

Université de Montréal

Vulgaire! Pervers! Dégradant! :
Le film d'exploitation et le cinéma québécois

par
Sacha Lebel

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Août 2009

© Sacha Lebel, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Vulgaire! Pervers! Dégradant! :
Le film d'exploitation et le cinéma québécois

présenté par
Sacha Lebel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Perron
Président-rapporteur

Germain Lacasse
Directeur de recherche

Isabelle Raynauld
Membre du jury

RÉSUMÉ

Dans l'historiographie du cinéma québécois, un certain manque est notable concernant le cinéma populaire du début des années 1970 (1968-1975). Historiens et chercheurs accordèrent peu d'importance à cette section de notre cinématographie par déni d'un type de cinéma populaire exploitant la sexualité. Ce qui fut péjorativement appelé la vague de « films de fesses » n'eut droit à aucune étude académique sérieuse et nous proposons, donc, de la revisiter afin de mieux comprendre son apparition et son existence.

Dans ce dessein, nous suggérons de l'aborder sous l'angle du cinéma d'exploitation, cinéma populaire méconnu et controversé. Pour cela, nous devons expliquer les contours de ce cinéma puisque, lui aussi, souffre d'un léger manque d'études sérieuses et approfondies. Nous ferons au premier chapitre un panorama de la norme cinématographique qu'est le cinéma hollywoodien, afin de bien cerner, au deuxième chapitre, le cinéma d'exploitation qui selon nous s'efforce d'être en constante opposition avec le cinéma *mainstream*. Par la suite, nous mettrons en place le contexte socio-historique et cinématographique qui permit l'apparition d'un cinéma d'exploitation québécois et nous ferons l'énumération des différents titres qui se retrouvent dans ce corpus filmique. Les chapitres IV et V présenteront les analyses de différentes œuvres qui, selon nous, récupèrent de façon partielle ou totale des éléments du cinéma d'exploitation afin de créer une résistance culturelle quant au cinéma dominant américain.

MOTS CLÉS

Cinéma québécois

Cinéma d'exploitation

Hollywood

Sexploitation

Grindhouse

Sexe

Violence

ABSTRACT

There has been a noticeable lack of research, in the historiography of Quebec cinema, concerning the popular cinema of the early seventies (1968-1975). Historians and researchers have given little importance to this period in the history of Quebec cinema, since many of the movies of the early seventies belong to a kind of popular cinema which focused on sexuality. This wave of "films de fesses" -- as they were pejoratively dubbed -- hasn't received any serious academic attention, and we propose to revisit it to get a clearer understanding of its birth and of its features.

In this essay, we suggest to approach it from the angle of exploitation cinema -- a form of popular cinema which is widely misunderstood and controversial. To this end, we will need to define the boundaries delimiting this cinema because its study has also suffered from a lack of academic seriousness and enthusiasm. In the first chapter, we will paint a general picture of the cinematic norm provided by hollywood cinema, in order to delineate, in the second chapter, exploitation cinema which, according to us, strives to oppose mainstream cinema. Afterwards, we will clarify the socio-historical and cinematic context which lead to the creation of a new form of exploitation cinema in Quebec, and we will list the titles of the movies that belong to this filmic corpus. The fourth and fifth chapters will present analyses of different films which, according to us, reuse certain elements of exploitation cinema, partially or totally, in order to induce cultural resistance against the dominant form of American cinema.

KEYWORDS

Quebec cinema
Exploitation films
Hollywood
Sexploitation
Grindhouse
Sex
Violence

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
MOTS CLÉS.....	ii
ABSTRACT.....	iii
KEYWORDS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES.....	viii
REMERCIEMENTS.....	ix
<u>INTRODUCTION</u>	1
Les différents niveaux de culture cinématographique.....	2
Qu'est-ce que le cinéma d'exploitation?.....	3
Problématique et processus d'analyse.....	7
<u>CHAPITRE I</u>	
<u>– Hollywood –</u>	
<u>Au royaume du monopole culturel</u>	9
Contexte socio-historique et cinématographique hollywoodien.....	10
Code Hays, mœurs sociales et Hollywood.....	10
Les années d'après-guerre : le lent déclin d'Hollywood.....	12
Les « Sixties » : les idées changent et le navire prend l'eau.....	14
1970 : L'écran d'argent taché de sang.....	16
Analyse et histoire de l'industrie hollywoodienne.....	17
Système de financement : « Advance Capitalism ».....	17
Système de production.....	19
Distribution et exhibition.....	20
Publicité, techniques promotionnelles et public.....	24
Analyse et Histoire des conventions cinématographiques hollywoodiennes.....	26
Thématiques et genres.....	26
Techniques et style.....	29
Structure filmique et intégration narrative.....	31

CHAPITRE II

– Cinéma d’exploitation –

<u>Techniques marginales et récupération des poubelles d’Hollywood</u>	36
Les origines du cinéma d’exploitation.....	37
Les débuts du code Hays et le cinéma d’exploitation.....	39
Le cinéma d’après-guerre : <i>The Garden of Eden</i> et AIP.....	41
Les <i>Sixties</i> : Sexe et violence = \$\$\$.....	43
La décennie 1970 : l’âge d’or.....	44
Analyse et histoire de l’industrie du cinéma d’exploitation.....	46
Système de financement.....	47
Système de production.....	49
Distribution et exhibition.....	50
Publicité, techniques promotionnelles et publique.....	55
Analyse et histoire des conventions cinématographiques du cinéma d’exploitation.....	58
Thématiques et genres.....	58
Techniques et style.....	61
Structure filmique et cinéma des attractions.....	64

CHAPITRE III

– Cinéma d’exploitation Québécois –

<u>ou quand le « film cochon » attaque!</u>	70
Contexte socio-historique du cinéma québécois de fiction.....	72
Le bureau de censure devient le bureau de « surveillance » du cinéma.....	73
Monopole américain.....	78
La SDICC.....	80
Histoire du cinéma d’exploitation Québécois.....	81
Début du cinéma populaire et traces d’exploitation.....	82
Cinéma d’exploitation comme modèle et pratique de « résistance ».....	87
Cinéma d’exploitation « pur ».....	89
Cinéma d’exploitation « détourné ».....	98
La contribution des Québécois au cinéma d’exploitation à l’étranger.....	102
Les productions québécoises anglophones.....	103
Les coproductions.....	105

CHAPITRE IV– Valérie et Après-Ski –

ou que se passe-t-il lorsqu'on déshabille la petite Québécoise..... 107

Après-ski..... 108

 Système de production..... 109

 Thématiques et genres..... 111

 Techniques et style..... 112

 Structure filmique 114

Valérie..... 117

 Système de production..... 118

 Thématiques et genres..... 120

 Techniques et style..... 122

 Structure filmique 124

CHAPITRE V– La mort d'un bûcheron et Gina –

ou le sexe, la mort et le viol pour réveiller les consciences..... 128

La mort d'un bûcheron..... 129

 Système de production..... 130

 Les thématiques..... 131

 Analyse formelle..... 135

 Structure du récit, narration et attractions..... 137

Gina..... 139

 Système de production..... 140

 Les thématiques..... 140

 Analyse formelle..... 142

 Structure du récit, oralité et attractions..... 143

CONCLUSION..... 148

BIBLIOGRAPHIE..... 152

CORPUS FILMIQUE..... 160

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Publicité, <i>Carnaval en chute libre</i> (1965), Cinémathèque québécoise.....	86
Figure 2 : Publicité, <i>Manette</i> (1969), Cinémathèque québécoise.....	86
Figure 3 : Affiche promotionnelle, <i>L'initiation</i> (1970), Cinémathèque québécoise.....	90
Figure 4 : Publicité, <i>L'amour humain</i> (1970), Cinémathèque québécoise.....	90
Figure 5 : Affiche promotionnelle, <i>7 fois... par jour</i> (1969), Cinémathèque québécoise.....	90
Figure 6 : Publicité, <i>Deux femmes en or</i> (1970), Cinémathèque québécoise.....	93
Figure 7 : Affiche promotionnelle, <i>Les chats bottés</i> (1971), Cinémathèque québécoise.....	93
Figure 8 : Publicité, <i>La pomme, la queue... et les pépins!</i> (1974), Cinémathèque québécoise.....	94
Figure 9 : Affiche promotionnelle, <i>Les chiens chauds</i> (1980), Cinémathèque québécoise.....	94
Figure 10 : Affiche promotionnelle, <i>Pile ou face</i> (1971), Cinémathèque québécoise.....	95
Figure 11 : Affiche promotionnelle, <i>Le diable est parmi nous</i> (1972), Cinémathèque québécoise.....	95
Figure 12 : Affiche promotionnelle, <i>Tout feu, tout femme</i> (1975), Cinémathèque québécoise.....	96
Figure 13 : Publicité, <i>Scandale</i> (1980), Cinémathèque québécoise.....	96
Figure 14 : Publicité, <i>Les Mâles</i> (1971), Cinémathèque québécoise.....	100
Figure 15 : Affiche promotionnelle, <i>Après-ski</i> (1971), Cinémathèque québécoise.....	111
Figure 16 : Affiche promotionnelle, <i>Valérie</i> (1969), Cinémathèque québécoise.....	119
Figure 17 : Publicité <i>Valérie</i> (1969-1970), Cinémathèque québécoise.....	119

REMERCIEMENTS

J'aimerais premièrement remercier mon directeur de recherche, Germain Lacasse, pour son intérêt envers le cinéma populaire, son optimisme constant, sa confiance et pour son ouverture d'esprit à l'égard d'un sujet qui, normalement, n'intéresse pas les chercheurs et historiens.

Un énorme merci au personnel de la cinémathèque québécoise qui m'a grandement aidé. Particulièrement, Nicole Laurin et Lorraine Leblanc qui m'ont permis de fouiller dans les archives de Cinépix qui n'étaient pas encore ouvertes au public et d'ainsi trouver des données nouvelles et excessivement intéressantes.

Merci beaucoup à Denis Héroux pour le temps qu'il m'a accordé et les informations précieuses qu'il m'a transmises.

Merci infiniment à mes parents, Jacinthe et Roland, de m'avoir toujours laissé faire ce qui me plaisait.

Je tiens aussi à remercier Julie Laplante pour son sourire, son écoute, sa bonne humeur et ses relectures, ainsi que Pierre Lavoie et François Guay pour leur intérêt, leur humour grivois et leurs idées de titres complètement débiles.

Merci à tous les créateurs de cinéma d'exploitation d'avoir fait un cinéma différent et hautement original. Finalement, merci à la compagnie Nintendo pour les consoles NES et SNES qui m'ont permis de me détendre et de ne pas devenir complètement fou au cours de la rédaction de ce mémoire.

Introduction

Films érotiques, films de fesses, films de sexe, films de cul, films cochons, films érotico-commerciaux et films de sexploitation ; voici certaines des diverses appellations que reçut la vague de films populaires québécois du début des années 1970, exploitant la sexualité. Il est assez facile de percevoir le mépris des journalistes et critiques de l'époque se cachant derrière ces titres, pour la plupart, péjoratifs. Cette vague de cinéma érotique fit l'unanimité chez les critiques, chercheurs et historiens du cinéma québécois qui pour l'essentiel la trouvèrent apatride, stupide, vulgaire, perverse et dégradante. Peu d'étude savante (pour ne pas dire aucune) lui fut consacrée et un consensus d'oubli général semble lui avoir été appliqué. Par exemple, l'historien du cinéma québécois Yves Lever en discute dans ses ouvrages, mais de façon purement factuelle, soulevant le titre de certains films du corpus ou insistant sur leur médiocrité technique; il ne cherche en rien à comprendre leur apparition et explique leur succès par la simple libération sexuelle qui frappa la société québécoise de la fin des années 1960. Pour sa part, Louise Carrière dans *Femmes et cinéma québécois*, utilise un terme plus juste (sexploitation) pour les qualifier, mais tente désespérément de les réduire à de simples produits sexistes et abrutissants. Dépourvus d'intérêt pour les spécialistes du cinéma québécois, ces films de sexe firent plutôt couler beaucoup d'encre dans les journaux qui s'abreuvèrent de leur controverse.

Cette attitude générale de condescendance amena les chercheurs à se méprendre sur la nature, la valeur et l'impact exact de ces œuvres cinématographiques en les réduisant à leurs apparences premières : l'exploitation de la nudité féminine. Ainsi, pourquoi donc étudier ce corpus qui semble sans intérêt? Exactement parce qu'il semble sans intérêt. Ces films méritent d'être abordés sous un angle neuf, une nouvelle approche, qui permettra de comprendre leur origine, leur apparition, leur fonctionnement et leur impact réel dans la cinématographie québécoise. Mais avant même d'exposer les problématiques et les thèses de cette recherche, il nous faut mettre au clair deux notions primordiales pour la compréhension de cette étude.

Les différents niveaux de culture cinématographique

Edward Shils propose qu'il existe, dans la société nord-américaine, trois niveaux culturels différents soient : « *refined* », « *mediocre* » et « *brutal* » (Clark 1991, p. 5). Allan Randall Clark, pour sa part, applique ces catégories au cinéma : « The motion picture medium can easily be divided according to [...] Shil's boundaries, with art film classified as [...] "refined" artwork, commercial films as [...] "mediocre", and exploitation films [...] "brute" culture » (Clark 1991, p. 5). Il divise le domaine du cinéma selon ces trois catégories pour montrer les divers systèmes de production existants. Pour lui, un niveau culturel représente un système de production singulier, ayant ses propres règles de fonctionnement. Chacun d'eux possède une structure économique différente et ne s'adresse pas au même public. Par exemple, il est reconnu que les films hollywoodiens sont liés à d'énormes moyens financiers et que leur produit est destiné à un large public. De leur côté, les films d'art, bien souvent, ont de bien maigres budgets en comparaison et ne sont généralement consommés que par un nombre restreint d'érudits. Nous fondons nos réflexions à venir sur le principe que tous les films peuvent être classés dans l'un de ces trois groupes culturels distincts. Cependant il arrive que ces classes entrent en contact, s'influencent, se transforment et, selon l'époque et le lieu où elles se côtoient, puissent même se confronter, plus particulièrement dans la sphère de la culture « populaire » qui englobe le cinéma mainstream hollywoodien et le cinéma d'exploitation. C'est ce que Desaulniers et Sohet appellent la violence symbolique, la confrontation entre ce qu'ils nomment culture « modèle » et « petite culture ». Pour eux la culture « modèle » est celle qui stimule « l'intégration sociale par une reconnaissance commune des grands schèmes de compréhension » (1982, p. 8). Elle est « une culture qui oblige, qui force l'attention. [...] Or, l'objet culturel modèle n'est pas uniquement cet objet dur, mais tout objet qui ne tolère pas la critique, la remise en question, qui s'impose quasi royalement » (Desaulniers et Sohet 1982, p.16). Nous considérons le cinéma hollywoodien comme une culture « modèle », acceptée et comprise comme étant « Le Cinéma » par la majorité des Nord-américains. La formule hollywoodienne est la plus populaire et la plus reconnue auprès du consommateur moyen. Pourtant, il existe aussi ce que Desaulniers et Sohet appellent la « petite

culture » ou culture de « résistance » composée d'objets culturels qui sont des « formes de "résistance symbolique", faite d'acceptations limitées, de concessions temporaires ou plus catégoriquement d'un repliement tacite sur soi et sur son entourage proche » (1982, p. 8). D'autres théoriciens de la culture populaire tels Michel de Certeau et John Fiske parlent aussi d'une culture populaire existante en parallèle des normes dominantes. Pour Fiske, il existe deux différents niveaux de culture populaire, l'un contrôlé par les « powerful », l'autre par les « weak » (1989, p. 32). Il les distingue ainsi : « [...] the powerful are cumbersome, unimaginative, and overorganized, whereas the weak are creative, nimble, and flexible. So the weak use guerrilla tactics against the strategies of the powerful, make poaching raids upon their texts or structures, and play constant tricks upon the system » (1989, p. 32). Michel de Certeau soutient aussi l'existence d'une production populaire « dissimulée » :

[...] À la production des objets et des images, production rationalisée, centralisée [...] correspond une autre production dissimulée en consommation, une production rusée, dispersée, silencieuse et cachée, mais s'insinuant partout. Elle ne se marque pas avec des produits propres, mais elle se caractérise par des manières d'employer les produits diffusés et imposés par un ordre économique dominant (1979, p. 25).

Le cinéma d'exploitation se retrouve plutôt du côté de cette petite culture dissimulée et contrôlée par les plus faibles (*weak*), étant un produit, bien souvent, local et presque artisanal, représentant majoritairement un sous-groupe ou une sous-culture en vogue et tentant désespérément de s'opposer au modèle hollywoodien. C'est dans cette optique que nous le considérons et nous verrons donc au cours de cette étude de quelle manière il s'avère être une culture de résistance, ou marginale, face au cinéma dominant.

Qu'est-ce que le cinéma d'exploitation?

Une pléthore de noms est utilisée par les cinéphiles et chercheurs pour qualifier le cinéma d'exploitation. Les anglophones emploient fréquemment les termes : *Grindhouse cinema*, *Adult only movies*, *Drive-in cinema*, *Exploitation film*, et même à tort *B movies*. Les Français, pour leur part, utilisent généralement deux termes soit : cinéma d'exploitation et cinéma bis. De notre côté, nous utiliserons le terme cinéma

d'exploitation puisqu'il englobe et restreint tout à la fois. Les appellations *Grindhouse cinema* et *Drive-in cinema* sont problématiques puisqu'elles restreignent aux lieux de projection qui pourtant n'étaient pas toujours les mêmes. *Adult only movies*, lui, peut aussi comprendre le cinéma pornographique *hardcore* qui selon nous est un genre à part entière, qui mérite une étude séparée et dont on ne tiendra pas compte au court de ce travail. Le qualificatif « film de série B » ou *B movies* est couramment utilisé pour désigner tous films techniquement médiocres de n'importe laquelle époque dans l'histoire du cinéma. Pourtant, la série B est une catégorie spécifique de films produits par les *majors* qu'il ne faut pas confondre avec le cinéma d'exploitation essentiellement produit par des indépendants. Le terme « cinéma bis », comme le rappelle Laurent Aknin, est quant à lui « peu précis et quelque peu “fourre-tout” » (2007, p. 9). Il contient, par exemple, autant la série B que le cinéma d'exploitation. Nous lui préférons de loin les mots « cinéma d'exploitation » qui sont plus limitatifs, mais qui nous permettront de mieux différencier ce cinéma de ses cousins rapprochés.

Définir ce cinéma n'est pas chose facile, et plusieurs auteurs préfèrent en décrire les grandes lignes plutôt que de chercher à fabriquer une définition exhaustive. De notre côté, nous ne chercherons pas non plus à en construire une définition absolue, démarche qui s'avérerait casse-gueule et irraisonnée puisque le cinéma d'exploitation est une chose mouvante et changeante qui s'adapte facilement et rapidement aux paradigmes sociaux et cinématographiques l'entourant. Nous tenterons plutôt de dresser des délimitations, cependant chacune d'elles sera comme une clôture possédant une porte franchissable par certains exemples.

Malgré tout, on peut retrouver à divers endroits des tentatives de définition. Parfois elles sont bien sommaires : « Exploitation films are exactly that; movies that are made usually only to make money. Movies that tap the basest desires within people to turn them into an audience » (Meyers 1983, p. xiii). Les acteurs de l'industrie n'arrivent pas vraiment à élaborer quelque chose de plus substantiel : « The film industry defines an exploitation film in this way : a low budget film that deals with sex, rape, murder, corruption, drug addiction, perversion, and any other distorted emotion that will attract

large audiences [...] » (Ferrer 1963, p. 31). Heureusement pour nous, certains se sont attelés à la tâche de soulever les caractéristiques essentielles du film d'exploitation.

Trois éléments importants constituant les bases du cinéma d'exploitation sont soulevés par Thomas Doherty : *controversial content*, *economic grounding* et *demographic targeting* (1989, p. 14). Il en arrive à soutirer ces éléments principaux à partir d'une définition faite par le magazine *Variety* en 1956 : « These are low-budget films based on controversial and timely subjects that made newspaper headlines. In the main these pictures appeal to “uncontrolled” juveniles and undesirables (Doherty 1989, p. 14). La deuxième partie de cette définition pose un léger problème. Ayant été pensée vers la fin des années 1950, elle semble concerner, principalement, une sous-catégorie de film d'exploitation appelée *Teenpics* (voir Betrock 1986, Clark 1991, Doherty 1989, Schaefer 1999), qui, effectivement, ciblait un auditoire en particulier : les adolescents. Cet élément serait plutôt l'exception qui confirme la règle, car c'est possiblement le seul courant de films d'exploitation qui n'était pas directement destiné à un public adulte. Les éléments soulevés par Doherty sont très importants, cependant certains détails manquants pourraient faire entrer en confusion le film d'exploitation avec ses voisins le film commercial et le film d'art.

