

## Livres

### Michel Coulombe, Jean Beaulieu, Jeanne Deslandes et Denyse Therrien

---

Volume 16, numéro 1, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/858ac>

[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

Coulombe, M., Beaulieu, J., Deslandes, J. & Therrien, D. (1997). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, 16(1), 60–64.



## LA LÉGENDE ET L'HÉRITIER

par Michel Coulombe

- Donald SPOTO, *James Dean: sa vie sa légende*, Paris, Presses de la Cité, 1996, 303 p.
- Brian J. ROBB, *Brad Pitt: la légende d'une star*, Paris, Guy Saint-Jean éditeur, 1996, 160 p.

Hollywood transforme régulièrement de jeunes acteurs en figures légendaires, qu'ils apparaissent comme des symboles de leur époque ou comme des modèles de beauté. James Dean et Brad Pitt sont du nombre. Sur ce terrain, on peut même les qualifier de premiers de classe. Pareille notoriété, qui fait la fortune des marchands d'affiches et de magazines, ne tarde pas à attirer les auteurs et les éditeurs, avec des résultats très divers.

On ne compte plus les biographies de James Dean. Aussi Donald Spoto ne remporte-t-il pas une course contre la montre en livrant son *James Dean: sa vie sa légende*, mais fait-il plutôt, selon son habitude, un travail de fond, appuyé par une solide recherche. Fasciné par les mythes, il s'attaque au portrait de l'interprète de *Géant* après avoir consacré des biographies à Marilyn Monroe et à Elizabeth Taylor. Dean est l'homme de trois films, une brève carrière qui ajoute une aura à sa légende. Mort à 24 ans, il a peu tourné et exclusivement dans des films où il proposait des variantes de son propre personnage. Spoto rappelle qu'il a également travaillé pour la télévision, ce dont il ne reste aujourd'hui pas de trace. Ainsi, dans la seule année 1953, l'acteur fait 16 apparitions au petit écran.

James Dean affirmait: «Je considère que l'art dramatique est le moyen le plus logique d'extérioriser ses névroses.» L'ouvrage de Spoto fait une large place à ces zones d'ombre. On y fouille la fracture entre son désir de réussir et sa haine du succès, la vie d'un jeune homme aspiré par le vedettariat qui en vient rapidement à ne pas fréquenter un établissement trop peu éclairé parce qu'il craint qu'on ne l'y reconnaisse pas. Le directeur de la photographie William Mellor décrit James Dean comme «un petit provincial propulsé dans le succès sans avertissement, sans préparation». Le réalisateur Elia Kazan, avec qui il a tourné *À l'Est d'Eden*, est plus dur. Il affirme que travailler avec lui, c'était «comme diriger Lassie. C'était un gamin très, très malade.»

Spoto, quant à lui, le présente comme un héros qui a mis en avant un aspect authentique de lui-même, un être torturé, vulnérable et handicapé sur le plan affectif. Il ajoute: «Il deviendra le patron des mécontents, l'alibi dont plusieurs se serviront pour se dissimuler derrière une variante sombre du mythe de Peter Pan.» Trahissant parfois une vision très limitée de l'histoire, le biographe s'emporte: «Aucun décès, depuis lors, n'a eu de conséquences plus dévastatrices.» Il va jusqu'à soutenir que James Dean serait «la première victime de ce qu'on pourrait appeler l'ère libérale.» De quoi ravir les Alain Souchon et Luc Plamondon, qui ont célébré en chansons la légende du jeune Américain. Et comme si cela ne suffisait pas, Spoto renchérit: «la mort de James Dean a peut-être marqué l'instant où le sol a changé de place.» Sur cette lancée, il donne à James Dean une légion d'héritiers, parmi lesquels Jack Nicholson, Clint Eastwood, Robert De Niro, Sean Penn, Gérard Philippe, Alain Delon et Jean-Paul Belmondo.

Malgré ces quelques exagérations, le livre de Spoto sonne juste. Il présente son sujet comme une version contemporaine du cow-boy, un cow-boy à la sexualité tous azimuts. S'intéressant de près au culte soutenu qu'inspire Dean plus de 40 ans après son décès, il observe: «Beaucoup de personnes ont cherché à être James Dean, ce qu'il ne voulait pas être.» Le jeune homme de l'Ohio admirait plutôt Marlon Brando. Et il rêvait de jouer Billy the Kid.

