soit depuis le 2 mars dernier: de nouvelles salles, la transformation de certaines en cinémas d'art et d'essai, la recherche de classiques du cinéma, inédits au Québec depuis plus de quarante ans, un gigantesque programme d'agrandissement et de rénovation dans le domaine du confort, de la sonorisation et des projections.

Il est curieux de constater que, dans le marasme culturel que nous traversons en ce moment, seuls quelques individus arrivent à proclamer que « les bonnes choses ont fait leur temps » et que le temps est venu de se réorienter. Refaire sa vie est une chose. Poursuivre sa croisade pour un cinéma de qualité en rejoignant un public encore plus vaste, grâce à des moyens plus grands, n'est presque pas un défi, c'est une chance. Celle de Roland Smith d'abord (rêves qui se continuent sur une plus grande échelle), celle des spectateurs ensuite, puisqu'avec lui, les Cinémas Unis ont misé non seulement sur l'homme d'affaires, mais aussi sur l'artiste.

Bonne chance, Roland Smith.

Maurice Elia