La thèse de doctorat d'Alan Randall Clark intitulée, *A History of American Exploitation Films, 1954-1989*, tente, dès le départ, de dresser les contours de ce que sont les films d'exploitation. Voici les caractéristiques qu'il souligne :

Like the art film, exploitation pictures are made cheaply, by independent filmmakers, and reflect no studio control. They are aimed at a small, exclusive audience who might avoid mainstream Hollywood products. Like the commercial film, exploitation pictures are produced by individuals who are more concerned with making a dollar than with making a work of art. Exploitation films contain many scenes of sex, violence, or potentially lurid elements; the term derives from the fact that promoters of such films exploit the contents by using advertising that plays up the sexual or violent aspects of the films (1991, p. 3).

Sa définition ne fait pas que cibler le cinéma d'exploitation comme objet, mais fait aussi référence aux méthodes de production, à l'auditoire à qui ces films s'adressent,

aux intentions des créateurs, aux sujets abordés et aux méthodes de mise en marché. Il précise aussi que les caractéristiques des films d'exploitation sont à mi-chemin entre le film d'art et le film commercial, affirmant ainsi qu'il est un objet bien singulier. Il place le film d'exploitation dans une troisième classe qu'il emprunte à Russel Nye¹, *folk art*, groupe semblable à ce que Shils appelle *brute culture*. Clark reprend ensuite les propos de Nye ainsi : « Folk art is “thematically simple,” “technically uncomplicated,” and is designed by an artist who is “less concerned with aesthetic context, and less with specifically aesthetic purpose, though he wants to satisfy his audience” » (1991, p. 4). L'approche des créateurs du cinéma mainstream diffère de celle des réalisateurs de film d'exploitation qui n'ont pas comme but de raconter une bonne histoire, mais bien de montrer au spectateur ce qu'il veut voir.

Dans “*Bold! Daring! Shocking! True!*” *A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Eric Schaefer propose cinq critères généraux pour reconnaître un film d'exploitation (1999, p. 5-6). Premièrement, le film doit présenter un sujet tabou pour l'époque, par exemple la sexualité, la violence, la drogue, etc. Deuxièmement, un film d'exploitation est essentiellement fait avec peu de moyens financiers, rendant ainsi bien souvent sa technique déficiente. Troisièmement, le produit d'exploitation est majoritairement distribué de façon indépendante, en marge des réseaux standardisés des *majors*. Quatrièmement, ils ne sont pas présentés dans les cinémas affiliés aux grands studios hollywoodiens et finalement, en comparaison avec l'industrie cinématographique dominante et institutionnalisée, très peu de copies d'un film sont en circulation à un même moment sur un même territoire. Ces principes de base exposés par Schaefer, comme nous le verrons plus tard, sont facilement repérables dans l'ensemble de l'histoire de ce cinéma, bien que l'auteur ne fasse référence, ici, qu'au cinéma d'exploitation des origines, c'est-à-dire de 1919 à 1959.

Bref, nous pourrions résumer les contours du cinéma d'exploitation de cette façon; film à petit budget, produit par des indépendants, qui sont libres de tout contrôle des studios hollywoodiens. Faute de pouvoir attirer le public grâce à des stars, ils

¹ Dans Nye, Russel. 1970. *The Unembarrassed Muse*, New York : Dial Press.

mettent en scène des thèmes récurrents scabreux et controversés. Les films d'exploitation sont produits rapidement et avec peu d'argent afin de maximiser leur rentabilité. Souvent techniquement mauvais et utilisant une thématique simple, le film d'exploitation appuie sa publicité sur l'aspect sexuel et violent du film. L'une des principales raisons d'être de ce genre de cinéma est de choquer et déranger afin de satisfaire pleinement le spectateur.

Problématique et processus d'analyse

Notre ambition concernant cette étude est double. En premier lieu, elle nous servira à soulever de quelles façons, autant du point de vue de son contenu que de son contenant, le cinéma d'exploitation américain s'inscrit comme un système de production différent qui, malgré les nombreuses et diverses époques où ils se côtoient, s'inscrit essentiellement en faux face au cinéma hollywoodien, et crée ainsi un modèle de « résistance » ou d'« opposition » par rapport à ce dernier. Nous tenterons par la suite de voir comment le cinéma de fiction québécois du début des années 1970 réutilise le modèle de « résistance » du cinéma d'exploitation, pour s'opposer au monopole du cinéma dominant américain, mais aussi afin de forger un cinéma, d'une part, à caractère national, de l'autre, critiquant et questionnant le cinéma de l'époque et l'identité nationale québécoise.

Notre étude sera donc divisée en deux parties distinctes et comportera cinq chapitres. La première partie concernera le cinéma américain, d'abord le système du cinéma hollywoodien et par la suite le système du cinéma d'exploitation. Nous ferons, lors de ces deux premiers chapitres, l'histoire et l'analyse de chacun de ces systèmes, du début des années 1920 jusqu'à la fin des années 1970, afin de dresser un panorama qui nous permettra de les comparer, de voir leurs fluctuations, leurs changements et leurs influences mutuelles. Chacun des cinémas sera analysé en rapport à sa production et à ses conventions cinématographiques. Nous verrons au premier chapitre comment le système du cinéma hollywoodien s'est imposé comme la seule et unique norme cinématographique, le seul « modèle » dominant. Toujours moral et pourvoyant le rêve, Hollywood s'est affairé à plaire au plus grand nombre tout en étant moralement

acceptable. Quant au cinéma d'exploitation, nous tenterons de cerner et de synthétiser ses caractéristiques importantes afin d'en souligner les nombreuses différences avec le cinéma hollywoodien, mais aussi afin de mettre en valeur les éléments réutilisés et retrouvés dans le cinéma populaire québécois du début des années 1970.

La seconde partie se concentrera sur le cinéma québécois en rappelant le contexte socio-historique et en énumérant les éléments qui menèrent le cinéma de fiction québécois vers le système du cinéma d'exploitation. Par la suite, nous nous pencherons sur les débuts d'un cinéma populaire et sur les premières traces du cinéma d'exploitation québécois. Nous mettrons ensuite de l'avant les deux catégories dans lesquelles nous pouvons classer les nombreux films du début des années 1970 soit : les films d'exploitation « purs » et les films d'exploitation « détournés ». Tout cela nous mènera donc aux chapitres IV et V qui feront les analyses de différents films de chacune des catégories. Pour chacune d'elles, nous avons choisi deux films qui seront sujets à notre analyse. *Valérie* (1969) de Denis Héroux et *Après-ski* (1971) de Roger Cardinal seront analysés comme des films d'exploitation « purs ». *La mort d'un bûcheron* (1973) de Gilles Carle et *Gina* (1975) de Denys Arcand seront, de leur côté, examinés dans le chapitre sur les films d'exploitation « détournés ». Chaque film fut choisi pour des raisons particulières. *Valérie* s'avère être le film déclencheur de toute cette « vague de films de fesses ». Comme deuxième film nous aurions dû choisir *Deux femmes en or* (1971) de Claude Fournier puisque celui-ci s'est avéré être le plus grand succès de l'époque, mais nous lui avons préféré *Après-ski* simplement parce qu'il s'agit probablement de l'exemple le plus radical de l'utilisation du système du cinéma d'exploitation. En ce qui a trait au dernier chapitre, nous aurions pu prendre n'importe lequel des films de Gilles Carle entre 1969 et 1973. Nous avons finalement opté pour *La mort d'un bûcheron* pour son côté brutal et critique. Nous avons choisi de terminer cette étude par l'examen de *Gina* principalement parce que le film réfléchit et porte sur la place du cinéma d'exploitation au Québec.

Chapitre I

-Hollywood-

Au royaume du monopole culturel

No Hollywood film *is* the classical system; each is an 'unstable equilibrium' of classical norms.

David Bordwell, 1985

Contexte socio-historique et cinématographique hollywoodien

Le système du cinéma hollywoodien classique ne s'est pas érigé en un jour. Ce ne fut pas l'œuvre d'un seul grand manitou, mais bien un amalgame d'éléments autant sociaux que purement cinématographiques qui contribuèrent à la construction et à l'évolution du mythe Hollywood. Malgré l'ampleur et la complexité de l'architecture de l'industrie hollywoodienne, il est important que nous résumions et exposions certains faits qui la façonnèrent, la transformèrent et la firent évoluer. Nous dresserons donc, premièrement, un portrait historique général de manière chronologique, afin de comprendre les mouvances de l'industrie face aux contextes sociaux et économiques changeants des États-Unis, des années 1920 jusqu'aux « Seventies ». Par la suite, nous ausculterons l'industrie hollywoodienne en soulevant ses mécanismes de fonctionnement principaux, afin de montrer que ce cinéma est bel et bien institutionnalisé. Finalement, nous examinerons ses conventions cinématographiques qui, pour la plupart, sont utilisées pour aider l'intégration narrative du spectateur.

Code Hays, mœurs sociales et Hollywood

S'il fut un événement précis qui façonna en profondeur ce qu'allait devenir le cinéma hollywoodien classique, c'est certainement l'apparition du *Production Code* ou Code Hays. Malgré les tentatives de différents groupes telles la NAMPI² et leur *Thirteen Points of Standards* datant de 1921 ou encore la MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors of America*)³ et leur *Don'ts and Be Careful*⁴ de 1927, il fallut attendre le milieu des années 1930 et la bonne conjoncture sociale, économique et cinématographique, pour voir l'apparition d'une régulation stricte par rapport à la question de la censure.

² *National Association of the Moving Picture Industry*. Voir le premier chapitre de (Schaefer, 1999), pour plus d'information sur la NAMPI.

³ La MPPDA est le regroupement des studios hollywoodien servant à son auto-régulation et à la promotion de la profession (Bourget 2005, p.124). La MPPDA deviendra plus tard la MPAA (*Motion Pictures Association of America*)

⁴ Rédigé en 1927, les *Don'ts and Be Careful* sont comme l'explique Jean-Loup Bourget : « [...] la liste de ce qu'il est interdit de montrer à l'écran [...] et celle des sujets sensibles, qu'il convient de traiter avec un soin et un bon goût particulier [...] » (2005, p. 125).

Au début des années 1930, l'économie américaine est en difficulté et les répercussions se font sentir dans l'industrie cinématographique. La censure du cinéma devient une préoccupation urgente en ces temps difficiles. Robert Sklar explique ce phénomène ainsi : « [...] in the Depression period, with attendance dropping rapidly, the producers had no qualms about tossing aside the code and hanging on to their audiences by offering more sex stories, risqué language and glimpses of nudity than they had ever dared before » (1975, p. 174). La situation du cinéma hollywoodien était parfaite pour la montée aux barricades de certaines communautés religieuses et heureusement pour la population pécheresse la *Legion of Decency* était là pour nettoyer les écrans de tous ces vices.

Le *Production Code* de 1930, pensé et rédigé sous les auspices de William Hays et de la MPPDA par Martin I. Quigley, un catholique reconnu, et le prêtre Jésuite Daniel A. Lord, s'avéra inefficace face aux studios prêts à tout pour redresser leur situation financière. C'est en 1934 que les pressions du clergé catholique, représenté par la *Legion of Decency*, portèrent fruit. Ceux-ci organisèrent une campagne de boycott général du cinéma hollywoodien auquel se rallièrent certaines organisations protestantes et juives. L'efficacité des actions de la légion s'explique simplement, selon Sklar, puisque : « [...] the general run of movies had never before been so clearly in opposition to the traditional middle-class morality » (1975, p. 174). C'est ainsi que Quigley et Lord durent solidifier les règles du code et que la *Production Code Administration* fut mise en place avec Joseph Breen, un conservateur Irlandais, comme responsable de l'application du code.

Il faut préciser que le code en était un d'autocensure et que l'adhésion à ses principes était totalement volontaire, ainsi chaque film qui allait être contrôlé et approuvé par l'office Hays allait recevoir un sceau d'approbation confirmant sa juste valeur morale. Tous les grands studios hollywoodiens acceptèrent de ne pas distribuer un film n'ayant pas reçu un sceau d'approbation.

Trois grands principes formaient le code qui régissait la façon dont les films devaient aborder certains sujets considérés, pour l'époque, comme licencieux tels que : les crimes contre la loi, le sexe, la vulgarité, l'obscénité, la nudité, la danse, la brutalité, les moqueries envers la religion ou le nationalisme⁵. Peter Lev les rapporte de cette manière :

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil, or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law-divine, natural or human-shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for violation. (2003, p. 87)

Il est évident que les règles imposées par le code eurent un impact sur la création du Hollywood Classique. Les répercussions de l'office Hays se font principalement ressentir dans les thématiques et genres que les créateurs se permirent d'explorer, mais aussi dans leurs manières d'aborder certains sujets délicats. Comme nous le verrons plus en profondeur au cours des prochaines pages, Hollywood en profita pour créer : « [...] a glamorous, appealing, mythical world of satisfying values in life and on the screen [...] » (Sklar 1975, p.174). La situation du code et le respect de ces règles furent inchangés durant les années 1940 où Hollywood vivait son âge d'or.

Les années d'après-guerre : le lent déclin d'Hollywood

La Seconde Guerre mondiale eut beaucoup d'impact sur la société américaine et par ricochet, sur l'industrie du cinéma. Le début des années 1940 fut profitable pour le cinéma hollywoodien et connut les plus hauts taux d'assistance jamais enregistrés auparavant, plus particulièrement l'année 1946 (Lev 2003, p.7). Bien que cette année marque un record au point de vue du nombre de spectateurs, Lev fait remarquer qu'elle marque aussi le début du lent déclin d'Hollywood : « Admissions rose from 1940 to 1946, and then dropped fairly rapidly so that by 1956 attendance was down almost 50 percent from the 1946 peak » (2003, p.7).

⁵ On peut retrouver le texte complet du *Production Code* dans Internet à l'adresse : www.artsreformation.com/a001/hays-code.html, consulté le 16 juillet 2009.

Comment expliquer la chute de l'auditoire? Et bien, ce n'est pas très compliqué. À la sortie de la guerre, après plusieurs années de rationnement, la société américaine profite d'un certain boum économique. Plusieurs Américains décideront d'acheter de nouvelles demeures, en banlieue des grandes villes, loin des *first-run theaters*⁶ et des *movie palaces* des grands studios. Par la suite, la prolifération d'une toute nouvelle invention, la télévision, viendra de plus en plus convaincre les spectateurs de rester à la maison : « In 1950 more than 7,3 million TV sets were sold in the United-States, and U.S TV sales were never less than 5 million in the years 1950-1959. Poll results released by Paramount in 1950 revealed that families with television in the home decreased their film-going by 20-30 percent; [...] » (Lev 2003, p.9). Celle-ci viendra carrément redéfinir la place du cinéma dans la société américaine. Hollywood se devait de répliquer féroce­ment, afin d'arrêter sa descente vertigineuse ou du moins, de ralentir sa chute.

Les actions contre la télévision se devaient d'être dans tous les aspects des productions cinématographiques, tant dans le fond que dans la forme⁷. Les mœurs et habitudes des Américains changèrent rapidement après le deuxième conflit mondial, les femmes furent de plus en plus présentes sur le marché du travail, un climat de peur face à un conflit nucléaire contre les communistes s'installa et les rapports Kinsey⁸ aidèrent la sexualité à devenir un sujet plus présent dans la population. Les producteurs hollywoodiens comprirent qu'ils devaient, pour raviver l'intérêt des spectateurs, s'adapter et aborder des thématiques plus adultes, donc pousser au maximum les limites du code Hays. *The Moon is Blue*, réalisé par Otto Preminger en 1953 pour United Artist, fut le premier film à véritablement tester les limites du code. Étant truffé de dialogue à propos de la sexualité, la *Production Code Administration* refusa de lui donner un sceau d'approbation. La United Artists décida d'exploiter le film malgré le désaccord de la

⁶ Les *first-run theaters* sont les cinémas qui, à cette époque, reçoivent les films A des studios en premier. Nous verrons plus en détail le fonctionnement du système de distribution d'Hollywood au cours des prochaines pages.

⁷ Les technologies développées par Hollywood à cette époque seront explicitées ultérieurement dans la section sur les techniques et le style du cinéma hollywoodien.

⁸ Les rapports Kinsey, publiés en 1948 et 1953 par Alfred Kinsey, sont des rapports d'enquête sur les habitudes sexuelles chez les humains qui eurent beaucoup d'impact sur la population américaine en brisant plusieurs croyances populaires sur la sexualité.

PCA, en espérant que les spectateurs soient au rendez-vous, ce qui fut le cas. Le film de Preminger remporta un succès considérable au box-office et porta ainsi un dur coup au code. Comme le rapporte Lev, les autres studios emboîtèrent le pas dans cette voie :

They pushed against the restraints of the Production Code in a variety of ways : with more revealing costumes for woman (*The French Line*, 1954); franker attitudes toward adultery (*From Here to Eternity*, 1953); and well-made treatments of previously forbidden subjects (*The Man with the Golden Arm*, about drug addiction, 1955; *Tea and Sympathy*, about the fear of homosexuality, 1956) (Lev 2003, p.89).

Le nombre grandissant de productions aux sujets plus libertins força la MPAA à revoir le code et c'est en décembre 1956 que la première révision se fit. Plusieurs sujets qui autrefois étaient totalement prohibés, comme l'avortement et l'utilisation de drogue, pouvaient maintenant faire partie des productions hollywoodiennes. Malgré cela, le code fut encore présent et appliqué; cependant, son utilité commencera à être grandement questionnée.

Les Sixties : les idées changent et le navire prend l'eau

Les années soixante ne furent pas marquées par une hausse ou un retour à la normale de l'affluence des spectateurs dans les salles de cinéma. Le public adolescent des années 1950, qu'Hollywood avait négligé, est désormais le public adulte principal et leurs préoccupations sont différentes des générations précédentes. Il faut dire que les années 1960 furent marquées par certains grands changements sociaux. L'élection du démocrate John F. Kennedy, après le conservatisme du républicain Eisenhower, apporta un vent de changement et d'espoir au pays tout entier. Malheureusement, les assassinats du président Kennedy en 1963 et de Martin Luther King en 1968, ainsi que le borbier de la guerre du Viêt-Nam, dont les gens pouvaient voir les atrocités chaque soir au journal télévisé, firent voler cet idéalisme en éclats. Les tensions sociales aidèrent le mouvement de la contre-culture à prendre de l'ampleur chez les jeunes et les manifestations antimilitaires se multiplièrent partout à travers le pays.

Ces changements dans les mœurs sociales américaines, forcèrent la MPAA à resonger à la validité du code Hays, malgré certaines modifications en 1956. L'arrivée en 1966 de Jack Valenti à la présidence de la MPAA annonce une nouvelle ère. Dès son entrée en fonction, il soutint l'implantation d'un système de classification des films en remplacement du code (Monaco 2001, p.65). Ce système allait classer les films selon leur contenu et ne plus tenter d'en empêcher la sortie ou d'en censurer le contenu. Malgré l'entrée en vigueur de la *Code and Rating Administration*, le 1^{er} novembre 1968, le débat qui entourait la teneur morale des films ne s'arrêta point. Hollywood avait désormais le droit et le pouvoir d'aller explorer des histoires plus violentes et plus sexuellement explicites; chose que les studios n'hésitèrent pas à faire en voyant la récession poindre à l'horizon, comme ils l'avaient fait au début des années 1930 pour faire face à la dépression.

Hollywood éprouva certains problèmes financiers à partir du début des années 1950 avec la compétition féroce de la télévision. Mais ce n'est que vers le milieu des années 1960 que ces problèmes devinrent plus sérieux. En 1965, la Fox produit *The Sound of Music* (Robert Wise), une comédie musicale au succès retentissant qui rapportera au studio la modique somme de 135 millions \$ seulement pour son exploitation aux États-Unis (Cook 2000, p.9). Les autres studios virent dans la comédie musicale à gros budget la possibilité de renflouer les caisses, pourtant ce ne fut pas le cas. Entre 1966 et 1970, les studios enfilèrent les flops commerciaux. Ils investirent dans plusieurs films à grand déploiement; malheureusement pour eux, ce surplus de production ne cadrait plus totalement dans les goûts d'un public jeune⁹ qui ne fut pas au rendez-vous. Ces nombreux échecs propulsèrent l'industrie hollywoodienne en récession et les studios durent réduire leur production : « [...] during 1969-1970 the number of feature films released by the majors dropped by nearly 34 percent [...] » (Cook 2000, p.9). C'est à cette époque que l'industrie se transforma radicalement pour tenter de mettre fin à la récession.