La liste des héritiers présumés de James Dean est dominée par une étoile montante du cinéma américain, qu'une bonne équipe de mise en marché qualifie allégrement de nouveau James Dean, Brad Pitt. Consacré vedette il y a tout juste quelques années, grâce à une scène torride dans *Thelma & Louise*, le jeune acteur inspire déjà les biographes. La blondeur et le charisme aidant, Brad Pitt est comparé depuis des années à la vedette de *la Fureur de vivre*. Pourtant, bien que né en Oklahoma, donc loin des grands centres, comme Dean, il connaît «une enfance et une adolescence normales, heureuses et typiquement américaines». De ce côté, rien à signaler.

L'équation James Dean-Brad Pitt n'est pas nouvelle. Dès 1987, dans un épisode de la comédie télévisée *Growing Pains*, Brad Pitt interprète un adolescent qui séduit grâce à sa ressemblance avec James Dean. Il va jusqu'à amener sa conquête voir *la Fureur de vivre*. Il offre par ailleurs une imitation de James Dean dans un épisode de *Tales from the Crypt*. Et, quoiqu'il ait bientôt dix ans de plus que Dean à sa mort, on rêve toujours de le voir tenir le rôle-titre



d'un film biographique consacré au célèbre acteur des années 50. Pitt, qui a du caractère mais aussi du jugement, répond: «Pas question que j'y touche. Ce serait stupide de ma part. Au mieux on peut le copier, mais il y a une magie presque impossible à reproduire.» Affaire classée.

La lecture du petit livre que Brian J. Robb, auteur de biographies vite expédiées de River Phoenix et de Johnny Depp, a consacré à «l'homme le plus sexy du monde» est très légère. Il y a vraisemblablement encore peu à dire sur l'interprète de **Kalifornia** et de **Légendes d'automne**, sinon qu'il est déterminé, qu'il a fait partie d'un groupe nommé les Brief Boys, qu'il lutte farouchement contre son image de bellâtre, et qu'il a vaillamment survécu au naufrage du **Monde de Cool** et de **The Favor**, refusé un rôle dans **Appolo 13** et vécu des années avec Juliette Lewis. À des encyclopédies de l'école rigoureuse à laquelle appartient Spoto, Robb effectue visiblement sa recherche dans divers magazines et en naviguant sur Internet. Faut-il rappeler que sur Internet, en prime, on a droit, sans frais, à plusieurs photographies de Brad Pitt dans son état le plus naturel? À ranger, dans votre bibliothèque, au côté de la biographie autorisée des Backstreet Boys. ■

## LE DEMY-LIVRE

par Jean Beaulieu

— Camille TABOULAY, *le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 1996, 192 p.

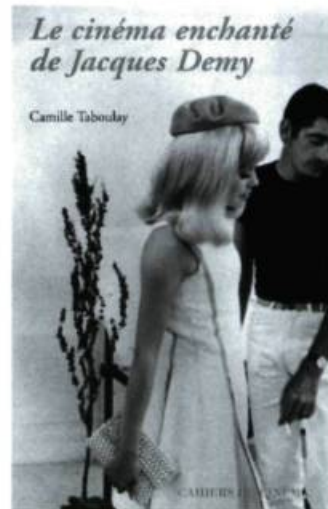
Il aura fallu attendre six longues années après la disparition du réalisateur de **Lola** pour pouvoir enfin parcourir un livre consacré exclusivement à l'œuvre (si on exclut l'ouvrage, quasi introuvable au Québec, de Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy: les Racines du rêve*, paru en 1982 aux éditions L'Atalante) et à la vie de Jacques Demy, figure unique dans le paysage cinématographique français et l'une des voix les plus originales de l'histoire du septième art dont l'influence se retrouve aujourd'hui dans des films comme **Haut Bas Fragile** de Jacques Rivette, ou même dans la séquence d'ouverture du dernier Woody Allen, **Everyone Says I Love You**.

D'entrée de jeu, Camille Taboulay, devenue critique aux *Cahiers du cinéma* par un curieux concours de circonstances dont Demy est involontairement à l'origine, se proclame fervente admiratrice du cinéaste nantais et dédie son livre à tous les «allumés du cinéma de Jacques Demy».