⁹ Un sondage de la MPAA, datant de 1968, rapporte que 48 pourcent du public de cinéma se retrouve dans la catégorie des 16-24 ans (Cook, 2000, p.67).

1970 : L'écran d'argent taché de sang

Le début des années 1970 fut une époque bouillonnante de changement pour l'industrie du cinéma hollywoodien. Les résultats financiers désastreux de certains films à gros budget de la fin des années 1960 et les profits surprenants de plusieurs productions indépendantes comme *The Graduate* (Mike Nichols, 1968) ou *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) poussèrent les dirigeants des *majors* à remettre en question tout le fonctionnement de l'industrie. Les sujets abordés, le public cible, le marketing et la manière de faire du cinéma se devaient d'être modifiés afin de correspondre aux nouvelles exigences du marché.

La population américaine vécut des heures sombres et difficiles au début 1970 avec leurs troupes militaires qui s'enlisèrent de plus en plus au Viêt-Nam. Les images de la guerre entrèrent dans les foyers américains et marquèrent grandement l'imaginaire. Le Hollywood classique et esthétiquement propre n'avait tout simplement plus sa place. Il disparut tranquillement et de ses cendres renaquit ce que Jean-Baptiste Thoret appelle : « le nouvel Hollywood » (2006, p.11); de nouveaux et jeunes réalisateurs élevés par la télévision, une nouvelle génération de stars, des studios possédés par de grands conglomérats, des productions à budget réduit (pour faire face à la récession) et un public pour qui la violence et la sexualité font partie intégrante de la vie quotidienne. Au bout du compte, nous pourrions dire qu'à cette époque Hollywood, dans certains aspects, s'est rapproché du système du cinéma d'exploitation. Mais Hollywood possède plus d'un tour dans son sac et prépara sa sortie de la récession avec une nouvelle manière de penser l'industrie en créant le *Blockbuster*, c'est-à-dire en présentant un événement cinématographique, un film à grand déploiement, publicisé carrément comme s'il s'agissait, à chaque fois, de l'arrivée d'un nouveau messie sur terre.

Ce qu'il faut retenir de tout cela, c'est essentiellement que le système du cinéma hollywoodien tenta par tous les moyens de garder le monopole des écrans d'Amérique, son statut de divertissement moral (en ne s'adaptant aux nouvelles mœurs sociales que lorsqu'il en est astreint), ainsi que ses caractères de norme et standard

cinématographique. Le tout servira, au cours du prochain chapitre, à comprendre de quelle manière le système du cinéma d'exploitation se positionnait par rapport aux changements des mœurs sociales américaines, mais aussi à saisir la façon dont il réagissait face aux fluctuations de l'industrie hollywoodienne. Pour le reste du présent chapitre, j'explorerai l'industrie hollywoodienne plus en détail et j'arpenterai, aussi, les conventions cinématographiques qui caractérisent Hollywood au travers des différentes périodes examinées précédemment.

Analyse et histoire de l'industrie hollywoodienne

Cette section servira à faire la synthèse et à comprendre les changements importants de l'industrie hollywoodienne en survolant chacun des aspects qui la composent : le financement, les systèmes de production, la distribution, l'exhibition, la publicité ainsi que le marché ciblé. Elle servira aussi à montrer comment Hollywood est devenu une institution, et comment il s'est établi comme la norme et le standard cinématographique auprès du public. Cependant avant d'entreprendre cet exercice, il faut savoir et comprendre une chose : Hollywood fonctionne dans l'abondance monétaire. Malgré les difficultés économiques au travers desquelles l'industrie navigua, celle-ci eut la chance de jouir, bien souvent, des budgets les plus élevés, si on les compare à ceux d'autres formes de cinéma comme le documentaire ou le cinéma d'exploitation. Tentons, donc, de garder en tête que l'industrie hollywoodienne a toujours été bien nantie.

Système de financement : *Advance Capitalism*

La plupart des *majors* s'empressèrent, au début des années 1920, de s'intégrer verticalement, c'est-à-dire de contrôler les trois grandes branches de l'industrie cinématographique : la production, la distribution et l'exploitation. Cinq des huit grands studios, à l'exception de United Artists, Universal et Columbia qui ne furent jamais

totallement intégrés verticalement¹⁰, s'assuraient ainsi d'une certaine partie du marché cinématographique. De cette façon, ils possédaient une grande marge de manœuvre quant à la distribution et l'exploitation, mais aussi accroissaient leur pouvoir sur la recherche de financement. Pour Janet Staiger, l'intégration verticale de la Paramount, en 1919, est le premier pas de l'industrie hollywoodienne vers un nouveau « type of financing and ownership » appelé : « advanced capitalism » (Bordwell *et al.* 1985, p. 313). Elle en parle, premièrement, comme la centralisation et la concentration des capitaux en un même endroit et dit aussi : « It is characterized by a massive vertical and horizontal integration for economy of scale, a shift from identifiable owners to joint-stock firms, and a multinational range in marketing control » (Bordwell *et al.* 1985, p. 313). Donc, le système de financement passe d'un seul investisseur, qui possède le studio par exemple, à différents investisseurs externes qui centralisent leurs capitaux. C'est principalement l'expansion de l'industrie et le goût du public pour un spectacle de plus longue durée qui força les studios à trouver de plus grands fonds.

Quelles étaient les options de financement des studios? Staiger en soulève trois qui restèrent les principales pendant toute l'époque classique et qui existent, pour certaines, encore aujourd'hui (Bordwell *et al.* 1985, p. 314). Premièrement, les studios pouvaient demander à une firme de distribution de participer aux coûts généraux de production. Ainsi, le distributeur s'assurait d'avoir un produit à exploiter. Deuxièmement, ils pouvaient simplement demander la participation d'un investisseur privé ou d'une banque. Finalement, ils avaient aussi la possibilité d'émettre des actions au public par le biais d'une firme d'investissement.

Ces méthodes de financement jouèrent un rôle important dans la standardisation d'Hollywood. Les investisseurs, désirant ne pas être floués, exigèrent un produit de qualité. Un plan financier, une bonne et solide histoire, la participation d'une star et d'un réalisateur de renom, faisaient souvent partie de leurs exigences (Bordwell *et al.* 1985, p. 314). Malgré ce pouvoir de décision que pouvaient sembler avoir les investisseurs,

¹⁰ Ils furent disculpés d'intégration verticale par la Cour suprême américaine en 1948 dans le jugement rendu lors de l'*Anti-trust case* (Conant 1960).

Staiger rappelle que l'*advanced capitalism* a servi à renforcer le contrôle des gestionnaires des studios. Ce que l'investisseur veut, principalement, c'est accumuler les profits de sa contribution initiale; le contrôle et le fonctionnement des activités lui importent peu. Ce système de financement, dont les principes sont encore les mêmes aujourd'hui, entraîna une standardisation du produit, consolida la place du gestionnaire/producteur, mais aussi, comme nous le verrons bientôt, renforça la hiérarchisation du système de production de l'industrie hollywoodienne.

Système de production

L'industrie hollywoodienne connut, dans son histoire, plusieurs changements en ce qui a trait à la gestion du produit mis sur le marché, c'est-à-dire le film. Le contrôle de la production passa du réalisateur, dans les années 1910, au propriétaire/producteur du studio, dans les années 1920, au gestionnaire responsable d'une équipe de producteurs, dans les années 1930, que Staiger appelle : « producer-unit system » (Bordwell *et al.* 1985, p. 320). Les propriétaires des studios, qui étaient, après la dépression, essentiellement des firmes de Wall Street et qui deviendront, au milieu des années 1960, de puissants conglomérats, déléguaient la gestion de la production à un manager qui, lui, était responsable de plusieurs producteurs, eux-mêmes responsables de différents projets. Ce qu'il faut comprendre de ce système de production, c'est qu'il favorisa la hiérarchisation de l'industrie et la division du travail. Puisque l'industrie en général était en expansion, les managers des studios durent créer plusieurs unités de production, gérées par plusieurs producteurs qui ont à leur charge plusieurs réalisateurs. Hollywood, désirant toujours un produit de qualité, s'affairait à créer de nouveaux départements spécialisés selon leur besoin : « The increased work activities in several departments resulted in further specializations and several new steps in the work order. The most significant of these were in the story acquisition, script writing, research, casting, pre-shooting production, cinematography, make-up, and marketing research » (Bordwell *et al.* 1985, p. 322). Afin de protéger le nombre toujours grandissant de travailleurs dans l'industrie, différents syndicats furent créés et ceux-ci renforcèrent la division du travail. Les acteurs, réalisateurs et les scénaristes fondèrent chacun leur

Guild respective, tandis que les techniciens durent choisir entre différents syndicats¹¹. Ainsi, chacun des besoins des studios pouvait être comblé par un travailleur spécialisé, dont les tâches étaient clairement définies.

Malgré le passage, vers 1955, du *producer-unit system* vers le *package-unit system* (les studios devinrent essentiellement des financiers et des distributeurs, ne reléguant plus plusieurs projets de films à un seul producteur, mais faisant plutôt affaire à différents producteurs pour chacun de leurs projets), la hiérarchisation de l'industrie demeura intacte (Bordwell *et al.* 1985, p. 330-337). Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1960, avec la notion d'auteur directement importée d'Europe, que certains postes devinrent moins rigides; le réalisateur pouvait être producteur et scénariste tout à la fois. Même si les systèmes de production et les têtes dirigeantes changent et se transforment constamment dans l'histoire de l'industrie hollywoodienne, une constance règne : la division du travail.

Distribution et exhibition

Dans le système verticalement intégré des années classiques, Hollywood avait la main mise sur les différents paliers de l'industrie, ce qui constituait, selon Thomas Schatz : « a mature oligopoly » (1997, p. 14). Le terme « monopole » ne s'applique pas dans ce cas, puisque le contrôle de l'industrie ne s'effectue pas par une seule grande instance, mais bien par plusieurs, les *majors*. De toute manière, selon Schatz, l'effet est le même et c'est ce qui poussa la justice américaine, en 1938, à entamer une campagne *antitrust* contre les grands studios (1997, p. 14). Cependant, les poursuites ne se conclurent qu'en 1948, avec un verdict de culpabilité pour les cinq plus grands studios, et les changements de l'industrie, qui affectèrent principalement la distribution et l'exhibition, ne se complétèrent que dans la première partie de la décennie 1950.

¹¹ Pour mieux comprendre les problèmes syndicaux de l'industrie cinématographique hollywoodienne, voir Schatz 1997, p. 31-34.

Avant d'aborder les aspects principaux de la distribution et de l'exhibition, il me faut faire une légère digression en présentant les différents produits qu'offrait Hollywood à son époque classique : la série A et la série B, principalement réunies sous la forme de programmes doubles.

L'impact de la récession économique des années 1930 sur l'industrie du cinéma américain ne s'est pas seulement fait ressentir du côté de la qualité du spectacle qui était offert, mais aussi au point de vue de la quantité offerte au spectateur. Le désir de celui-ci d'en avoir nettement plus pour son argent força plusieurs exploitants de salles à offrir des représentations doubles, c'est-à-dire deux films pour le prix d'un seul. Vers 1932, plusieurs exploitants adhérèrent à cette technique, mais ce n'est qu'en 1935 que RKO et MGM, de peur de voir se continuer la dégringolade de l'assistance, partirent la valse des *double bill* dans leur grande chaîne de cinéma de New York; un moment charnière dans la création de ce qu'on appelle aujourd'hui la série B (Cross 1981, p. 7).

Dans le système industriel hollywoodien classique, c'est le film de série A qui est le pain et le beurre. On l'appelle ainsi : parce qu'il est la première partie du programme, qu'il possède un budget plus élevé¹², qu'il présente les plus grandes stars de l'époque et des thèmes plus sophistiqués, et que bien souvent, il est tout simplement de meilleure qualité. Mais pourquoi offrir un spectacle dont les deux parties sont de qualité inégale, me direz-vous? Et bien, la réponse est simple, tout est question de rentabilité. Pourquoi présenter deux films de qualité A pour le prix d'un, lorsque l'on peut faire de l'argent avec chacun des films A en les jumelant à un film au coût très peu élevé, le film de série B?

Malgré qu'ils soient exploités et exhibés ensemble, les séries A et B ont droit à des traitements différents. Premièrement, la manière dont ils sont distribués ou plutôt la façon dont ils rapportent au distributeur est différente. Puisque le film A est sujet à générer le plus gros rendement, les distributeurs demandent bien souvent de recevoir un

¹² Selon Lea Jacobs, dans son article *The B Film and the Problem of Cultural Distinction*, le budget d'un film de série A se chiffre entre 350,000\$ et 1,500,000\$ et le film de série B possède un budget allant de 30,000\$ à 150,000\$. Ces informations concernent principalement la RKO, vers la fin des années 1930.

pourcentage du box-office : « The split might be 60/40-60 percent to the distributor, 40 percent to the theatre. For an extremely popular film, the split might go to 80/20 or even 90/10» (Flynn et McCarthy 1975, p. 17). Il en va tout autrement pour le film B qui, vu son coût de production peu élevé, se voit louer aux exploitants à un prix stable ou *flat rental* pour un temps déterminé. Deuxièmement, les distributeurs concentrent la promotion et la publicité sur la sortie des films A qu'ils promeuvent bien souvent de façon nationale (Staiger 1990, p. 12-17), tandis que la sortie d'un film de série B est qualifiée par Lea Jacobs comme *unheralded* et *haphazard* (1992, p. 4), qu'on pourrait traduire littéralement : inopiné et peu méthodique. N'étant pas le spectacle principal, pourquoi dépenser de l'argent dans sa promotion? Finalement, les thèmes et sujets abordés par l'une et l'autre des séries sont bien distincts. Si on réserve les thématiques de « qualité » pour la série A, on fait le privilège à la série B d'aborder des sujets et d'exploiter les genres considérés comme populaires. Les films d'horreur, d'action, ainsi que les westerns, excepté certains films de John Ford (Jacobs 1992, p. 2), étaient rarement présentés comme film A. Ce n'est cependant pas une règle immuable, et comme le soulève Jacobs, il arrivait qu'un film A, dont la performance n'était pas satisfaisante, soit relégué au rang d'un film B. Le contraire était aussi possible lorsqu'un film B s'avérait être de bonne qualité (1992, p. 3).

Ce système d'exploitation domina l'industrie du cinéma américain entre 1935 et 1955¹³. Il changea principalement pour deux raisons. En premier lieu, les cinq plus grands studios d'Hollywood (RKO, MGM, Paramount, Twentieth Century-Fox et Warner Bros) furent forcés de mettre fin à l'intégration verticale en 1948 et durent dire adieu à leurs chaînes de cinémas, ainsi qu'au contrôle de la diffusion, ce qui rendit la production de la série B plus risquée puisque la certitude de trouver preneur n'était plus. En second lieu, l'auditoire fuyante des années cinquante au profit de la télévision mit le dernier clou au cercueil de la série B et des programmes doubles qui n'étaient plus du tout rentables pour les studios. Voyons maintenant les principales techniques de distribution et de diffusion présentes à l'époque classique d'Hollywood.

¹³ Pour une histoire approfondie de la série B voir : Lea Jacobs 1992, Robin Cross 1981, Charles Flynn et Todd McCarthy 1975 et Don Miller 1988.

Les techniques de distribution les plus présentes dans le système hollywoodien sont celles qui entraînent les studios vers la fragmentation de l'industrie verticalement intégrée. Initiés par Adolph Zukor au tout début de la Paramount, le *block-booking* et le *blind-selling* devinrent les techniques de distribution les plus répandues chez les *majors*. Lea Jacobs explique ces techniques ainsi : « Exhibitors did not contract for specific titles but rather for a block of films identified only by number and price bracket » (1992, p. 3). Puisque la plupart des cinémas appartenaient au studio, celui-ci pouvait forcer l'exploitant de salle à accepter un « bloc » de films dont il ne connaissait pas les titres, ni la qualité. Cette façon de forcer la distribution est une preuve indubitable du monopole qu'exerçaient les dirigeants hollywoodiens.

La distribution américaine était divisée en plusieurs paliers de diffusion. La plupart des grands centres comme New York, Chicago et Los Angeles, possédaient un *first-run circuit*, à savoir un circuit de salles hautes de gammes : *movie palace* ou *first-run theater*, dont Hollywood en contrôlait environ 65 % aux États-Unis (Lev 2003, p.8), qui jouissaient du privilège d'exploiter les nouveautés en premier. Lorsqu'un film avait fait son temps, il était relégué à un circuit subséquent, situé dans un plus petit centre, ainsi de suite jusqu'à ce qu'il atteigne les régions rurales. Toutes ces techniques prirent fin avec le décret de la loi *antitrust* de 1948 et les studios vendirent leurs chaînes de cinémas. La distribution devint plus difficile (mais plus loyale) pour les studios et cela permit à la diffusion de se diversifier. De toute façon, dans les années 1950, comme nous l'avons vu plus tôt, les *first-run theaters* ne convenaient plus aux exigences nouvelles du public américain en fuite vers les banlieues.

Les exploitants de salles, maintenant libres du joug des studios, profitèrent de l'essor économique d'après-guerre pour mettre en place de nouveaux lieux d'exhibition. Les cinémas en plein air ou *drive-in*¹⁴ connurent dans les années 1950 une expansion fascinante, pourtant ceux-ci, comme l'explique Paul Monaco, ne capturèrent pas l'imaginaire américain en tant que lieu pour le cinéma hollywoodien puisqu'ils offraient

¹⁴ Nous reviendrons plus en détails, au cours du prochain chapitre, sur ce lieu de projection qui devint, dans les années 1950, l'un des endroits préférés d'exhibition des exploitants du cinéma d'exploitation.

une représentation de moindre qualité (2001, p. 47). Une autre nouveauté de l'exhibition, qui, elle, fit fureur, apparut au début des années 1960 : le multiplex. Aussi appelé le *shopping center theater*, il connut un essor fulgurant en partie parce qu'il s'adaptait à la nouvelle réalité américaine : « The shift toward this new type of movie theater put a growing number of movie screens closer to where suburban audiences lived and shopped, and promoted a restructuring of exhibition that become more profitable (Monaco 2001, p. 48). Hollywood, pour garder son monopole culturel et son statut de norme, dut s'adapter aux exigences nouvelles de la population américaine. Les multiplex remplacèrent totalement les *first-run theaters* et de toute manière, la distribution divisée en « circuit », disparut totalement avec l'arrivée du concept de *blockbuster*. Lorsqu'en 1972, *Le Parrain* (Francis Ford Coppola) sortit partout en même temps sur le territoire américain et qu'il remportât un vaste succès, le glas fut définitivement sonné pour le système de distribution segmenté.

Publicité, technique promotionnelle et public

À l'image du reste de l'industrie, Hollywood a tenté d'implanter un système publicitaire standard et monopolistique. Voici comment Janet Staiger explique la réussite d'Hollywood : « [...] standardizing and controlling the film marketing was possible only as a weird consequence of vertical integration » (1990, p. 14). Lorsque les studios hollywoodiens prirent contrôle des différentes facettes de l'industrie, une publicité à l'échelle nationale était à leur portée. Ceux-ci furent en mesure de publiciser la sortie d'un film de façon uniforme, au travers de plusieurs territoires, par le simple fait qu'ils possédaient leurs propres systèmes de distribution et d'exhibition. Ils étaient donc à même de faire coïncider les campagnes publicitaires (qui se résument par : l'affichage de posters dans et devant les cinémas, la parution de *press books* concernant le film, la publication de publicité dans les journaux et la diffusion de bandes-annonces, tout cela, bien sûr, des semaines à l'avance) avec la sortie des films dans les *first-run theaters*. Le *national advertising* devint sans contredit la technique la plus répandue chez les *majors*.