Taboulay divise son livre en dix chapitres (dont le dernier est un survol de la filmographie de Demy), précédés d'un prologue, conservant un certain ordre chronologique dans son ossature, mais multipliant les sauts dans le temps pour illustrer, en amont et en aval, la dominante de son œuvre, ses influences, ses méthodes de travail, le cheminement de son imaginaire, ses passions pour la musique et la peinture... Les passages les plus captivants sont assurément ceux dans lesquels l'auteure explore la méthode Demy, l'interpénétration des personnages ou des décors d'un film à l'autre, couvrant principalement la période la plus féconde et la plus glorieuse du cinéaste (les années 60), ainsi que les chapitres de la fin, où l'on en apprend beaucoup sur les frustrations du réalisateur et ses démarches infructueuses, ses scénarios jamais tournés et ses films considérablement modifiés (et éloignés) de leur mouture originale — ainsi en est-il, notamment, de ses deux derniers, **Parking** et **Trois Places pour le 26**. Une bio-filmographie exhaustive clôt l'ouvrage.

De plus, les nombreux documents photographiques (dont une quarantaine en couleurs) étayent de façon éclatante les propos de l'auteure, qui ne renonce à aucun détail, si anodin soit-il en apparence, pour nous livrer par un jeu compliqué de références croisées la clef de l'œuvre ainsi que le cheminement artistique et personnel du réalisateur des **Demoiselles de Rochefort**, la meilleure — et, à mon sens, la seule! — comédie musicale du cinéma français. Moins une étude critique qu'une autopsie détaillée des films et de la carrière du cinéaste, ce livre offre au lecteur cinéphile un foisonnement de faits et d'observations sur ces aspects (par exemple, l'explication des trois regards-caméra de Catherine Deneuve dans **les Parapluies de Cherbourg**; l'aventure avortée du projet **Anouchka** en Russie). Et comme il ne s'agit pas d'une thèse, rien ne nous empêche d'explorer cet ouvrage dans le désordre...

La principale qualité de ce livre réside dans l'intégration parfaite des éléments biographiques dans l'activité créatrice de l'auteur des **Parapluies de Cherbourg**. Ayant eu accès aux archives personnelles de Demy ainsi qu'à ses manuscrits de travail (véritable caverne d'Ali Baba pour l'auteure) et



LAURENT JULLIER

Les sons au cinéma  
et à la télévision



Précis  
d'analyse  
de la  
bande-son

ARMAND COLIN

obtenue la pleine collaboration d'Agnès Varda et d'autres proches du regretté cinéaste, Camille Taboulay a su avec force générosité et passion nous communiquer plein de détails qui nous aident à comprendre les arcanes de cette œuvre aux ramifications diverses, en insistant autant sur ses projets non aboutis ou considérablement travestis que sur ses plus grandes réussites. D'ailleurs, ces ratés ou ces ébauches de scénarios nous en révèlent peut-être davantage sur l'homme somme toute assez secret que fut ce Jacquot de Nantes, cinéaste à la fois adulé et incompris, comme en témoigne un passage de son journal personnel en 1976: «Tout le monde veut faire un film avec moi. Personne ne comprend pourquoi je reste sans tourner. Mais personne ne veut de mes projets...»

Si l'on peut passer outre les effets de style et les jeux de mots quelque peu racoleurs de l'auteure, ainsi que les nombreuses citations empruntées à diverses œuvres poétiques ou littéraires, la lecture de ce livre réjouira non seulement les admirateurs de ce cinéaste, mais aussi tous les cinéphiles qui désirent explorer plus loin le Demy-monde (*sic*): les tréfonds de l'inspiration et les moteurs de la création d'un des artisans les plus singuliers du cinéma, inventeur d'un genre cinématographique — **les Parapluies de Cherbourg** et son corollaire **Une chambre en ville** comptant parmi les seuls représentants d'un cinéma entièrement chanté (non adapté d'une œuvre musicale ou scénique ni d'un opéra préexistant).

Souhaitons pour notre plus grand plaisir que ce livre entraînera, comme ce fut le cas en France dès février 1997, une rétrospective complète du cinéaste (*Demy en entier*) qui comprendrait, outre ses 13 longs métrages (dont les rarissimes **Model Shop**, **The Pied Piper** et **Lady Oscar**) et ses quatre courts, la trilogie d'Agnès Varda (**Jacquot de Nantes**, **les Demoiselles ont eu 25 ans** et **l'Univers de Jacques Demy**) de même que le documentaire de Laurent Billard et Thierry Bourdieu, **Jacques Demy ou l'arbre gémeau** (datant de 1988).