Nous répondrons maintenant à cette question : qu'est-ce que Hollywood vend? Des films me direz-vous. La vraie question serait plutôt : que mettent-ils de l'avant pour vendre leurs films? Et bien, ils proposent l'image de leur industrie. Janet Staiger, dans son étude de la publicité dans l'industrie du film, soulève les éléments principaux exploités par les studios pour vendre leurs films. Ils mettent l'accent sur le prestige et le glamour en utilisant les plus grandes stars à leur disposition et exploitent l'aspect spectaculaire de leurs produits. Ils font aussi la promotion des genres (grand public) qu'ils exploitent¹⁵ et encore plus de l'histoire comme le soulève Staiger : « film advertisers of the 1930s and 1940s emphasized plot over other aspects of the film » (1990, p. 9). Ces éléments (star, spectacle, genre et histoire) promurent et promeuvent encore les films hollywoodiens, qui attirent avec ceux-ci leur marché principal : le grand public.

Avant les années 1950 et la fuite importante des spectateurs, Hollywood n'adaptait pas réellement ses campagnes publicitaires; le client visé pour chacun des films, qu'ils soient de genres différents ou présentant des stars diverses, était toujours le même, c'est-à-dire tout le monde : homme, femme et enfant, sans différenciation. À partir des années d'après-guerre, les études statistiques de marché proliférèrent et il se produisit ce que Staiger nomme : « [...] the reconceptualization of “the customer” from “everyone” to “someone-in-particular” » (1990, p. 17). Sans oublier le concept de grand public, ils se sont mis à carrément personnaliser la publicité de leurs films pour mieux cibler le bon public. Leur marché principal restant « la population en général », ils développèrent des techniques pour mieux atteindre chaque groupe.

Le cinéma américain, au cours des années 1910, s'est institutionnalisé (Musser 1990, 1991; Abel 1999) et s'est muni de règles et de marches à suivre, essentiellement pour le bon fonctionnement et l'efficacité de l'industrie, dans chacun des multiples aspects le composant. Chaque facette de la création d'un film, du financement, à la publicité, en passant par la production, la distribution et l'exhibition, a été standardisé pour maximiser les opérations. Nous verrons au prochain chapitre, comment le cinéma

¹⁵ Nous nous pencherons sur eux plus tard au cours du présent chapitre.

d'exploitation se positionne comme un système non-institutionnalisé, totalement différent de ce modèle industriel. Pour le moment, allons faire un tour du côté des conventions cinématographiques d'Hollywood, pour tenter de comprendre ses principales distinctions et afin de voir comment celles-ci, bien souvent, soutiennent le caractère narratif des films.

Analyse et histoire des conventions cinématographiques hollywoodiennes

Mon but, pour cette section, n'est pas de faire une analyse exhaustive des nombreuses conventions et règles de création du cinéma d'Hollywood, mais plutôt de soulever les points principaux qui ont contribué à faire de ce système le standard cinématographique auprès du grand public. Pour cela, j'examinerai Hollywood sous trois catégories : les thématiques et genres, les techniques et le style cinématographiques, et finalement, la structure filmique. Nous constaterons comment chacune des catégories s'est imposée comme une norme et comment chacun des aspects la composant s'est efforcé de mettre en valeur la quintessence du cinéma hollywoodien : l'intégration narrative, c'est-à-dire la capacité d'un film de fiction de raconter une histoire, de transmettre un récit en créant une diégèse cohérente.

Thématiques et genres

Comme vu précédemment, le cinéma hollywoodien n'eut aucun scrupule à présenter des thématiques licencieuses en temps de dépression économique, ce qui entraîna, comme nous le savons, les foudres de différents regroupements défendant la moralité. Hollywood s'empessa, ainsi, de se munir d'un code de censure pour conserver son image prestigieuse auprès du public. Robert Sklar soulève que ce n'est pas seulement l'image d'Hollywood qui s'affadissait en ces temps difficiles, mais aussi celle du pays tout entier. Le cinéma d'Hollywood redora son propre blason et participa à redorer celui de la nation américaine : « The high priority the nation's leaders placed on recementing the foundation of public morale was not lost on those producers and directors whose goal was enhanced prestige, respectability and cultural power. [...] More and

more effort in the motion-picture production was given over to the service of cultural mythmaking » (1975, p. 196). Ce qu'affirme Sklar représente l'essentiel du Hollywood des années 1930 et 1940. Les dirigeants des studios adoptèrent des thématiques historiques, mythiques, populaires et sophistiquées afin de projeter une image morale et prestigieuse. Hollywood contribua à la fabrication de plusieurs mythes culturels américains et se servit de certains autres comme stratégie de vente :

[...] the majority of prestige pictures fell into three categories : biopics, epics, and adaptations. These productions invariably employed top star, of course, within market appeal further enhanced by pre-sold value of an established best-seller or stage hit or the presumed interest in the historical figure or event (Schatz, 1997, p. 107).

Hollywood s'appropriä et réutilisa toutes les thématiques les plus « grand public » possible, qu'elles soient : historiques, religieuses, littéraires ou théâtrales; et consacra de cette manière son monopole culturel. Une chose que l'on peut remarquer avec chacune de ces thématiques, c'est qu'elles regorgent d'histoires bien construites et intéressantes. Hollywood qui est toujours à la recherche d'une bonne histoire à raconter, s'en donna à cœur joie (et s'en donne toujours) dans les adaptations à l'écran. Dans son interminable quête de récits, Hollywood exploita, aussi, des genres qui, bien souvent, avaient prouvé leur potentiel de rentabilité.

Je ne pourrai malheureusement pas m'attarder aux théories des genres puisque celles-ci sont très vastes, mais je m'en tiendrai à énumérer et distinguer les genres hollywoodiens de classes A et B, à soulever ceux qui furent promus A et à signaler ceux qui, avec le temps, furent oubliés ou délaissés par l'industrie hollywoodienne.

Comme nous l'avons entrevu précédemment, l'industrie mit un effort particulier à distinguer les films A des films B, principalement en réservant aux films A les genres qui étaient considérés de qualité supérieure. Ces genres sont ceux qui avaient une prédisposition pour le grandiose et l'épique, ou encore ceux porteurs d'un récit social qui risquait de toucher un grand nombre de personnes. Le drame, le mélodrame, le film noir, la comédie romantique et la *screwball comedy* ou comédie satirique, étaient prédisposés à mettre en scène des histoires empreintes de réalisme, fortes en

retournements et en émotions. Le film historique, le drame de guerre et le récit biblique étaient susceptibles d'offrir des récits épiques et spectaculaires. Le seul genre de classe A qui possédait une histoire ou un fil narratif plus faible est la comédie musicale, genre extrêmement populaire dans l'histoire d'Hollywood, qui compensait le tout par des attractions spectaculaires : numéros musicaux grandioses et stars au charisme débordant.

«Bs in what were generally considered 'low' genres – animal stories, westerns, action and horror films – were much less likely to cross over into the A brackets » (Jacobs 1992, p. 12-13). Jacobs affirme dans son article, que la distinction culturelle des genres A et B était relativement forte dans les années 1930 et 1940, à l'exception peut-être du film noir et de la comédie burlesque qui pouvaient plus aisément jouer dans les deux classes. Ce qui eut pour conséquence, au milieu des années 1950 lorsque Hollywood fut contraint d'abandonner la série B, le rejet et le délaissement de la plupart des genres B, considérés comme de moins bonne qualité et de moralité douteuse (sans être immoral). Le seul rescapé de ce lot est le Western qui, avec des films tels : *High Noon* (Fred Zinneman, 1952), *Shane* (Georges Stevens, 1953), *The Searchers* (John Ford, 1956), obtint ses lettres de noblesse et fut promu au rang de film A. L'horreur, la science-fiction et le film purement d'action furent des genres presque inexistantes entre 1955 et 1968 dans le cinéma hollywoodien. Ils revinrent dans les parages à la fin des années 1960 avec l'arrivée de la nouvelle vague de réalisateurs et le succès commercial de certains films de genre tels : *Bonnie and Clyde* (Ganster/Crime, Arthur Penn, 1967), *Rosemary's Baby* (Thriller/Horreur, Roman Polanski, 1968), *2001 : A Space Odyssey* (Science-fiction, Stanley Kubrick, 1968), *The Exorcist* (Horreur, William Friedkin, 1973). Avec le système de classement des films qui remplaça le code Hays et la nouvelle génération de spectateurs, Hollywood put se permettre d'explorer des genres plus scabreux, violents et sensationnels, ainsi, l'intégration narrative du cinéma hollywoodien classique laissa un peu plus de place au cinéma des attractions.

Hollywood, dès son institutionnalisation, mit l'emphase sur la possibilité du cinéma de raconter une histoire. Les dirigeants et producteurs hollywoodiens tentèrent donc de porter à l'écran des thématiques morales et des genres enclins à transmettre un

récit solidement construit qui allait toucher la population américaine en revisitant certains mythes de leur histoire ou en adaptant les classiques littéraires et les succès théâtraux. Malgré les changements de l'industrie, ce principe reste essentiellement le même de nos jours. Voyons maintenant de quelle manière ces histoires étaient portées à l'écran.

Techniques et style

Encore ici, cette section pourrait mériter un ouvrage à elle seule¹⁶, mais puisque mon travail ne porte pas exclusivement sur Hollywood, j'en soulignerai simplement les grandes lignes afin que le travail de comparaison du deuxième chapitre soit intelligible. Le survol des techniques de travail et du style hollywoodien nous permettra, encore, de constater le caractère normatif de l'industrie et son apport à l'intégration narrative.

Le cinéma, dans sa courte histoire, connut certaines évolutions technologiques qui le redéfinirent totalement. Le meilleur exemple est l'avènement du cinéma sonore et du son synchrone qui s'avérera, à ce moment, la meilleure solution pour aider les studios à passer à travers de la crise (Sklar 1975, p.153). Lorsque l'industrie hollywoodienne rencontra, à certains moments de son histoire, des difficultés financières, les studios n'hésitèrent pas à investir dans des techniques et des technologies nouvelles qui allaient servir d'attractions auprès des spectateurs. Ce phénomène est remarquable au début des années 1950 lorsque les studios firent tout en leur pouvoir pour démarquer le cinéma de la télévision. Premièrement, la couleur, présente depuis les années 1930, prit une place importante dans la production de films : « [...] color production rose about 15 percent of Hollywood's output in 1950 to about 50 percent in 1955 » (Lev 2003, p.108). Ils investirent, aussi, dans les technologies les plus récentes telles : les systèmes stéréoscopiques de l'image afin d'obtenir du 3-D ou encore dans les procédés optiques comme le *Cinerama*, le *CinemaScope*, le *VistaVision* et j'en passe, permettant une image plus rectangulaire (*Widescreen*) que le format traditionnel. Malgré les succès

¹⁶ Et cet ouvrage existe, voire : Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University.

retentissants de certains films (*House of Wax*, André De Toth, 1953, en 3-D; *This is Cinerama*, Merian C. Cooper, 1952, en *Cinerama* ou *The Robe*, Henry Koster, 1953, en *CinemaScope*)¹⁷, ces nouvelles technologies n'eurent pas un effet marqué sur les taux de fréquentation des cinémas qui continuèrent leur dégringolade. D'autres technologies, comme les objectifs et les caméras Panavision, devinrent le standard de l'industrie dans les années 1960 et redéfinirent totalement l'esthétique des films. Hollywood tenta de conserver son statut de divertissement de qualité supérieure en étant toujours à la fine pointe de la technologie. Bien que les *majors* tentèrent principalement d'être des marchands d'histoires pour le public, ils se permirent d'utiliser des attractions de grande qualité du point de vue de la technique, que ce fût dans les décors, les costumes, les stars présentes à l'écran, ou les technologies et équipements utilisés. Je dois faire remarquer que ces attractions n'étaient pas constamment présentes dans le cinéma d'Hollywood et étaient foncièrement subordonnées au récit.

Bordwell, dans son analyse du style hollywoodien classique (1985, p. 1-70), en arrive à la conclusion que celui-ci sert principalement la narrativité. L'espace créé par le film, constitué de la composition de l'image et du montage en continuité (Bordwell et al. 1985, p. 50-59), sert l'intelligibilité du récit et la cohérence dramatique. Chacune de ces composantes possède de nombreuses règles et standards qui contribuent au bon fonctionnement du récit. Selon Bordwell, rien n'est laissé au hasard dans la composition de l'image avec des techniques de création standardisée comme : « centered composition », « frontality », et « Three-point lighting system » (1985, p. 50-52); encore moins dans le montage en continuité, principalement régi par : « the classical '180°' or 'axis-of-action' system of spatial editing » (1985, p. 56), et par le raccord dans le mouvement. De tous les films qu'il a analysés, Bordwell affirme : « In each UnS film, less than 2 per cent of the shot-changes violated spacial continuity, and one-fifth of the films contained not a single violation » (1985, p. 57). Ces règles et normes servent le réalisme des films hollywoodiens qui permet une immersion complète et soutenue du spectateur dans le récit filmique. Au cours des années 1960, ces normes s'effritèrent (un bon exemple est le passage du studio comme lieu principal de tournage, à des extérieurs

¹⁷ Voir Peter Lev, 2003, chapitre 5.

naturels), avec, comme le soulève Paul Monaco, l'influence du cinéma indépendant de New York et de l'Europe (2001, p. 74). L'arrivée de nombreux Européens dans l'industrie hollywoodienne apporta un style nouveau et plus diversifié, mais Monaco soutient que le but principal restât de raconter une histoire : « Hollywood filmmaking shifted away in the 1960s from the classic cinema's regard for screenplays as the dramatic center, moving more toward treating scripts as blueprints for telling a story visually » (2001, p. 84). Malgré les changements esthétiques, le rôle premier du style hollywoodien fut toujours la juste compréhension du récit par le spectateur.

Structure filmique et intégration narrative

Voyons maintenant de quelle manière les films hollywoodiens sont construits et quels éléments se retrouvent le plus souvent dans leur structure. L'analyse exhaustive, de plus d'une centaine de films classiques d'Hollywood, effectuée par David Bordwell¹⁸, me sera d'une grande aide dans la synthèse de ce qui compose la structure narrative des films, dans l'examen de la narration et dans l'étude de la réception et de la participation du spectateur au film hollywoodien.

Nous expliquerons quatre principes de construction d'une structure narrative hollywoodienne soulevés par Bordwell. Ces principes se retrouvent dans la plupart des films de fiction désirant posséder un récit cohérent et compréhensible par le spectateur. Débutons avec le système de causalité. Bordwell rappelle ceci : « The mere sequence of events will not make a plot. Emphasis must be laid upon causality and the action and reaction of the human will » (1985, p. 13). La structure des récits hollywoodiens repose sur le principe de cause à effet, chacun des événements présents dans l'intrigue possède une place importante qui à court ou moyen terme aura un impact sur le récit : « Action triggers reaction : each step has an effect which in turn becomes a new cause » (Bordwell et al. 1985, p. 17). Rien ne peut être laissé au hasard, puisqu'un événement qui n'entraîne aucune conséquence paraîtra saugrenu pour le spectateur. Le fil narratif

¹⁸ Voire, Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University.

pourrait être brisé et l'immersion dans l'histoire serait ainsi compromise. Le même phénomène pourrait subvenir si la consistance des personnages et leur intégrité psychologique ne sont pas respectées. Voici ce que Bordwell dit du personnage : « [...] a character is made of a consistent bundle of a few salient traits, which usually depend upon the character's narrative function » (1985, p. 14). Sa place dans l'histoire donne au personnage certaines de ses caractéristiques, ainsi chacun d'eux doit être explicité et présenté formellement pour que le spectateur comprenne son rôle dans le récit. Un autre principe important qui se retrouve dans la structure narrative des films hollywoodiens est la motivation et la justification des éléments qui composent l'histoire. Rien dans l'histoire n'a sa place s'il n'est pas motivé de quelque manière. La composition du récit (un accident de voiture sera justifié par une crevaison exemple), le réalisme (le 18^e siècle justifie les costumes d'époque) et les choix artistiques (l'aspect spectaculaire de certaines scènes de comédie musicale est assez pour justifier leur présence), peuvent être des éléments de motivation. Le dernier principe auquel je ferai référence est la présence de différentes lignes narratives : « The classical film has at least two lines of action, both causally linking the same group of characters » (Bordwell et al. 1985, p. 16). Les lignes narratives se multiplient pour conserver une intrigue solide et rythmée, ainsi le spectateur ne peut pas se faufiler hors du récit par des failles et des temps morts du scénario; son intégration à la diégèse est constante.

Tentons maintenant de comprendre le fonctionnement de la narration dans le cinéma classique hollywoodien. Partons de l'idée répandue, dans les études cinématographiques, que la narration hollywoodienne est invisible ou transparente. Que fait-elle de particulier pour être considérée de la sorte? Un petit tour du côté de la théorie de l'énonciation nous permettra de mieux comprendre ce phénomène.

Les théoriciens André Gaudreault et François Jost résument l'énonciation au cinéma ainsi : « [...] ce moment où le spectateur s'échappant de l'effet-fiction aurait la conviction d'être en présence du langage cinématographique [...] » (1990, p. 44). L'« effet-fiction » dont parlent les deux théoriciens est en fait le principe d'intégration narrative; la capacité d'un film à créer un récit solide et une diégèse cohérente. Pour que

l'« effet-fiction » fonctionne, le langage cinématographique hollywoodien se doit de polir au maximum les marques d'énonciation, c'est-à-dire toutes traces de la présence du narrateur qui au cinéma sont, en général, les mécanismes de construction du film exemple : le montage. Pour que l'immersion du spectateur s'accomplisse, le montage ne doit pas révéler son existence et c'est pour cette raison que le cinéma hollywoodien utilise le montage en continuité et le raccord dans le mouvement. Ces techniques entraînent une fluidité du récit qui donne l'impression au spectateur de se retrouver devant la réalité. Le problème avec les marques d'énonciation, c'est qu'elles sont nombreuses et mouvantes : « Elle[s] varie[nt] selon le spectateur, non seulement en fonction de sa connaissance du langage cinématographique, mais aussi de son âge, de son appartenance sociale et, peut-être surtout, de la période historique dans laquelle il vit » (Gaudreault et Jost 1990, p. 44). La narration hollywoodienne s'est donc munie de codes et de conventions narratives qui lissent le plus grand nombre de traces énonciatives pour le plus grand nombre de personnes.

Roger Odin explique la situation dans laquelle le spectateur est placé lors d'un film de fiction conventionnel, dans un cadre institutionnel dominant, de cette manière : « Christian Metz a bien montré comment l'institution du cinéma dominant produisait un actant spectateur isolé, immobile, muet, avec un positionnement psychologique intermédiaire entre la veille, la rêverie et le rêve, et disposé, à produire cette construction totalisante et imaginaire : la diégèse » (Odin 1983, p.74). Hollywood, par l'utilisation du système d'intégration narrative, va fabriquer un spectateur passif, peu interventionniste et tout à fait prêt à se plonger dans une histoire. Pourtant, la théorie cognitive du cinéma, dont David Bordwell est l'un des porte-étendard, n'est pas totalement en accord avec ce principe de spectateur passif. Les théoriciens cognitivistes avancent plutôt que le spectateur d'un cinéma de fiction conventionnel est grandement actif au niveau cognitif, inlassablement en train de décortiquer les informations qui lui sont offertes par le récit filmique, afin de créer du sens. Plus concrètement, Bordwell fait référence à l'effort que doit déployer le spectateur pour suivre une intrigue : « The narration creates gaps, holding back information and compelling the spectator to form hypotheses » (Bordwell et al. 1985, p. 38) Donc, nous pourrions dire que le spectateur du cinéma hollywoodien

est en constant questionnement qui demande un travail cognitif important. Finalement, passif ou actif ce spectateur? Et bien, je tendrais à affirmer qu'il est un peu des deux. Roger Odin a bien raison d'affirmer que le spectateur est immobile, isolé et que l'interaction concrète avec le film est essentiellement nulle. Cette situation de visionnement est le résultat du cadre institutionnel rigide du cinéma hollywoodien. Chacun ayant payé son billet, les spectateurs se doivent de garder le silence afin de permettre à tout un chacun de comprendre les dialogues et ainsi l'histoire. Mais pour comprendre cette histoire, Bordwell a totalement raison d'affirmer que le spectateur se doit de déployer un effort cognitif considérable, puisqu'il se doit de déchiffrer les images et les sons que le film lui fait découvrir. J'avancerai donc que le cinéma hollywoodien fabrique un spectateur physiquement passif, mais cérébralement actif. Son action cognitive étant centrée sur la narration, toutes présences de porosités narratives, autrement dit de codes cinématographiques non reconnaissables, lui paraîtront comme des erreurs qui pourraient freiner sa réception du récit. C'est pour cette raison que la narration hollywoodienne est si lisse et fluide.

Nous avons pu voir au cours de ce chapitre que la domination des studios hollywoodiens, de leur premier jour jusqu'aux années 1970, fut incontestable. Ils créèrent un monopole de marché et culturel quasi inébranlable, malgré les obstacles qu'ils rencontrèrent tels : la grande dépression, l'arrivée de la télévision et la récession économique de l'industrie entre 1969 et 1971. Hollywood s'établit, à partir du milieu des années 1930, principalement grâce au code Hays, comme un cinéma moral et grand public, quitte à être en retard, à certaines époques, sur les changements des mœurs sociales et des habitudes de la population américaine. Malgré la disparition du code en 1968, Hollywood fit bien attention de ne jamais aller plus loin que ce que la population pouvait accepter, malgré, dans les années 1970, l'injection d'une bonne dose de violence et de sexualité dans leurs films. Ils ne contrevinrent pratiquement¹⁹ jamais à la moralité et à l'ordre social.

¹⁹ Si j'utilise le mot « pratiquement », c'est qu'il existe effectivement certains films, endossés par les studios au début des années 1970, qui furent hautement critiqués et jugés controversés comme : *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) ou encore *Deliverance* (John Boorman, 1972). Les trois comportent une scène de viol visuellement explicite.

De son côté, l'examen de l'industrie et de ses nombreux changements nous aura appris qu'Hollywood s'est efforcé d'être standardisé le plus possible, afin de maximiser son efficacité. L'institutionnalisation de l'industrie hollywoodienne se fit par l'instauration de règles de production, de distribution et d'exhibition, dont ils étaient les seuls à pouvoir profiter. Ils créèrent un oligopole au point de vue du marché en contrôlant les différents paliers de l'industrie, ce qui créa un monopole culturel, le cinéma hollywoodien étant la seule option ou presque pour le spectateur.

Finalement, en survolant les conventions cinématographiques du cinéma hollywoodien, nous avons pu constater que celles-ci sont standardisées et réglementées, afin d'offrir un produit où l'intégration narrative est dominante et constante. Tout va en ce sens, les thématiques et les genres utilisés par les créateurs hollywoodiens sont des véhicules parfaits pour des histoires épiques, grandioses ou sensationnelles. Le style et l'esthétique de leurs films servent principalement l'intelligibilité du récit et la cohérence dramatique, le tout agrémenté, par-ci par-là, grâce à leur moyen financier, d'attractions de luxe. Du côté de la structure filmique, le narratif domine, la cohérence est préservée par le système de causalité, les personnages sont consistants et crédibles, et les lignes narratives s'entremêlent pour offrir une intrigue intéressante. Le cinéma d'Hollywood s'est implanté dans l'esprit du public comme la norme cinématographique, ce qui amena, et amène toujours, le public à considérer comme marginal tout ce qui ne répond pas aux critères hollywoodiens.

Chapitre II

-Cinéma d'exploitation-

Techniques marginales et récupération des poubelles d'Hollywood

« After Mr. Edison made those tintypes gallop, it wasn't but two days later that some enterprising guy had his girlfriend take her clothes off, and that's how exploitation began. »

David F. Friedman
Dans Chute 1986a, p.35

Le cinéma d'exploitation est né le même jour que la première machine à créer des images animées. Il est en fait la fusion entre le cinéma, le cirque, les *freaks shows* en tous genres et les foires ambulantes de la fin du XIXe siècle. Comme le cinéma narratif institutionnalisé, le cinéma d'exploitation s'est constamment transformé au cours du XXe siècle et a parfois évolué si radicalement qu'il est devenu difficile à reconnaître et à cerner dans son ensemble. Cependant, cette capacité de se transformer et d'évoluer selon l'époque dans laquelle il progresse est en fait sa principale force. Le cinéma d'exploitation est en quelque sorte un charognard indigne qui n'hésite pas à sonder les pires recoins de l'âme humaine afin d'en retirer du profit. Il n'hésite surtout pas à récupérer ce que le cinéma mainstream ne veut pas ou n'utilise plus, dans le but d'acquérir des bénéfices. Il ne possède pas de règles immuables qui nous permettent d'ériger une définition invariable tant les fondements du cinéma d'exploitation sont influencés par les différents paradigmes de l'époque dans laquelle il évolue. Cependant, il est tout de même régi par certains principes de bases. L'un d'eux est d'être constamment différent de la norme, ce qui explique son instabilité. Nous tenterons donc au cours du présent chapitre de cerner ce cinéma dans ses différentes formes en le comparant constamment à la norme cinématographique nord-américaine qu'est Hollywood. Nous verrons premièrement son évolution par rapport aux moeurs des différentes époques qu'il parcourt, aussi nous verrons sa place face au système du cinéma narratif hollywoodien, tout en soulignant les grands événements qui le façonnèrent. Par la suite, nous ferons l'analyse de l'industrie du cinéma d'exploitation, ainsi que celle de ses nombreuses et changeantes conventions cinématographiques.

Les origines du cinéma d'exploitation

« The problems of venereal disease were exacerbated by what came to be known as the “conspiracy of silence.” Although physicians spoke of venereal diseases among themselves, little information was available to the society at large » (Schaefer, 1999, p. 21). Voici, selon Eric Schaefer, la principale raison de l'apparition du cinéma d'exploitation au début du siècle : un sujet tabou combiné à un manque flagrant d'information pour la population produit un cocktail parfait pour ce dernier. La société américaine, au tournant du XXe siècle, est prise avec de sérieux problèmes de

propagation des maladies vénériennes telles la syphilis et la gonorrhée et il est malheureusement très mal vu d'en discuter, ce qui n'aide en rien son enrayement. Ce n'est pas nécessairement les maladies elles-mêmes qui sont tabou, mais plutôt le fait qu'elles soient transmissibles sexuellement qui dérange :

Although the "conspiracy of silence" was relieved somewhat in 1909 when Paul Erlich developed a viable treatment for syphilis, the heartening information about prophylactic measures was counterbalanced by moralists who claimed that dissemination of the knowledge would encourage sexual promiscuity (Schaefer, 1999, p. 21).

Le problème des maladies vénériennes s'est avéré être une excellente raison, pour certains cinéastes, de montrer des plans sexuellement explicites sans que ceux-ci ne soient considérés comme obscènes puisqu'ils pouvaient justifier leurs spectacles en prétendant et proclamant leur valeur éducative. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas, en premier lieu, des cinéastes indépendants qui amorcèrent la vague des *Sex Hygiene Films*, mais plutôt l'armée américaine, plus particulièrement la *Commission on Training Camp Activities*, désireuse d'éduquer les soldats contre les maladies vénériennes. Cette commission produisit trois films réalisés par Edward H. Griffith: *Fit to Fight* (1919), *Fit to Win* (1919) et *The End of the Road* (1919) qui furent donnés, en 1920, à l'*American Social Hygiene Association*. La ASHA diffusa les films à travers le pays, ce qui fit beaucoup de remous et qui engendra des revendications pour une censure plus sévère (Schaefer, 1999, p. 29). Il est surprenant de constater que ce ne sont pas nécessairement les sujets qui posent problème : « The most obvious reason for increased censorship seems to have been the graphic footage of the effects of venereal disease » (Schaefer, 1999, p. 29). Ce qui semble le plus déranger sont les images explicites que certains de ces films comportent. La popularité de ce genre de films ne fera que décupler avec les années et les producteurs indépendants y verront un moyen simple et facile de faire de l'argent. C'est ainsi qu'on vit apparaître des vagues de films exploitant des sujets controversés de l'actualité; sujets qui permettaient tous de montrer des choses étranges et méconnues :

The white slave scare around 1913 served as the spark for a series of films and, as we shall see, the pattern was repeated with venereal disease pictures in the late teens, nudist films in the early 1930s, antidope movies during the marijuana scare in the mid-1930s, vice ring pictures following Lucky Luciano's racketeering conviction in

1936, the postwar hygiene films, more narcotic movies in the early 1950s, and so on (Scheafer, 1999, p. 25).

Le principe du cinéma d'exploitation classique restera essentiellement le même jusqu'au milieu des années 1950, c'est-à-dire présenter à un public adulte des images traitant des sujets scabreux de l'actualité en prétextant rendre service à la population en les éduquant. Le côté éducatif des films va rester très important tout au long de la période classique. Qui dit éducatif, ne dit pas nécessairement documentaire. Les créateurs de films d'exploitation vont s'efforcer d'intégrer leurs sujets à une fiction, afin de ne pas trop marginaliser leurs œuvres par rapport au film hollywoodien. Nous verrons plus tard que les techniques de production privilégiées par les créateurs de cinéma d'exploitation, bien qu'ils tentent, pour la plupart, de faire des films fictionnels, diffèrent grandement de celles utilisées par les studios hollywoodiens. À partir du milieu des années 1910, Hollywood se concentrera à raconter des histoires, tandis que les films d'exploitation s'efforceront de montrer aux spectateurs des images taboues et hautement attractives.

Les débuts du code Hays et le cinéma d'exploitation

Une première action contre les films d'exploitation se produit en 1928 lorsque le studio Paramount interdit à sa chaîne de cinéma de présenter des *Sex Hygiene Films*. Hays profitera de l'initiative du studio pour demander aux chaînes d'exhibition membres de la MPPDA de ne pas présenter de films de « sexe » et ira même plus loin en demandant aux distributeurs de ne plus approvisionner une salle qui aurait déjà présenté ce genre de film (Schaefer 1999, p. 148). Cependant, les efforts de la Paramount et de William Hays n'auront en réalité presque aucun impact sur la production du film d'exploitation qui connaîtra un boom de production durant la première moitié de la décennie 1930, exploitant tous les vices de l'époque : la nudité, l'éducation sexuelle et la consommation de drogue (Schaefer 1999, p. 151).

Le début des années 1930 est marqué par la grande dépression et les *majors* tentent par tous les moyens d'attirer les spectateurs dans leurs salles. L'arrivée du film

sonore va permettre aux studios de traverser les premières années, mais dès 1931 il est possible de remarquer un essoufflement de l'assistance (Schaefer 1999, p. 150). Entre 1931 et 1934, les *majors* font preuve d'un laxisme moral afin d'attirer les curieux, mais cette approche n'aura pour conséquence que de laisser une plus grande marge de manœuvre aux véritables cinéastes d'exploitation qui dans les années 1930 et 1940 sont connus sous le nom des *Forty Thieves*²⁰ (Chute 1986a, p. 37). Ils produiront dans ces années un grand nombre de films et c'est cette abondance du film d'exploitation qui, en quelque sorte, forcera finalement tous les studios à adhérer au Code Hays de 1934 afin de se différencier et ainsi préserver leur image morale et propre. La MPPDA et certaines personnes telles Martin I. Quigley (rédacteur du code) voudront l'élimination du cinéma d'exploitation afin d'avoir une image globale saine de l'industrie du cinéma et se feront, ainsi, un devoir de rabaisser le cinéma d'exploitation pour mieux vendre Hollywood comme un produit de haute qualité (Schaefer 1999, p. 163).

Comme vu au chapitre précédent, le *Production Code* est un code de *self-regulation* et son adhésion est totalement volontaire. La très grande majorité des cinéastes d'exploitation ne prendront jamais la peine de soumettre leurs films à la *Production Code Association* pour tenter de recevoir le sceau d'approbation puisque se soumettre au code voudrait dire d'annihiler tous vices, donc toutes attractions, de leurs films, et par conséquent ils ne se différencieraient plus des produits hollywoodiens (Schaefer 1999, p. 153). Le *Production Code* devint, pour les cinéastes d'exploitation, la liste des règles à ne pas suivre pour bien réussir leurs films. Le code, avec l'énumération des choses inacceptables à l'écran, permet aux cinéastes d'exploitation de savoir ce qu'ils devaient faire pour se distinguer d'Hollywood.

À cette époque, le code n'était pas le seul obstacle pour les distributeurs de films d'exploitation. Plusieurs états américains possédaient leur propre bureau de censure et

²⁰ On les appelle ainsi pour la simple et bonne raison qu'ils étaient à l'époque seulement une quarantaine d'indépendants à œuvrer dans le domaine du cinéma d'exploitation sur tout le territoire des États-Unis. On retrouve au sein des *Forty Thieves* les plus grands noms du cinéma d'exploitation classique comme : Dwain Esper, Samuel Cummins, J. D. Kendis, Willis Kent, S. S Millard, la famille Sonney, Kroger Babb, etc. Pour un panorama plus complet de leurs œuvres voir : Schaefer 1999; Feaster et Wood 1999 et Chute 1986a.

détenaient le droit d'exiger des coupures dans un film ou de tout simplement refuser sa diffusion. Les exploitants durent user d'imagination pour contourner les différentes censures locales, allant jusqu'à créer différentes versions du film appelées « Hot and Cold Versions » (Schaefer 1999, p.73). La mouture *Hot* était destinée aux localités où la censure était moindre, tandis que la *Cold* ne présentait pas de contenu visuellement explicite tels que les gros plans de maladies vénériennes et les scènes d'accouchement dans le cas d'un film de *Sex Hygiene*.

Autant le code Hays et la censure permirent de créer le Hollywood classique, autant ils servirent la cause du cinéma d'exploitation. Au cours des années 1930 et 1940, le code sera la ligne qui permettra de distinguer les deux systèmes de production : la moralité pour Hollywood et l'immoralité et la controverse pour les indépendants. Puisque l'absence du sceau d'approbation ferma plusieurs portes aux films d'exploitation, les producteurs durent utiliser tous les moyens en marge de l'industrie afin que leurs films atteignent le public.

Le cinéma d'après-guerre : *The Garden of Eden* et AIP

Certains événements qui se produisirent au cours des années 1950 vinrent totalement redéfinir la place du cinéma d'exploitation américain, le faisant évoluer de sa phase classique à sa phase, appelons-la, moderne. Premièrement, les diverses censures locales perdirent une grande partie de leur pouvoir d'action après que la Cour suprême des États-Unis eut réintégré le cinéma dans le premier amendement de la constitution américaine²¹ lors de ce qui est appelé le *Miracle Case* de 1952²², lui assurant ainsi la liberté d'expression et la liberté de presse. Par la suite, plusieurs films controversés atterrirent en Cour suprême contre les diverses censures locales et gagnèrent leur cause (Lev 2003, p. 98). De ces jugements, l'un eut un impact considérable sur le cinéma d'exploitation. En 1954, le film sur les camps nudistes *The Garden of Eden* produit par

²¹ Le cinéma n'était pas couvert par le premier amendement depuis la *Mutual Case* de 1915 concernant le film de D. W. Griffith, *Birth of a Nation*.

²² Le moyen métrage de Roberto Rossellini *The Miracle* fut jumelé à deux films français de Renoir et Pagnol pour sa diffusion aux États-Unis sous le nom de *Ways of Love*. Le film de Rossellini suscita la controverse par son approche ironique face à un sujet religieux.

Walter Bibo fut traîné en justice dans l'État de New York pour obscénité. La *New York Court of Appeals* rendit finalement un verdict de non-culpabilité et déclara que le film n'était pas obscène (Schaefer 1999, p. 300). Schaefer explique les conséquences d'une telle décision ainsi : « *Excelsior Pictures Corp. vs. Regents* was one of the crucial decisions that effectively ended the ban on nudity in motion pictures and also contributed to breaking the New York censor board. *The Garden of Eden's* court victories also prompted the production of other nudist movies » (1999, p. 300). Voyant une légère faille dans le système de censure, les producteurs indépendants se jetèrent sur l'occasion d'exploiter la nudité sachant très bien qu'Hollywood n'oserait jamais emprunter cette direction. Les films nudistes proliférèrent et deviendront rapidement redondants pour le spectateur, puisqu'ils sont essentiellement de pseudodocumentaires peu imaginatifs.

L'acceptation de la nudité à l'écran eut un impact certain sur la production des films d'exploitation. Les producteurs abandonnèrent tranquillement le côté éducatif de l'époque classique au profit d'histoires très simples et parfois farfelues. Le meilleur exemple est probablement *Nude on the Moon* (1961) de Doris Wishman qui met en scène des astronautes découvrant une communauté nudiste en arrivant sur la lune. Schaefer explique aussi que les changements de mœurs de la société américaine forcèrent la réintégration de certains sujets d'exploitation dans le cinéma *mainstream* (1999, p. 163), ce qui eut pour effet de pousser les cinéastes d'exploitation vers des sujets plus crus.

Mais de tous les événements qui se produisirent au court des années 1950 et qui eurent une répercussion sur le système du cinéma d'exploitation, le plus important est sans aucun doute la création de la compagnie American International Pictures (AIP). Fondée en 1954, par James H. Nicholson et Samuel Z. Arkoff sous le nom de American Releasing Corporation (ils deviendront AIP en 1956), la compagnie redéfinira les règles de production, de distribution et de diffusion du cinéma d'exploitation. Nous verrons plus en profondeur au court du présent chapitre comment ils réutilisèrent, mixèrent et modifièrent plusieurs éléments du cinéma hollywoodien laissés de côté par l'industrie

(exemple la série B) et des éléments du cinéma d'exploitation. AIP, contrairement aux *majors*, sut profiter des changements importants du marché américain des années 1950. Ils décidèrent premièrement de cibler leur public. Hollywood durant son époque classique se concentra sur le grand public en général sans jamais adresser le film à un public en particulier. AIP se concentra donc sur la jeunesse américaine en adressant ses films à un public adolescent, utilisant des thématiques (horreur, science-fiction, délinquance juvénile, etc.) et une approche dans lesquelles ils pouvaient se reconnaître. N'ayant pas accès aux *first-run theatres*, la chute de l'audience n'eut pratiquement aucun impact négatif, ils concentrèrent leurs actions de distribution chez les cinémas indépendants des petites localités et chez les ciné-parcs ou *drive-in*, de plus en plus nombreux, arrivant ainsi à profiter de l'exode des citadins vers les banlieues. Pendant qu'Hollywood dépensait des millions en nouvelles technologies pour se différencier de la télévision, AIP investissait peu dans la production au profit de thématiques fantasques, de titres accrocheurs et de campagnes publicitaires ciblées et baroques.

Les Sixties : Sexe et violence = \$\$\$

Au début des années 1960, Hollywood n'est véritablement plus en harmonie avec la réalité sociale. Les adolescents des années 1950 sont désormais les jeunes adultes et les indépendants comme AIP comprennent mieux que quiconque les nouvelles réalités de la jeunesse américaine et de la contre-culture naissante auxquelles ils participeront activement. Le cinéma d'exploitation entrera tranquillement dans son âge d'or en étant de plus en plus controversé et radical dans ses thématiques puisque Hollywood repousse, au court de la décennie, les limites du code Hays. Ayant fait le tour des films portant sur les nudistes et de la sympathique vague de *nudie-cutie*²³, les cinéastes d'exploitation cherchent de nouvelles façons d'exploiter la sexualité. Eddie Muller explique bien ce qui se produit : « With hardcore sex still strictly forbidden on public movie screens, brutality became a substitute adrenaline rush. The unsettling combination of sex and

²³ Le *Nudie-Cutie* est un genre de cinéma d'exploitation lancé en 1959 par le célèbre film de Russ Meyer : *The Immoral Mr. Teas*. Meyer fait un pas en avant dans la sexploitation en reléguant aux oubliettes le côté documentaire des *Nudist films* au profit d'un scénario de fiction qui met en scène un homme qui peut voir au travers du linge d'une foule de jeunes et jolies demoiselles.

violence made the mid-sixties to early seventies the most perverse period in grindhouse history » (1996, p. 8). Puisqu'il était impensable pour l'époque de montrer sur un écran deux personnes adultes en train d'avoir une relation sexuelle saine, les cinéastes montrèrent des situations sexuelles perverses, brutales et violentes qui, elles, pouvaient plus facilement être justifiées par le scénario.

Les *majors* n'osent pas trop toucher à la contre-culture, mais avec la disparition du *Production code* en 1968 et leur situation financière difficile, certains tenteront leur chance. Le meilleur exemple est certainement la distribution par Columbia du film *Easy Rider* (1969), un film indépendant *low-Budget* qui avait d'abord été refusé par AIP. Son succès retentissant vint brouiller la ligne délimitant le cinéma d'exploitation de celui d'Hollywood, mais permit, en même temps, de faire entrer le cinéma *grindhouse* dans son âge d'or en lui donnant une visibilité rarement obtenue auparavant. Les problèmes financiers des *majors* les forcèrent à s'approcher du système du cinéma d'exploitation, mais comme l'affirme David A. Cook : « Hollywood's mainstreaming of exploitation tactics during the 1970s did little to erode the healthy fringe market for authentic exploitation product [...] » (2000, p. 259). L'impact sur le cinéma d'exploitation fut minime puisque ses producteurs purent simplement aller plus loin que les *majors* dans les thématiques controversées, les genres farfelus et la sexualité et la violence visuelle explicite.