«J'ai l'impression que ma vie est une grande journée qui se situe vers 14, 15 ans», disait Demy lors d'une émission de radio vers la fin de sa vie. Voilà qui décrit parfaitement cet auteur de contes de fées pour adultes qui, au gré de quelques «permes à Nantes», a sans doute fait les *happy end* les plus tristes de l'histoire du cinéma... ■

## LE MUR DU SON

par Jeanne Deslandes

— Laurent JULLIER, *les Sons au cinéma et à la télévision: Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin Éditeur, coll. Cinéma et Audiovisuel, 1995, 224 p.

**D**ans une approche globale, la parole, la musique et le bruitage se fondent en une unité: le son. Cette substance première, Laurent Jullier l'aborde en posant trois questions, à la fois simples et complexes: quoi ?, où ? et pourquoi ?

L'auteur traite d'abord de l'audition, de l'écoute des sons. Se basant sur des données acoustiques, psycho-acoustiques et sur la psychologie cognitive, son approche n'est pas d'envisager un spectateur-type unique et universel, mais bien de faire état de la diversité des écoutes. En deux mots, il considère l'écoute comme une compétence acquise.

L'auteur va au-delà de la simple audition comme perception pour parler de stockage mémoriel des sons, de reconnaissance des sons et ainsi traiter de l'aspect subjectif de l'audition. Le spectateur reconnaît un son pour l'avoir déjà entendu dans sa vie, ce qui lui permet de l'associer adéquatement à sa source. Le cinéma devient alors un univers virtuel en deux dimensions où la troisième dimension sonore tâche de faire reconnaître la matérialité des faux-semblants illusoire en mouvement sur l'écran.

Bien sûr, le son au cinéma est lui aussi truqué, voire tronqué, mais cela dans le but de convaincre le spectateur que le son émane de la source à l'écran. Ainsi, même si Ben Burt a enregistré un cri d'éléphant pour fabriquer un son synthétique pour l'astronef *T-fighter* dans **la Guerre des étoiles** de George Lucas, le spectateur — d'après ce qu'il connaît d'un bruit d'astronef — n'hésitera pas à faire la bonne association.

Un son vient rarement seul. Ainsi, grâce au mixage, il est possible de créer un espace sonore. L'ancrage de cette marée de son allant et venant en tout sens exploite pleinement la profondeur virtuelle de l'image. L'auteur scrute l'utilisation du son multipiste. Il pousse, d'une part, l'analyse en repérant différentes échelles de représentations spatiales qui s'emboîtent à la manière des poupées russes et, d'autre

part, en stipulant qu'une telle technologie requiert un nouveau spectateur capable de gérer de nouvelles consignes de lecture sonore.

Finalement, Jullier distingue deux grands pouvoirs narratifs du son au cinéma: un pouvoir matérialisant et un pouvoir affectif. Le premier allie le son à sa source et le deuxième agit lorsque la source est absente (son *off*) et que le son prend une force sémantique.

Le propos est un rapide survol des possibilités d'une alliance entre le son et la narration. L'auteur s'attarde plus longuement à des analyses filmiques détaillées. Cette façon de faire a le mérite d'ancrer la théorie dans la pratique concrète du film. Par contre, il omet de compléter le tour de la boucle et de tirer les conclusions qui s'imposent. Jullier a toutefois le mérite de s'intéresser en bloc au son tripartite (bruit, musique, parole) en accordant une préférence marquée au bruit. Il apporte une bouffée d'air frais en développant de nouveaux concepts et en récupérant une généreuse terminologie (un glossaire est annexé). Une seule réserve: après avoir exploré de nouvelles avenues à la théorie du son, l'essayiste néglige de regarder vers l'avenir; le lecteur reste avec la nette impression qu'il ne s'est pas rendu à destination. ■

## QUELLE HISTOIRE?

par Denyse Therrien

— Dirigé par Yves MABIN, *Cent ans de cinéma français* suivi de *Brève histoire du cinéma français 1960-1990*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1996, 207 p.

**D**ur pari que celui de vouloir couvrir 100 ans de cinéma en 207 pages! Cela est encore plus vrai lorsque le caractère d'imprimerie est gros et que les références prennent déjà, avec l'avant-propos et l'introduction, un bon quart du livre. L'ouvrage, abondamment illustré et d'une conception graphique exceptionnelle, nous présente plus de 50 planches qui occupent autant de pages. Il reste donc à l'auteure principale — Térésa Faucon — un nombre de pages égal au nombre d'années à couvrir! C'est très très peu, même si l'on n'y traite que du cinéma français. Selon l'auteure, l'objet du livre est de raconter l'histoire du cinéma français au présent, parce que: «À la recherche d'une objectivité toujours illusoire, elle a, pour elle, le recul qui permet d'apprécier mieux les évolutions, les particularités, les

influences mais aussi le décalage entre le regard que nous portons aujourd'hui sur ces films et celui des spectateurs contemporains de leur sortie.»

En réalité, on a plus affaire ici à un survol du cinéma français qu'à une histoire factuelle et analytique. Pas de commentaire politique ou social, pas de point de vue personnel, pas de parti pris. Térésa Faucon morcelle 100 ans de cinéma français en s'attachant à des moments clés de rupture ou de passage. Dans presque tous les chapitres, l'auteure fait déborder son étude d'un phénomène particulier, de son espace-temps. Ainsi, son premier chapitre, «Du cinéma forain au film d'art 1895-1907» nous reporte-t-il souvent à l'année 1910 et même jusqu'en 1914. Les frontières temporelles sont floues tout au long du livre, qu'elle traite du passage du cinéma muet au cinéma parlant, de la Nouvelle Vague, de la direction de la photographie ou de la langue. Pour chacun des aspects qu'elle choisit d'étudier (le son, la lumière, le montage, les dialogues), elle s'occupe à rapprocher des films qui rompent avec une tradition ou qui, au contraire, y puisent quelques éléments stylistiques, parfois avec quelques décennies — voire plus d'un demi-siècle — d'écart. Il n'est vraiment pas question d'école ni de mouvement, mais plutôt de filiation et de phénomènes ponctuels avec résurgence bien des années plus tard. (Ainsi, dans son chapitre sur «l'Écriture de la lumière», Térésa Faucon s'attarde-t-elle sur le réalisme poétique tout en mentionnant les films de Leos Carax tournés dans les années 80 et 90.) Mains exemples viennent ponctuer les propos de l'auteur et, très souvent, des photos judicieusement choisies appuient ce qu'elle avance (notamment pour la prise de vue, le montage et la lumière).

On regrette toutefois que cette partie du livre s'achève en queue de poisson, c'est-à-dire sans conclusion, laissant l'impression qu'il manque quelques chapitres, que l'on a affaire à un travail en chantier. Pourtant, on trouve, tout de suite après le chapitre traitant de la langue, une bibliographie et un index préparés avec soin, avant de passer à *Brève histoire du cinéma français 1960-1990* de Jean Breschand qui, avec une approche plus classique, nous présente le «nouveau» cinéma français, c'est-à-dire celui qui vient avec la césure qu'ont opérée les cinéastes de la Nouvelle Vague entre 1959 et 1968, et celui qui s'ensuit. Plus ramassée et mieux circonscrite, cette brève histoire trace un portrait intéressant du cinéma contemporain, avec force films cités et, ici aussi, un nombre impressionnant de photogrammes. En 17 pages, Breschand couvre mieux l'époque 1960-1990 que ne le fait Térésa Faucon pour les périodes précédentes.

L'ouvrage s'achève sur toute une série de références (bibliographie, index, sélection d'ouvrages, principales

CENT ANS DE CINÉMA FRANÇAIS  
BRÈVE HISTOIRE DU CINÉMA FRANÇAIS 1960-1990

CINÉMA

revues de cinéma, éditeurs spécialisés en cinéma, festivals en France), toutes fort utiles pour les cinéphiles et ceux et celles qui désirent faire du cinéma ou écrire sur le cinéma. En fin de compte, cet ouvrage nous laisse sur l'impression qu'il aurait pu faire un magnifique catalogue d'exposition. ■

## REVÊCHE ET BUTÉE

par Jeanne Deslandes

— Claudia CARDINALE et Anna Maria MORI, *Moi, Claudia, toi Claudia: le roman d'une vie*, Paris, Éditions Grasset, 1995, 330 p.