La décennie 1970 : L'âge d'or

Pendant que les *majors* connaissent des années financières très difficiles, le cinéma d'exploitation, lui, se porte à merveille, même que Roger Corman, après certains différends avec AIP, n'hésitera pas à créer sa propre compagnie de cinéma d'exploitation : New World Pictures. C'est principalement la baisse de production des studios hollywoodiens qui ouvrira une part du marché aux producteurs de films d'exploitation; ceux-ci rempliront les demandes des exploitants de salles. Les années 1970 seront sans aucun doute les plus folles et les plus populaires de l'histoire du cinéma

d'exploitation, créant les genres les plus délirants et exploitant les thèmes les plus tordus.

Deux choses importantes se produiront pendant ces belles années du cinéma *grindhouse*. Premièrement, l'arrivée sur les écrans du film pornographique portera un dur coup au cinéma d'exploitation, plus particulièrement à la sexploitation qui perdra tout intérêt à côté du sexe *hardcore*. La pornographie, étant en quelque sorte le cinéma d'exploitation le plus radical, plusieurs producteurs et cinéastes d'exploitation y firent le saut, mais puisque le côté fictionnel n'y a plus aucune importance, d'autres, comme David F. Friedman, décideront tous simplement d'arrêter (Chute 1986b, p. 61). Le sexe *hardcore* va repousser le cinéma d'exploitation dans d'autres voies comme celles de l'horreur sexuelle par exemple.

Deuxièmement, l'apparition du *blockbuster* au milieu des années 1970 viendra, aussi, porter un coup au cinéma d'exploitation qui devra concéder certaines thématiques sur lesquelles il ne peut plus rivaliser comme l'action et la science-fiction, appartenant autrefois à la série B. « Le nouvel Hollywood » étant essentiellement constitué de créateurs étant allés aux écoles AIP ou Roger Corman (comme Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Jack Nicholson, etc) ou qui, simplement, en ont consommé durant leur jeunesse, il est facile de comprendre leur intérêt pour les thématiques et les techniques du cinéma d'exploitation. Ce dernier entamera ainsi une nouvelle révolution qui se concrétisera avec l'arrivée du magnétoscope et de la vidéocassette dans les foyers du monde entier.

Bref, retenons de tout cela que le cinéma d'exploitation est flexible et changeant et qu'il cherche sans cesse à profiter des tabous sociaux contrairement à Hollywood qui se définit comme une usine à rêve. Il n'hésite pas à aller là où Hollywood ne veut pas ou ne veut plus aller, il carbure à ce qui est jugé immoral et controversé pour l'époque. Le cinéma d'exploitation survit essentiellement parce qu'il ne s'intègre pas dans le système institutionnalisé d'Hollywood. Nous verrons au cours du chapitre de quoi est constitué le cinéma d'exploitation et montrerons que son industrie est aux antipodes du système

hollywoodien. Nous verrons aussi que ces conventions cinématographiques ne respectent en rien celles d'Hollywood puisque ce n'est pas l'intégration narrative qui prime, mais plutôt le cinéma des attractions.

Analyse et histoire de l'industrie du cinéma d'exploitation

Les études complètes et intéressantes sur le cinéma d'exploitation sont rares. Il est assez facile de comprendre que ce cinéma, bien souvent de piètre qualité, n'intéresse pas beaucoup les chercheurs et historiens du cinéma qui n'y voient rien d'autre qu'un ramassis d'atrocités sans queue ni tête. Conséquence de la rareté de ces ouvrages, nous devons donc nous tourner vers les ouvrages biographiques de grands maîtres du cinéma d'exploitation (Roger Corman, David F. Friedman) afin de compléter et d'étayer notre argumentation. Aussi, puisque le cinéma d'exploitation est principalement l'œuvre d'indépendants, les exemples pour expliciter les différentes catégories de cette analyse pourraient être très nombreux et divers. Nous tenterons de nous concentrer sur les grandes figures de ce cinéma. Voici les noms qui reviendront le plus souvent : les indomptables solitaires Russ Meyer et Doris Wishman, les unités de production Lewis/Friedman et Roger Corman, et les studios AIP et New World Picture. Il serait utopique de croire en la possibilité d'une histoire complète du cinéma d'exploitation en si peu de pages, il s'agira plutôt d'un panorama des différentes manières de faire ce cinéma.

Nous n'avons pas non plus la prétention de croire que cette analyse constitue une finalité dans les recherches sur le cinéma d'exploitation. Probablement que plusieurs exemples que nous offrirons possèdent un contre-exemple²⁴, principalement dû au fait

²⁴ Un bon exemple concerne la *Blaxploitation*. Comme nous l'avons vu, le cinéma d'exploitation est produit principalement par des indépendants. Pourtant, en 1971, deux films, aujourd'hui considérés comme ceux qui lancèrent le genre, sortent en salle : *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, indépendant) et *Shaft* (Gordon Parks, Metro-Goldwin-Mayer). Les deux films obtiennent un succès retentissant et certains *majors* produiront d'autres films de *Blaxploitation*. Pourquoi donc considérer ces films comme du cinéma d'exploitation s'ils ont été produits par les *majors*? Et bien, la réponse est simple. Le succès de ces films souleva la colère des regroupements pour la défense des droits des noirs qui voyaient la propagation d'une image stéréotypée et dégradante. Sous les pressions sociales, les *majors* abandonnèrent la production de ce type de film, laissant toute la place aux indépendants,

que rien n'est standardisé dans ce système de production cinématographique; certains vont parfois utiliser des techniques que l'on peut reconnaître dans le système standardisé d'Hollywood, tandis que d'autres vont tout faire pour s'en distancer. Nous tenterons de nous concentrer sur les schémas généraux les plus utilisés chez les indépendants.

La présente section servira à faire l'analyse et l'histoire de l'industrie du cinéma d'exploitation aux différentes époques de son existence. Nous le comparerons continuellement avec le cinéma *mainstream* afin de montrer qu'il se positionne toujours en faux par rapport à ce dernier. Nous verrons aussi comment le cinéma d'exploitation résiste à Hollywood en utilisant clairement des techniques non conventionnelles afin d'atteindre son public.

Système de financement

Pendant que les géants d'Hollywood passent à l'*advance capitalism* au début des années 1920, les indépendants conserveront l'ancienne méthode de financement et de contrôle de leur compagnie, que Schaefer décrit ainsi : « [...] the owners of exploitation companies were identifiable (at least in most cases) as individuals or partnerships. The companies were never fully integrated on a large scale although a few operators, such as the Sonneys and Cummins, produced and distributed their pictures and owned a handful of theaters » (1999, p. 48). De toute manière, le champ d'action des Sonneys et Cummins n'a rien à voir avec celui des majors qui sont étendus à la grandeur du pays. L'intégration verticale des studios aura pour effet de marginaliser les cinéastes d'exploitation qui n'auront plus accès aux *first-run theaters* et par ricochet, il leur sera impossible de bénéficier d'investissements de la part des banques puisque le cinéma d'exploitation devient une entreprise trop risquée. Cette situation ne changera guère dans toute son histoire, tous les créateurs et producteurs de toutes les époques devront user d'imagination pour obtenir du financement.

comme AIP, qui se firent une joie de profiter et d'exploiter ce filon. Le système du cinéma d'exploitation et du cinéma dominant ne sont pas fermés hermétiquement, il peut arriver par moment qu'ils empiètent l'un sur l'autre.

Voici certaines stratégies que l'on retrouve couramment chez les indépendants. Premièrement, certains d'entre eux financeront eux-mêmes la production de leur film, directement de leur poche. Un bon exemple est la situation de Doris Wishman que Mike Quarles explique ainsi : « She always financed her films out of her own pocket or from loans from her family and friends. She had to make good with each project, or she might be out of filmmaking » (1993, p. 143). Il est facile de comprendre que cette méthode ne permet en aucun cas aux cinéastes d'avoir un budget qui rivalise avec Hollywood et qu'un échec commercial signifie bien souvent la fin de l'aventure pour le créateur. Deuxièmement, il arrivera bien souvent que les producteurs contractent des prêts auprès de particuliers ou encore qu'ils réussissent à convaincre de petits investisseurs (Scheafer 1999, p. 48; Kaufman 2003, p.15). Frank Ferrer parle même d'un certain *Salesman* qui pouvait être employé afin de trouver des investisseurs incrédules (1966, p. 32). Roger Corman, lui, au début de sa compagnie New World Pictures vers 1970, demandait l'aide financière des différents distributeurs indépendants au travers des États-Unis. Les *state righters* ou *franchise holders*, que Corman dénombre à environ une vingtaine, ne pouvant s'offrir les grandes productions hollywoodiennes, n'hésitaient pas à investir dans les films d'exploitation qui allaient remplir leurs programmes. En retour, ils recevaient les droits de distribution sur leur territoire et un pourcentage des profits (Corman 1990, p. 182).

Aucune manière de faire n'est bonne ou mauvaise dans le monde de l'exploitation et aucun standard n'est respecté. Bref, les indépendants eurent accès à certains moments à des techniques de financement semblables à celles des majors, dans une bien moindre mesure monétairement parlant, mais généralement ils ont été isolés dans leur coin et réduits à des tactiques marginales. Contrairement au cinéma des grands studios, le financement n'eut pas d'impact sur la standardisation du produit. Il eut plutôt l'effet de lancer les créateurs dans la réalisation de produits plus extravagants les uns que les autres. Leurs ressources financières étant limitées, les indépendants du cinéma d'exploitation doivent penser leurs produits en conséquence, laissant de côté le luxe et le *glamour* des productions des majors. Les budgets ridiculement bas des oeuvres

d'exploitation eurent et ont un impact sur leur production et leur réalisation qui se doivent d'être différentes de la norme pour pouvoir survivre et ainsi lui résister.

Système de production

L'indépendance, dans n'importe quel domaine, procure une plus grande liberté de faire à celui qui la possède. Dans le domaine du cinéma d'exploitation, cela crée une non-homogénéité des systèmes de production. La première tendance remarquable est que le système de production le plus employé dans le monde de l'exploitation est toujours en retard sur celui d'Hollywood, ou plutôt est celui qu'Hollywood n'utilise plus. Lorsque qu'Hollywood passera au *producer-unit system* au début des années 1930, la plupart des indépendants conserveront la forme du propriétaire/producteur, leur donnant un plus grand contrôle sur leur activité. Pendant qu'Hollywood s'efforcera d'augmenter sa main d'œuvre, de diviser et de spécialiser le travail et de créer des œuvres luxueuses à grand budget qui feront rêver, les exploitants, eux, garderont leur équipe minimale, donnant à chaque membre plusieurs postes afin de garder leur coût de production peu élevé et créant ainsi de petits films étranges qui donneront des cauchemars.

Au moment où les majors transforment leur manière de faire pour passer au *package-unit system* vers 1955, AIP arrivera dans le décor, redéfinissant la place du cinéma d'exploitation et utilisant le *producer-unit system*. Cela ne veut en rien dire qu'ils se sont soumis de façon méthodique à toutes les formalités de ce système. L'unité de Roger Corman par exemple utilisera toujours un personnel réduit, parfois avec des équipes techniques non syndiquées et d'autres fois avec le minimum requis par la IATSE²⁵, mais en donnant plusieurs postes à chacun (Corman 1990, p. 20). La hiérarchisation rigide des grands studios et la division du travail n'a souvent aucune importance dans le monde du cinéma d'exploitation, même qu'au début des années 1970, Roger Corman, avec sa compagnie New World Pictures, reviendra au modèle de production propriétaire/producteur qu'Hollywood utilisait dans les années 1920. Corman

²⁵ The International Alliance of Theatrical Stage Employees

gardera ainsi ses coûts de production au minimum et un contrôle total sur toutes les productions de son studio.

L'histoire du cinéma d'exploitation est bondée d'indépendants solitaires qui firent tout de A à Z dans la production de leur film. Les manières de faire d'AIP et de la New World n'empêcheront en rien un auteur comme Russ Meyer de faire à sa tête : « He had thirty successes and two failures of the sexploitation genre, which he wrote, directed, produced, edited, and shot with a crew rarely exceeding eight people » (Donahue 1987, p. 242). Il allait jusqu'à toujours transporter lui-même sa caméra!

Malgré les diverses approches des créateurs de cinéma d'exploitation, certaines constantes peuvent être soulevées : l'utilisation d'équipes techniques réduites, une hiérarchisation et une division du travail peu rigide et le contrôle de la production par une seule tête dirigeante. Ces techniques, qu'on pourrait qualifier d'artisanales, permirent aux cinéastes d'exploitation de réaliser leurs films malgré des budgets ridicules. Pour eux, plus le budget est bas, plus grandes sont les chances de faire du profit. Comme nous le verrons plus tard, ces différentes manières de produire les films ne créaient pas de chef d'oeuvres de qualité supérieure comme les films des *majors*, mais leur permettaient de survivre et de résister à l'hégémonie culturelle du cinéma hollywoodien en étant distribué là où ce dernier ne l'était pas.

Distribution et exhibition

Devant le monopole des *majors* sur la distribution et la présentation en salles au cours de la période classique, les indépendants d'exploitation pouvaient sembler bien démunis. Pourtant, comme l'explique Schaefer, malgré le très grand nombre de salles sur lesquels la MPPDA possédait une réelle influence, il restait tout de même des milliers de salles indépendantes et libres d'action (1999, p. 162). C'est principalement dans ces salles, bien souvent de deuxième ordre, situées dans les nombreuses régions rurales des États-Unis que les *Forty Thieves* présenteront leurs films.

Deux stratégies de distribution et d'exhibition s'offrent aux cinéastes d'exploitation de cette époque. La première est une rescapée de la cinématographie-attraction²⁶ et des spectacles forains, le *roadshowing* ou projection itinérante. Elle consiste principalement en une personne allant de ville en ville pour présenter un film, Eric Schaefer décrit la technique ainsi : « The roadshow operation could range from something as simple as one person tossing a few cans of film in trunk and moving from town to town, to the deployment of multiple roadshow units » (1999, p. 101). Certains producteurs, comme Kroger Babb, lancèrent effectivement plusieurs groupes de *roadshowmen* pour parcourir les différents états américains (Schaefer 1999, p. 133). Les projectionnistes itinérants se retrouvaient devant diverses options pour présenter leur film : ils pouvaient louer le film au propriétaire d'une salle locale, récoltant un certain pourcentage des profits; aussi il pouvait arriver qu'ils louent la salle de cinéma pour un nombre déterminé de jours et pouvaient ainsi encaisser la totalité des gains (technique connu sous le nom de *Four-wallling*). En dernier recours, par exemple si la localité dans laquelle il se trouvait ne possédait pas de salle de cinéma, le *roadshowman* pouvait monter une tente et projeter lui-même le spectacle. Il avait ainsi la liberté de créer le programme qui lui plaisait, mélangeant les bobines de film à sa guise (Schaefer 1999, p. 97-103).

L'autre technique la plus répandue est l'utilisation des *subdistributors* ou *state's righters* : « Under the states' rights system, they would sell the rights to distribute a films or films to an independent exchange or individual » (Schaefer 1999, p. 97). Le distributeur indépendant possédait ainsi tous les droits sur un territoire donné, il pouvait faire sa propre publicité, changer le titre si celui-ci ne convenait pas à son territoire et aller jusqu'à faire un remontage du film.

Ces différentes techniques de distribution et d'exhibition montrent bien comment les producteurs de cinéma d'exploitation classique fonctionnent dans un système non institutionnalisé comparativement aux grands studios hollywoodiens. Le monopole des

²⁶ Terme emprunté à André Gaudreault dans son article *From "Primitive cinema" to "Kine-Attractography"*, paru dans « The cinema of Attractions Reloaded » édité par Wanda Strauven.

studios sur la distribution et la segmentation en palier des réseaux de diffusion empêchait la plupart du temps les petits exploitants de salles d'avoir accès à des films de bonne qualité. Ils se tournaient ainsi vers les productions d'exploitation plus accessibles et parfois très lucratives. Le réseau de diffusion du cinéma d'exploitation reste très marginal à cette époque, il évoluera grandement au milieu des années 1950 avec l'arrivée de AIP.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la situation du cinéma hollywoodien dans les années 1950 est précaire, l'intégration verticale et le monopole de la distribution éclatent et la télévision vole une partie du public qui de plus en plus bouge vers la banlieue, loin des *first-run theaters*. Les studios d'Hollywood mettront fin à leur département de série B puisque ces films ne sont plus rentables et demanderont un pourcentage des recettes plus élevé pour leurs films A afin de compenser la fuite des spectateurs (McGee 1984, p. xi). La mort de la série B ouvrira une part de marché immense pour les indépendants. James H. Nicholson et Sam Z. Arkoff y verront l'opportunité d'entrer dans la production de longs-métrages à budget réduit. Cependant, ils se devaient pour survivre, de repenser les méthodes de vente et de distribution de ces films à petits budgets. Ils décidèrent de combiner certaines méthodes et aspects du cinéma *mainstream* avec celle des indépendants, Clark explique leur tactique ainsi : « They would continue to sell their distribution rights on a regional basis, but they demanded a percentage of box office receipts » (1991, p. 39). Demander un pourcentage des recettes pour un film à petit budget ne se faisant pas, les films de série B étaient, pour leur part, essentiellement loués à un prix stable ou *flat rental*. Voyant les *state's righters* plutôt réticents à leur offre, ils eurent la bonne idée d'offrir des programmes doubles de deux nouveautés à petit budget du même genre et de percevoir un pourcentage pour le premier film, mais de ne pas demander un *flat rental* pour le deuxième. Ainsi, leur tandem ne pouvait être séparé et les propriétaires de salles avaient l'impression de recevoir le deuxième film gratuitement (Clark 1991, p. 39). Ils offrirent une nouvelle option aux *subdistributors* et aux exploitants de salles à une fraction du pourcentage demandé par les majors (McGee 1984, p. xi).

AIP tenta une nouvelle approche de la distribution des films à petit budget, mais pour que leur entreprise fonctionne, ils durent changer et adapter leurs produits. C'est ainsi qu'ils décidèrent de réutiliser certains des genres de la série B et de les mixer avec les techniques de marketing et les thématiques du cinéma d'exploitation. Leurs films sont donc semblables en apparence à la série B, mais se différencient par ces fondements. Premièrement, pour avoir du succès, AIP prit l'exemple des *Forty Thieves* qui ciblaient un public en particulier (les adultes seulement) et ciblèrent exclusivement le public adolescent des années 1950 qui était laissé pour compte par les *majors*, ces derniers préférant atteindre le grand public en général. Nicholson et Arkoff décidèrent, pour débiter, d'utiliser les genres de la série B préférés par les jeunes comme la science-fiction et l'horreur (Doherty 1989, p. 172). Cependant, ils y ajoutèrent une chose nouvelle, le point de vue de l'adolescent : « Many of the advertisements not only indicated that the filmmakers were sympathetic to teens and their problems [...], they often indicated that the producers were siding with teenagers against their parents » (Clark 1991, p. 44-45). C'est ainsi que les films abordant des problèmes juvéniles ou *Teenpics* furent inventés²⁷. Rapidement, AIP utilisa toutes les thématiques controversées qui purent attirer les adolescents.

Une autre chose différencie le cinéma d'exploitation d'AIP de la série B, la publicité. Puisque la série B servait principalement à boucher les trous des programmes doubles des studios hollywoodiens, ceux-ci n'investissaient rien dans la promotion de ces films, préférant promouvoir la star de leur film A. Le cinéma d'AIP était essentiellement basé sur une campagne publicitaire et utilisait les techniques promotionnelles du cinéma d'exploitation :

In most cases we have no more than a title to start with. We think up the title and then kind of pre-test it by springing it on one of our exhibitors. If he likes it—and if it's gory enough, of course—we give it to a writer and tell him to write a script for it, and then we get on to more important things, like the promotion campaign and the publicity (Samuel Z. Arkoff cité dans Doherty 1989, p. 176).

²⁷ Les *majors* produisèrent dans les années 1950 certains films sur les adolescents comme *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953) ou *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955). Cependant, ceux-ci empruntaient principalement un point de vue adulte sur le problème des délinquants juvéniles.

Leurs films reposaient principalement sur leur possibilité commerciale et leur capacité à attirer et intéresser les jeunes, ce que la série B ne faisait pas. Les *teenpics* de AIP furent si populaires que la compétition ne tarda pas à faire comme eux. Pourtant, AIP réussit toujours à devancer les modes ou même à les créer, restant ainsi au diapason avec son public. Ses méthodes de distribution remportèrent un tel succès qu'elles influencèrent la majorité des indépendants et changèrent entièrement la face de l'industrie du cinéma d'exploitation qui conserva essentiellement ces techniques jusqu'au début des années 1980 (Clark 1991, p. 49) ou les mœurs sociales plus ouvertes permirent aux majors d'empiéter de façon plus prononcée sur le marché de l'exploitation (Donahue 1987, p. 216).

Cependant, American International Pictures n'aurait pu remporter un tel succès sans un lieu d'exhibition adapté à son produit et son public. Au début des années 1950, le cinéma américain vit une crise de l'audience et l'année de la fondation d'AIP plus de 3000 cinémas fermèrent leur porte (Clark 1991, p. 39). Voici comment Arkoff et Nicholson avaient analysé la situation à l'époque :

Arkoff believed that adults were moving to the suburbs where theaters were not accessible – and staying home to watch television anyway, so that they wouldn't go to movies very often even if theaters were nearby. “The only real constant audience which Jim Nicholson and I recognized – one which the majors didn't – was the youth who didn't want to stay at home, who had to get out.” (Clark 1991, p. 43)

Les jeunes voulaient effectivement sortir, mais pas pour aller s'enfermer dans un cinéma, là où le silence est de mise. Le ciné-parc ou *drive-in* était tout disposé à accueillir des adolescents turbulents : « There were definitely appealing aspects of the drive-ins : teenagers could talk with their friend during the movie, or make out, [...] » (Monaco 2001, p. 47). Cette capacité à attirer de jeunes amoureux valut au *drive-in* le surnom de *passion pits* (Monaco 2001, p. 47).

AIP se concentra à fournir des films aux différents ciné-parcs des États-Unis, tellement qu'en 1959, 65 % des revenus de la compagnie proviennent de ceux-ci. Le *drive-in* était le lieu parfait pour le produit d'exploitation d'AIP, étant considéré comme

un lieu de projection de second ordre, principale conséquence de la qualité inférieure de l'image et du son, ils n'attirèrent jamais le grand public (Monaco 2001, p. 47) et n'accueillirent que très rarement les « first-run majors releases » (Clark 1991, p. 47). Les *drive-in* devinrent l'un des lieux d'exhibition principale du cinéma d'exploitation d'après 1955; ceux-ci, comparativement aux salles conventionnelles, ne cessèrent de se propager partout aux États-Unis, dans les petites villes et les régions rurales. La popularité du cinéma d'exploitation étant grandissante, certains cinémas indépendants des grandes villes se transformèrent en salle spécialisées dans l'exploitation, créant dans certaines d'entre elles des quartiers complets de salles *grindhouse* comme la célèbre 42^e rue à New York (Landis, Clifford 2002).

Entre les années 1955 et 1980, très peu de changements survinrent dans les méthodes de distribution et d'exhibition du cinéma d'exploitation. Celui-ci en vint à posséder son propre système en marge des techniques des majors qui désiraient conserver leur aura de cinéma de qualité supérieure.

Publicité, techniques promotionnelles et public

« Lacking conventional narratives, stars, or genres with which to sell their films, exploitation producers relied on a marketing address that transposed to paper the key attributes of their films : spectacle in the form of education and titillation » (Schaefer 1999, p. 105). Cette simple phrase résume à peu de chose près la situation devant laquelle les créateurs d'exploitation se sont retrouvés durant toute leur histoire. Le seul élément publicitaire qui eut moins d'importance dans les diverses stratégies de vente des exploitants entre la période classique et celle moderne, d'après AIP, est l'aspect éducatif des films; pour le reste, très peu de changements sont survenus. Schaefer énumère dans son livre (1999, p.105-119) les thématiques et techniques principales utilisées par les producteurs d'exploitation classique, mais qui furent aussi réutilisées par les modernes. Voici certaines de ces thématiques et vous remarquerez qu'elles ne se retrouvent pas dans les stratégies publicitaires hollywoodiennes. À défaut d'avoir des stars, du luxe ou encore une bonne histoire, les publicités du cinéma d'exploitation proposent plutôt : de

la nudité, une thématique sexuelle ou de la violence; de la marginalité, du controversé, de l'étrange ou du tabou; une thématique ou un problème social qui fait l'actualité. À défaut de pouvoir se payer une grande qualité de publicité, les exploitants vont parfois tenter d'utiliser à profit un élément d'actualité controversé, ou bien de créer eux-mêmes un scandale. Cette tactique pourrait être néfaste pour Hollywood, mais pour les producteurs d'exploitation, elle peut s'avérer très lucrative, puisque ceux-ci se font connaître (gratuitement!) partout aux États-Unis, chose qu'ils n'auraient jamais pu se permettre financièrement. Un des cas les plus célèbres est probablement celui du film de Russ Meyer *The Immoral Mr. Teas* : « The movies was dragged into courtrooms accross the country. Newspaper made much of the fight, helping to swell the box office take. Meyer was doing so well, it didn't matter if the courts hassled him. The money was rolling in » (Quarles 1993, p. 44).

Le cinéma d'exploitation ne construit pas sa publicité pour faire l'unanimité, mais plutôt pour attirer un public bien ciblé, les curieux et les avides de sensations fortes. Pour les *Forty Thieves*, le public cible était les adultes curieux. C'est principalement pour cette raison qu'ils ne cherchaient pas l'obtention du saut d'approbation du code Hays. Son absence indiquait aux curieux que le film qu'ils allaient voir renfermait des images qu'ils ne verraient jamais dans un film des grands studios, et il servait ainsi d'éléments de promotion. Pour se légitimer face aux autorités publiques et faire comprendre au public que leurs spectacles étaient différents, les producteurs apposaient les mots « *Adult Only* » sur leurs affiches. Avec l'arrivée du *Rating System* en 1968, les exploitants utilisèrent la cote X de la même façon, comme un outil de promotion. Après AIP, ce n'est plus seulement les adultes qui sont ciblés, mais bien les différents groupes sociaux marginaux et laissés pour compte comme les adolescents des années 50, les hippies des années 1960 ou encore la population afro-américaine des années 1970 qui auront leur propre genre de films d'exploitation, la Blaxploitation.

Certaines des techniques publicitaires des producteurs de cinéma d'exploitation semblent relativement les mêmes que celles des *majors* : l'affichage de posters dans et

devant les cinémas, la parution de *press books* concernant le film, la publication de publicité dans les journaux et la diffusion de bandes-annonces, mais dans une proportion bien moindre. Il était hors de question pour eux de faire ce que Staiger (1990) appelle du *national advertising*. De toute manière, leur publicité se faisant de région en région, voire de ville en ville, et les films ne restaient bien souvent à l'affiche qu'une seule semaine. Les producteurs d'exploitation n'ont jamais eu les moyens de combattre les *majors* dans ce domaine (comme dans tous les autres aspects de la production d'un film!) et durent donc offrir autre chose et l'offrir à un public différent. Bref, les distributeurs de ce genre de film pouvaient, bien souvent à leur guise, adapter leur publicité pour leur public allant même, comme mentionné précédemment, jusqu'à changer le nom du film si celui-ci ne s'avérait pas assez attractif pour la région dans laquelle il était diffusé (Corman 1990, p. 56), chose qui était impossible avec les films des *majors*.

Une chose importante concernant le cinéma d'exploitation est à retenir : rien n'est impossible. Puisque l'industrie n'a pas de structure et de règles rigides, le cinéma d'exploitation peut facilement s'adapter aux changements sociaux. L'inexistence d'investissement monétaire important force les indépendants à concevoir leur entreprise en conséquence. Ils conservent généralement une équipe réduite afin de garder leur coût de production bas, mais cela les empêche de produire plusieurs films par années. Ils doivent ainsi exploiter eux-mêmes leur film (encore une fois pour maximiser les profits) dans plusieurs régions ou utiliser le système des *state's righters* qui leur propose des lieux de diffusion marginaux. Ne pouvant faire l'unanimité face au grand public, ils préfèrent cibler leur public, plus particulièrement les spectateurs que Clark qualifie de « young and unsophisticated » (1991, p. 3).

Analyse et histoire des conventions cinématographiques du cinéma d'exploitation

Nous voici arrivés à la dernière section de ce chapitre. Nous tenterons au cours de celle-ci de dresser un panorama des différentes conventions cinématographiques de

ce système de production. Mais encore une fois, il nous faut donner un avertissement. Le système du cinéma d'exploitation est complexe et vaste, et malheureusement pour les intéressés, la documentation définissant celui-ci est bien maigre. Depuis le début de ce chapitre, nous proclamons la non-standardisation et la non-conformité de ce cinéma et c'est probablement pour cette raison que la plupart des études le concernant préfèrent rester en surface, en définissant principalement les genres qui le composent et les thématiques qu'il aborde. Cependant, il serait utopique de croire que nous puissions faire un panorama complet et total des techniques, du style, de la structure narrative, de la narration et de la réception du spectateur du cinéma d'exploitation. Nous nous concentrerons à soulever les éléments qui serviront à la compréhension du reste de cette étude.

Les thématiques et genres

Dans son époque classique, Hollywood se construisit une aura mythique et une image d'industrie saine et morale. C'est principalement par les thématiques que les réalisateurs hollywoodiens ont abordées et la façon dont ils traitent les sujets qu'ils en vinrent à ce résultat. Mais contrairement à Hollywood, le cinéma d'exploitation, lui, n'a pas une image globale d'industrie qu'il doit préserver. Ses producteurs n'hésitèrent donc pas à aller sonder les recoins obscurs et dérangeants de la société américaine. Pour eux, cette facette de la population n'avait pas besoin d'être racontée, mais simplement d'être montrée. Ils prirent la voie du réalisme brutal, des sous-cultures et des marginaux, et laissèrent le rêve et le luxe pour Hollywood.

Les indépendants puisent l'essentiel de leurs thématiques dans la réalité qu'ils côtoient. Ils vont, la majorité du temps, exploiter les problèmes sociaux de leur époque, ceux qui soulèvent la controverse et qui visiblement sont populaires auprès du public. L'indépendance des créateurs de cinéma d'exploitation leur permet d'aborder des sujets plus difficiles, mais leur permet aussi de poser un regard critique sur une situation sociale. Hollywood préfère rester loin des sujets politiques et sociaux, et des prises de position par rapport à ceux-ci, de peur de se mettre à dos une partie du public. Pour

certain exploitants comme Roger Corman, le film d'exploitation sera le véhicule d'une critique ou d'un message social : « Each film had an element that could be advertised, or "exploited." Certainly action and sex sold. Also, the liberal or left-of-center political viewpoint was a third element worth "exploiting" and it made me happy to put some social point of view in. It improved the films, too, because it added a coherence usually lacking on low-budget films » (Corman 1990, p. 184). Ce n'est bien sûr pas tous les créateurs qui se donnent la peine d'ajouter un point de vue personnel au film. Cependant, ceux qui le font sont plus nombreux que l'on peut le croire. Russ Meyer, malgré les nombreuses demoiselles dévêtues de ses films, portait toujours un regard satirique sur la société américaine. Doris Wishman et Stephanie Rothman apportèrent toujours un point de vue féministe à leur œuvre, malgré que bien souvent leur film exploite la nudité féminine. Bien souvent, elles utilisèrent comme héroïne des femmes fortes et indépendantes. Voici comment Corman explique sa vision et celle de la réalisatrice Rothman concernant le film de sexploitation *The Student Nurses* : « [...] it was important to the filmmakers and to me that we have something to say within the films. One nurse was black, another was involved with street protests. This was 1971. The "sixties" was still an active cultural movement. We had four very attractive nurses; I insisted each had to work out her problems without relying on a boyfriend » (Corman 1990, p. 181)

Les thématiques scabreuses restent au cœur des films d'exploitation tout au cours de leur histoire. Celles-ci ont tellement d'importance qu'elles régissent les méthodes de travail et la forme des films. Si les films classiques hollywoodiens s'efforcent d'offrir aux spectateurs des histoires qui les captiveront et bien le cinéma d'exploitation n'en a rien à faire : « [...] it is this ability to attract the attention of the spectator through "exhibitionistic confrontation rather than diegetic absorption"²⁸ that permitted exploitation producers to differentiate their films from those of the mainstream » (Shaefer, 1999, p.78). Leur but repose principalement sur une enfilade d'attractions visuelles plus époustouflantes les unes que les autres. Les scénarios sont souvent réduits

²⁸ Schaefer cite Tom Gunning, "The Cinema of Attraction : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," *Wide Angle* 8, nos.3-4 (1986) : 66.

à un fil narratif de base, excessivement simples et bien souvent complètement farfelus. La progression narrative solide et le développement psychologique des personnages sont relégués aux oubliettes au profit d'attractions. L'utilisation du mot « attraction » n'est pas fortuite, elle fait directement référence au concept du « cinéma des attractions » développé principalement par Tom Gunning et qu'il définit ainsi :

Qu'est-ce qu'au juste le cinéma d'attraction? Il s'agit en premier lieu d'un cinéma fondé sur la qualité célébrée par Léger, la capacité à *montrer*²⁹ quelque chose. Par contraste avec la dimension voyeuriste du cinéma narratif analysée par Christian Metz, ce cinéma serait plutôt exhibitionniste. [...] Du grimacement des comédiens vers la caméra aux révérences et aux gesticulations constantes des prestidigitateurs dans les films de magie, ce cinéma étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur. (2006, p. 57)

Cette domination des attractions emmena les créateurs à s'éloigner du modèle narratif traditionnel et à privilégier des sujets qui allaient attirer leur public cible. Ils se mirent à produire des films dont le sujet principal va permettre un grand nombre d'attractions ou plutôt dont le sujet principal est une attraction. Voici quelques exemples, en ordre chronologique, de genres de films d'exploitation qui ont pour sujet principal des attractions : les *Sex Hygiene Movies*, les *Anti-Drug Films*, les *Atrocity Films*, les *Nudist Movies*, les films Burlesques, les *Nudie-Cutie*, les films de délinquance juvénile, les film d'horreur-gore, les films Mondo, les *Woman at Work Films*, les *Woman in Prison Films*, les films de *Cheerleaders*, la *Nunsplotation*, le *Rape and Revenge*, les Westerns spaghettis, les films d'éducation sexuelle scandinave, le film de Kung-Fu et la Blaxploitation. La liste pourrait être bien plus longue et les sujets bien plus étranges, croyez-moi. Les spectateurs du cinéma d'exploitation ne veulent pas se faire raconter une histoire, ils veulent voir une chose en particulier. Le public des années 1930 veut voir la naissance d'un enfant et les maladies vénériennes dans les *Sex Hygiene Movies*, la dépravation des *junkies* dans les *Anti-Drug films*; celui des années 1950, les corps nus dans les films nudistes et burlesques, celui des années 1960, les corps mutilés des films d'Horreur-Gore; et celui des années 1970, les nouvelles expériences sexuelles et les vengeances violentes des femmes abusées. Le public de

²⁹ C'est l'auteur qui souligne.

toutes les époques veut voir quelque chose, des choses qu'il n'a jamais vu et qu'il ne veut ou peut jamais voir dans la réalité. Bref, les cinéastes d'exploitation de toutes les époques ont tenté d'assouvir cette soif d'images étranges, horribles ou interdites, bien souvent au détriment de toute cohérence narrative.

Après la disparition des studios de série B au milieu des années 1950, les indépendants d'exploitation virent l'opportunité de réutiliser des genres délaissés par le grand Hollywood. C'est dans cette optique qu'ils firent du cinéma d'horreur et de la science-fiction, genres appréciés par la jeunesse américaine. Dans cette même approche de réutilisation des genres délaissés par les majors, les producteurs de cinéma populaire italien, voyant une part du marché du western s'ouvrir dans les années 1960 (celle-ci ayant été récupéré par la télévision tout au cours des années 1950), en produisirent plusieurs, plus violents et centrés sur l'action. Ces westerns spaghetti furent très populaires dans les *grindhouse* partout en Amérique. En somme, les producteurs de cinéma d'exploitation utilisèrent des thématiques et des genres axés sur les attractions pour ainsi mieux résister à l'industrie hollywoodienne dominée par le système d'intégration narrative. Aussi, ils n'hésitèrent pas à réutiliser ce qu'Hollywood n'était plus intéressé à exploiter, afin d'absorber et de profiter d'un certain public laissé pour compte.

Techniques et style

Dans les moments économiquement plus difficiles de l'histoire des *majors*, celles-ci, voyant le public désertier les salles, n'hésitèrent pas à investir dans de nouvelles technologies qui allaient agir comme attractions de luxes. Les deux meilleurs exemples sont probablement l'arrivée du son au début de la grande dépression, ainsi que la couleur et le changement au format panoramique dans les années 1950. Le cinéma d'exploitation, lui, fonctionnant dans un univers financier toujours précaire, n'aura jamais la possibilité de rivaliser avec les grands studios sur le plan technique. AIP fera

ses premiers films couleur et *widescreen* au début des années 1960³⁰, pratiquement une décennie après les *majors*. Ne pouvant clairement pas se permettre les fantaisies des grands studios, les indépendants d'exploitation se devaient d'attirer leur public avec d'autres éléments : des attractions visuelles. Celles-ci sont d'une importance capitale dans la réussite d'un film d'exploitation, tellement que la majorité du temps, elles subordonnent la technique et le style de ce cinéma. Ce long extrait de Mike Quarles concernant Doris Wishman et son film *Bad Girls Go to Hell* (1965) explique bien les préoccupations premières des créateurs et les manipulations techniques qu'ils devaient bien souvent faire pour compléter leur film :

Technically, the film had some short commings that added to the unreality of the proceedings. All the dialogue was dubbed in later. Wishman used every device she could to smooth things out, like using shots of the person who is listening in a conversation while the person talking is off camera. By doing so, she avoided having to try to post sync dialogue with lip movements. The skin flick audience is very forgiving of such tricks as this, as long as a film delivers the goods. Many other films, such as *Naked Complex*, had done the same sort of thing; even *The Immoral Mr. Teas* was narrated. All these films showed what customers came to see, as *Bad Girls Go to Hell*. [...] Her reasons for shooting without sound are understandable. Often, the casts for her films would be amateurs or drawn from the world of burlesque. Few had any training as actors. On a low budget movies, film stock is a major expense. You won't be wasting film on blown lines if you shoot silent (1993, p. 145).

Le manque de ressources financières entraîne une prédominance des attractions et celles-ci ont clairement un impact sur les techniques de production et par ricochet sur le style des films d'exploitation. Puisque les producteurs n'avaient pas les budgets pour créer des œuvres de qualité technique comparable à Hollywood, ils durent bien souvent se rabattre sur des techniques de production plus abordable, par exemple utiliser (et réutiliser) du *stock footage*, c'est-à-dire des images documentaires qu'ils insèrent dans leur fiction. C'est dans cette optique que la plupart des films d'exploitation sont tournés en extérieurs ou dans des lieux naturels, là où les décors et la lumière sont gratuits. Pour Roger Corman, tourner en extérieur est la seule solution possible pour ce genre de film :

³⁰ Leur premier film couleur et au format panoramique fut une adaptation d'Edgar Allan Poe, *House of Usher* (1960). Son grand succès entraîna pas moins de six autres adaptations de Poe par Roger Corman au cours des années 1960.

« Budget were so low and the sets we could afford were so small that we'd wind up giving the picture away as a low-budget film from the very first shot. You just knew it was going to be a little picture. If I filmed on natural locations, I wouldn't have such a low budget look » (Corman cité dans Naha 1982, p.16). Aussi, si le scénario requiert des scènes d'intérieur, les producteurs vont souvent privilégier des lieux déjà existants, par exemple des appartements et maisons loués. Les géants d'Hollywood, eux, vont plutôt faire construire tous les décors. Les productions hollywoodiennes ne sortiront de leur studio que vers la fin des années 1960, tandis que le cinéma d'exploitation utilise cette esthétique « documentaire » depuis les années 1930.

En fait, le manque de frontière entre documentaire et fiction est à la base du cinéma d'exploitation classique. Ce sont les images réelles (de maladies vénériennes, d'accouchements, de peuplades indigènes, etc) qui attireraient les spectateurs. Cependant pour ne pas être totalement délaissés par le public, les auteurs de films d'exploitation s'efforcent d'insérer un fil narratif très simple qui maintient toutes les attractions ensemble. Comme l'affirme Schaefer : « Fiction and nonfiction merged in the classical exploitation film, and spectacle³¹ served as their organizing and unifying principle » (1999, p. 79). Le cinéma d'exploitation s'écarte stylistiquement du véritable documentaire, mais aussi du cinéma narratif hollywoodien pour créer son style bien singulier.