L'autobiographie de la célèbre actrice Claudia Cardinale est un regard sans fard et sans masque sur la femme, cette Italienne qui a grandi en sol africain, en Tunisie plus précisément, là où elle ne pouvait se douter que le cinéma viendrait la happer au tournant de l'adolescence. *Moi, Claudia, toi Claudia* est une fenêtre sur sa vie privée, son enfance, ses amours, ses enfants et ses réalisateurs fétiches.

Avant d'entreprendre la lecture de ce livre, je n'éprouvais aucune affection particulière pour cette comédienne. Pourtant, son enfance de garçonne m'a peu à peu séduite mais il est difficile d'éprouver de la sympathie pour cette jeune femme qui a troqué sa détermination contre une entrée royale au cinéma. Son tempérament revêché et buté n'est en fait qu'une apparence trompeuse. En vain, on cherche la véritable personnalité de cette adolescente fort photogénique que le cinéma a pris en otage à la suite d'un concours de beauté. L'usine à rêves italienne lui a enlevé sa voix (on la postsynchronise!) et ses droits: elle ne peut altérer son apparence sans le consentement des studios Vides (ne serait-ce que pour une coupe de cheveux!) et elle n'a aucun mot à dire quant au choix de ses films.

Sa carrière sera marquée du signe de l'émancipation. À ce titre, sa rencontre avec Fellini est déterminante puisque dans *Huit et demi* (1963) il décide de garder la voix de la comédienne. Par la suite, d'autres l'imiteront, dont Luigi Comencini pour *la Jeune Fille* (1963), un film qui consacra le talent de l'actrice.

Quelques années plus tard, elle décide de mettre un terme au contrat abusif signé avec les studios Vides. C'est à cette époque que ressurgit sa vraie nature. Le combat est féroce. Partout, on la boycotte. La voilà chômeuse, sans revenus, jusqu'à ce que Franco Zeffirelli transgresse l'interdit en lui offrant le rôle de la femme adultère dans

*Jésus de Nazareth* (1976), ce qui donne un second souffle à sa carrière.

Rédigée avec la complicité de la journaliste Anna Maria Mori, cette «biographie» est écrite à la première personne. La journaliste a voulu éviter d'interposer sa vision pour rendre avec transparence le portrait de la comédienne. Elle s'efface donc, et ce, à un point tel que dans certains chapitres le récit manque de fluidité, créant un effet de coq à l'âne. Le chapitre «Mes» *metteurs en scène* est très faible à cet égard; il eût mérité d'être davantage travaillé.

Ce livre recèle d'autres points faibles. Le lecteur voudrait pouvoir obtenir plus de points de repère sur la carrière de cette comédienne qui a joué avec tant de grands maîtres (Fellini, Visconti, Hathaway, Leone, etc.), ce qui serait chose facile si le livre était muni d'une filmographie, mais on la cherche en vain. D'autre part, la narration est parfois décousue, avec quelques accrocs dans l'enchaînement. De plus, on sent parfois un besoin abusif de rester «objectif» devant les aspects les plus dramatiques de sa vie. Une influence de la journaliste? Cette manière de ne pas trop s'y attarder est peut-être louable mais le tout manque singulièrement d'âme. D'autres passages, à l'opposé, sont pleins de nuances et de finesse. Le chapitre sur Luchino Visconti est une petite merveille parce qu'il nous présente l'homme avec ferveur et estime, et ensuite parce qu'il nous permet de découvrir une autre Claudia: spontanée, enjouée et ardente. ■

## ÉVÉNEMENTS

### Festival international du cinéma et des nouveaux médias de Montréal

Dates: 5 au 15 juin 1997

Lieux: Cinéma Parallèle, Cinémathèque québécoise, Cinéma Rialto, Cinéma du Parc et Théâtre La Chapelle, Montréal

### Magnum Cinéma

(Exposition de photographies et projections)

Dates: 19 juin au 14 septembre 1997

Lieu: Cinémathèque québécoise, Montréal

### Festival international de jazz de Montréal/Ciné-Jazz

Dates: 26 juin au 6 juillet 1997

Lieu: Cinémathèque québécoise, Montréal

### Festival des films du monde

Dates: 22 août au 2 septembre 1997

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

### Festival international du film de Québec

Dates: 28 août au 3 septembre 1997

Lieu: Place Charest, Québec