Le désir d'être le plus économique possible amena les créateurs à emprunter les techniques les moins coûteuses à d'autres formes de cinéma – exemple le cinéma documentaire - et ainsi créer un style bien différent du cinéma hollywoodien aux règles de créations standardisées. Ces règles sur lesquelles se fonde le cinéma narratif hollywoodien n'ont, dans le cas des films d'exploitation, pratiquement aucune importance³² puisque raconter une histoire et avoir un récit cohérent dans la tête du créateur (et bien souvent des spectateurs) arrive après l'exploitation d'attractions.

³¹ Le mot *spectacle* ici fait référence à ce que nous appelons des attractions.

³² Il me faut apporter cette nuance. Ce n'est pas parce que les règles, par exemple du 180° et du raccord dans le mouvement, n'ont pas d'importance qu'elles ne se retrouvent jamais dans les films d'exploitation. Un réalisateur de cinéma d'exploitation talentueux (cela existe) pourra créer une scène qui respecte toutes

« Gaps between the labor force and the means of production, coupled with speed necessary for shooting and the low budgets, meant that many of the resulting problems — boom microphones dipping into frame, bad lighting, confused actors — ended up in the finished product. » (Schaefer 1999, p.47). Voici comment Eric Schaefer explique une partie de l'esthétique nonchalante des productions d'exploitations. Cependant, ce n'est pas la seule raison de ce style parfois confus, il faut aussi mettre la faute sur le cinéma des attractions. Bordwell, dans son analyse du style hollywoodien classique (1985, p. 1-70), en arrive à la conclusion que celui-ci sert principalement la narrativité, et bien Schaefer, lui, avance plutôt que le style du cinéma d'exploitation classique aide la propagation des attractions (1999, p. 75-95). Malgré les différences entre cinéma d'exploitation classique et moderne, ceux-ci sont régis par le système du cinéma des attractions. Même si les récits du cinéma d'exploitation moderne sont plus élaborés, ils resteront bien simplets en comparaison de ceux du cinéma hollywoodien et continueront à présenter de nombreuses attractions qui resteront comme le dit Schaefer : « [...] the red meat that attracted an audience » (1999, p. 77).

Structure filmique et cinéma des attractions

Au cours de cette section, nous aborderons trois composantes importantes du fonctionnement d'un film : la structure narrative, la narration, ainsi que la réception et participation du spectateur. Ces éléments sont les points névralgiques de différenciation des systèmes du cinéma d'exploitation et du cinéma *mainstream*. Ce dernier fonctionne et se définit par le système d'intégration narrative, système qui devint standard avec l'institutionnalisation des productions hollywoodiennes. Pourtant, à la même époque les indépendants conservèrent les méthodes de production et de fonctionnement qui caractérisaient la cinématographie-attraction : le système du cinéma des attractions, système auquel se soumet le cinéma d'exploitation dans toute son histoire.

les règles classiques, cependant tôt ou tard il est inévitable que la fluidité de l'enchaînement des scènes sera brisée par l'insertion d'une attraction quelconque. Dans ce système, les créateurs sont souvent libres de faire ce qui leur plaît, parfois certaines règles sont respectées, mais une grande partie du temps non.

« *Blood Feast* had been shot from a 14 pages script, a document that was hardly better than an outline. Their main objective had been to show violence in a realistic fashion, story a secondary consideration, just as with the nudies » (Quarles, 1993, p. 168). Cet extrait résume bien l'importance qu'accordent les créateurs d'exploitation au scénario, au récit, et à la structure narrative de leur film, c'est-à-dire aucune. Comme vues précédemment, les origines du cinéma d'exploitation sont ancrées dans le système du cinéma des attractions. Dès les tout premiers films d'exploitation, l'emphase fut mise sur le « montré » (Schaefer 1999, p. 29), ainsi les créateurs ne voyaient pas l'intérêt d'avoir un récit et une intrigue élaborée ou même originale, de toute manière leurs ressources financières limitées ne les poussèrent jamais à investir dans un scénario bien ficelé. Schaefer remarqua une certaine standardisation des histoires dans le cinéma d'exploitation classique (1999, p. 31), les *Forty Thieves* n'hésitant guère à s'entre voler et récupérer les modèles de récit. Ainsi, pratiquement tous les films d'un même genre utiliseront des récits excessivement simples et finiront par se ressembler. C'est principalement pour cette raison que les genres des films d'exploitation sont autant diversifiés et nombreux, dès qu'un film obtient du succès, d'autres indépendants s'empressent d'en produire un semblable, changeant vaguement le récit, mais essayant toujours de nouvelles attractions.

Des quatre principes de construction d'une structure narrative hollywoodienne soulevés par Bordwell (1985) (système de causalité, consistance des personnages, motivation et ligne narrative), aucun ne tient la route bien longtemps dans les films d'exploitation. Pourquoi? Et bien simplement à cause des attractions trop nombreuses. Voici la définition d'une attraction par Tom Gunning : « [C'est] un élément qui surgit, attire l'attention, puis disparaît sans développer de trajectoire narrative ni d'univers diégétique cohérent » (Gunning, 1994, p.132). L'essence même d'une attraction va en contradiction avec le principe de structure narrative. Il est possible d'intégrer certaines attractions à une ligne narrative (comme le fait Hollywood dans leur comédie musicale par exemple), mais il est plus difficile — mais non impossible — de conserver une structure narrative cohérente lorsque l'on surutilise les attractions (à l'exemple du cinéma d'exploitation). C'est pour cette raison que le récit d'un film d'exploitation est

souvent très simple et que les personnages sont reconnaissables et stéréotypés. Le spectateur peut donc profiter pleinement des images qu'on lui présente, sans se soucier de comprendre l'intrigue. Le système de causalité et les motivations des personnages sont parfois confus, simplement parce que le créateur a intégré un trop grand nombre d'attractions, au plus grand plaisir des spectateurs.

Il est indéniable que ce cinéma s'adresse au public à l'aide des attractions et Schaefer va même jusqu'à répertorier quatre méthodes d'intégration des attractions qu'utilisaient les cinéastes de films d'exploitation classique (1999, p.80). Cependant, nous avons remarqué que l'essentiel de ces méthodes s'applique aussi au cinéma d'exploitation que l'on qualifie de moderne. Il parlera donc de « *discrete segments* » lorsqu'une attraction sera présentée par un film dans le film, par exemple, un médecin projette à un des personnages un film sur le miracle de la naissance. Il qualifiera certaines attractions d'« *integrated* » lorsqu'elles seront intégrées dans l'histoire. Celle-ci est la plus commune et peut aussi se retrouver dans les films hollywoodiens, un bon exemple pourrait être une poursuite de voiture, une scène de bagarre ou une explosion, pourvu que l'attraction soit justifiée par le scénario. La troisième catégorie qu'il appelle « *inserted spectacle* » est la réunion parfaite des deux premières catégories, c'est-à-dire l'intégration d'un segment documentaire à la narration. Cette méthode est essentiellement réservée au cinéma d'exploitation dont les producteurs n'hésitent pas à utiliser du *stock footage* pour réduire leurs coûts de production. Et finalement, il nomme sa dernière catégorie « *random* » pour la simple et bonne raison que ces attractions arrivent sans prévenir, n'ont aucun impact sur la progression narrative et ne semblent pas avoir de réelle raison d'exister. Il est évident que l'intention première des créateurs de films d'exploitation était d'en mettre plein la vue au spectateur sans considération réelle pour la cohésion narrative. Les producteurs de cinéma d'exploitation n'avaient vraisemblablement pas le temps et l'argent pour développer une histoire intéressante et de toute manière ils n'étaient pas motivés à travailler sur cet aspect puisqu'ils avaient de nombreuses attractions, plus choquantes les unes que les autres, sous la main et qu'ils savaient que celles-ci seraient profitables.

Puisque l'intégration narrative n'a pas d'importance dans le système du cinéma d'exploitation, et bien la narration du film n'a pas besoin d'être peaufinée et lisse comme celle du cinéma hollywoodien. La mise en place d'attractions qui brisent les raccords dans le mouvement et le montage en continuité par exemple, viendra plutôt faire ressortir les marques d'énonciation cinématographique et empêchera ainsi « l'effet-fiction » (Gaudreault et Jost 1990, p. 44) de se concrétiser. Cet « effet-fiction » sera aussi, bien souvent, détruit par la technique cinématographique nonchalante du film. La présence du micro dans le cadre ou un acteur qui bafouille sont des marques d'énonciation qui sont éliminées d'un film hollywoodien, cependant le budget réduit des productions indépendantes ne permet pas toujours de les éliminer. Bien souvent pour le spectateur, ces marques deviennent une partie intégrante du spectacle pouvant susciter rires ou consternation devant la médiocrité du produit fini. Nous pourrions dire que le récit est souvent syncopé et parsemé de *jump cut* rendant la compréhension des événements parfois très difficile. De toute façon, pourquoi perdre son temps à raconter une histoire qui est déjà connue du spectateur :

While a mainstream motion picture might rightly expect its audiences to remember what has been shown earlier in the film, an exploitation film relies on its audience's memory and knowledge of events that have taken place outside the theater. [...] they depend on the audience's knowledge to fill in any gaps that might exist in the film. In a movie about motorcycle gangs, for example, there is no need to spend time establishing the characters and motivations of the protagonists since everyone in the audience has already read about the Hell's Angels and has a reasonable idea of what a motorcycle gang is like. By presenting broadly stereotyped characters and clichéd scenes, the exploitation film is able to employ its audience's memory and imagination and tell a story that, while lacking in vital information, can still be understood. (Clark 1991, p. 185)

Ainsi, en utilisant les connaissances préalables du spectateur, les films d'exploitation peuvent se permettre une nonchalance narrative au profit de l'insertion des nombreuses attractions.

Roger Odin explique de cette manière la situation dans laquelle le spectateur est placé lors d'un film de fiction conventionnel dans un cadre institutionnel dominant : « Christian Metz a bien montré comment l'institution du cinéma dominant produisait un

actant spectateur isolé, immobile, muet, avec un positionnement psychologique intermédiaire entre la veille, la rêverie et le rêve, et disposé, à produire cette construction totalisante et imaginaire : la diégèse » (Odin, 1983, p.74). Le cinéma dominant, par l'utilisation du système d'intégration narrative, va fabriquer, comme nous l'avons vu plus tôt, un spectateur passif physiquement et peu interventionniste, mais actif cognitivement, tout à fait disposé à se plonger dans une histoire et à former les hypothèses nécessaires à la compréhension de l'intrigue. L'extrême opposé du spectateur de cinéma d'exploitation qui sera constamment sollicité physiquement par le film. Si l'on se base sur les propos de Schaefer, il est simple de remarquer l'énorme différence : « depending on the type of exploitation movie being shown, a range of "unacceptable" responses could emanate from the audience, including hooting, groans, fainting, vomiting, and more » (1999, p.122). Le cinéma d'exploitation fabrique un « actant spectateur » totalement différent, principalement parce qu'il est placé dans une situation de visionnement différente. La séance ne se résume pas en une seule projection, mais plutôt en un amalgame d'éléments qui vont construire un *événement* cinématographique. La plupart du temps, les spectateurs du cinéma d'exploitation se regroupent dans des lieux de projection où les interactions entre eux sont permises : les *drive-in* et les *grindhouse*. Aussi, le spectateur possède un horizon d'attente différent; il ne vient pas se faire raconter une histoire, mais plutôt voir des images sensationnelles. Celui-ci jugera donc le film de façon différente. Pour lui, l'incohérence dramatique, le manque de continuité spatiale et temporelle et la présence flagrante de marques d'énonciation ne l'agresseront pas s'il est contenté par ce qu'il est venu chercher dans ce spectacle : des attractions visuelles. Cependant, « The viewer is left disoriented or confused if he or she expects the film to operate within the classical Hollywood paradigm » (Schaefer 1999, p. 92).

Le constat de cette analyse est assez clair. Le cinéma mainstream Hollywoodien et le cinéma d'exploitation fonctionnent à l'intérieur de deux systèmes de production différents. L'un et l'autre de ces systèmes se côtoient et s'influencent. Le cinéma d'exploitation existe depuis fort longtemps, aussi longtemps que le cinéma institutionnalisé d'Hollywood, puisque le premier se définit par rapport au second.

Hollywood représente la norme et celle-ci permet aux indépendants de produire un cinéma qui s'en distingue afin de profiter des travers et de la curiosité des spectateurs. Ce système en opposition avec celui d'Hollywood permet aux cinéastes de films d'exploitation de survivre et de faire voir une autre facette de la société américaine.

Dès son apparition, le cinéma d'exploitation s'efforça d'offrir un spectacle différent en profitant des tabous sociaux et en montrant ce que Hollywood ne voulait pas montrer. À son époque classique, les *Forty Thieves* trouvèrent des moyens marginaux, souvent inspirés ou découlants des spectacles forains, afin de présenter leurs films et de les rendre profitables. Ces techniques marginales (de production, de distribution et de diffusion) et la récupération des déchets d'Hollywood, ont permis aux nombreux indépendants des années 1950, 1960 et 1970 de faire un cinéma original, parfois stylistiquement confus, déviant, farfelu et immoral, mais combien divertissant pour les spectateurs avides de vices, d'images-choc et d'émotions fortes.

Chapitre III

- Cinéma d'exploitation québécois -

ou quand le « film cochon » attaque!

« Et je ne m'illusionne pas : s'il n'y a plus qu'un marché, dans deux ans, pour du film porno, et si c'est ça que je peux vendre, je vais faire du film porno. Ce qui m'intéresse, c'est de faire du film. Je n'ai pas de message à apporter au monde. »

Claude Fournier
Dans *Cinéma d'ici*, 1973, d'André
Lafrance et Gilles Marsolais. P.193

La plupart des chercheurs et historiens du cinéma québécois expliquent la vague de cinéma de sexploitation québécoise du début 1970 en rejetant la faute sur les mœurs sociales changeantes et la floraison de la toute nouvelle libération sexuelle. Louise Carrière, elle, met la faute sur notre passé catholique puritain, ainsi que sur le manque d'éducation sexuelle de l'époque (1983, p. 66). Cependant, rares sont ceux qui tentèrent de comprendre comment le cinéma québécois évolua dans cette direction et quels éléments cinématographiques l'influencèrent.

Le présent chapitre sera en deux temps. Premièrement, il nous servira à soulever les éléments socioculturels et cinématographiques qui me permettent d'avancer que le cinéma québécois s'est développé et a évolué de manière à pouvoir être considéré comme du cinéma d'exploitation. Deuxièmement, nous ferons le recensement des films qui s'apparentent à du cinéma d'exploitation. Pour ce faire, nous parcourrons l'histoire générale du cinéma québécois des débuts du long métrage dans les années 1920, jusqu'au milieu des années 1980. Nous tenterons de mettre de l'avant la plupart des films du corpus en étalant les éléments qui nous font dire qu'ils peuvent appartenir à ce dit corpus. Cette histoire du cinéma d'exploitation au Québec se divisera en différentes parties. La première concernera les débuts d'un cinéma populaire et les traces d'exploitation qu'on y retrouve. Les deuxième et troisième parties seront celles qui aborderont la vague de cinéma d'exploitation des années soixante-dix, premièrement en présentant les titres que nous considérons comme des films d'exploitation « purs » et deuxièmement en mettant de l'avant la catégorie que nous nommons : cinéma d'exploitation « détourné »³³. Nous verrons donc comment les films des deux catégories agissent comme forme de résistance au cinéma dominant. La dernière partie concerne les productions anglo-québécoises et les coproductions. Bien que la plupart des films de cette section ne soient pas réalisés par des Québécois, nous ne pouvons nous résoudre à les tenir sous silence puisqu'ils sont pour la plupart les fruits d'initiatives de producteurs québécois et comme nous l'avons vu plus tôt, le cinéma d'exploitation est principalement un cinéma de producteur.

³³ Nous expliquerons plus en profondeur ces différentes notions au début des sections les concernant.

Contexte socio-historique du cinéma québécois de fiction

La fin des années 1940 et le début des années 1950 nous auront laissé un héritage d'environ une vingtaine de films de fiction. Ce segment de notre histoire cinématographique est couramment appelé la première vague de fiction québécoise (on semble en général, oublier les premières tentatives des années 1920) et lorsque l'on visionne ces films aujourd'hui, on comprend rapidement qu'ils étaient effectivement de premières tentatives. Ce sont, pour la plupart, des films techniquement assez médiocres, abordant des thématiques du terroir et qui sont, presque entièrement, des adaptations de tous genres : roman, pièce de théâtre, radio-roman, etc. Les titres les plus connus sont *Le Père Chopin* (Fédor Ozep, 1944), *Un homme et son péché* (Paul Gury, 1949), *Le Curé de village* (Paul Gury, 1949), *Séraphin* (Paul Gury, 1950) et bien sûr *La petite Aurore, l'enfant martyr* (Jean-Yves Bigras, 1951), sans doute le plus grand succès de cette époque. Ces films de fiction sont, pour la grande majorité, produits par des compagnies privées (Renaissance Films, Québec Productions Corporation) et ne reçoivent aucune aide financière gouvernementale puisqu'aucune politique de ce genre n'existe encore. La plupart des compagnies de production vont chercher l'approbation du clergé et certaines, comme le souligne Yves Lever, vont militer pour eux : « [...] Alexandre DeSève [...] acquiert la majorité des parts de Renaissance Films et constitue une nouvelle compagnie sous le nom de Renaissance Films Distribution inc. Celle-ci devra surtout s'employer à faire du cinéma "catholique", c'est-à-dire en accord avec ce que DeSève et ses amis du clergé croient être les valeurs du milieu » (1995, p.105). Les différentes pressions exercées par le clergé ne permettent pas aux créateurs de jouir d'une liberté idéologique et créative bien grande, ce qui va emprisonner ces films de fiction dans un moule peu extensible. Ces films seront produits durant quelques années, mais n'étant pas véritablement profitables pour leur compagnie, la plupart mènent à la faillite. Leur production cessera totalement au milieu des années 1950.

Du début des années 1950 aux débuts des années 1970, le Québec subit d'énormes bouleversements sociaux et politiques. La mort de Duplessis et l'arrivée du gouvernement libéral de Jean Lesage au début des années 1960 vont permettre au

Québec de se redéfinir et d'effectuer des ajustements sociaux et politiques plus en harmonie avec les nouvelles revendications populaires. Le désir de changement se fait aussi sentir dans le domaine cinématographique. L'Office national du film déménage ses bureaux à Montréal en 1956 et le département francophone fait de plus en plus de revendications afin d'être traité également par rapport aux anglophones. Les Michel Brault, Claude Jutra, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, Gilles Carle et compagnie prendront définitivement leur place au sein de l'organisme. Malheureusement, l'ONF ne leur fait pas la vie facile et souvent brime leur liberté d'expression; ils subissent la censure ou leurs projets sont tout simplement refusés. Tout ceci combiné à un manque de fonds substantiels, les projets de long-métrage de fiction seront bien rares. Certains réalisateurs comme Groulx et Carle vont détourner des projets de court-métrage ou de documentaire pour réaliser, de façon bien modique, un long-métrage. Le long-métrage de fiction fait plus ou moins partie des plans de l'ONF et plusieurs réalisateurs se tourneront vers l'industrie privée à la fin des années 1960.

Au début des années 1960, le souffle de nouveauté sociale emmène divers groupes et personnes à militer pour l'adoption de lois et de politiques cinématographiques par le gouvernement québécois. Malheureusement, le gouvernement a beaucoup d'autres chats à fouetter et pratiquement rien n'est fait. Au début des années 1960, le cinéma ne fait même pas partie du ministère des Affaires culturelles, mais plutôt du Secrétariat de la province, à cause de questionnements juridiques liés à la censure. Et quand il va déménager au Ministère des Affaires culturelles vers 1967, le gouvernement québécois ne légifèrera sur presque rien. La seule chose qu'il va accomplir c'est une réorganisation du système de censure.

Le bureau de censure devient le bureau de « surveillance » du cinéma

Le bureau de censure du cinéma est officiellement entré en activité le 1^{er} mai 1913 et dès ses débuts jouira de toute la latitude nécessaire pour modifier ou interdire un film (Lever 1995, p. 66). À partir de 1921, le bureau de censure se donne des critères de moralité à respecter, mais ceux-ci seront modifiés et allongés, en 1931, copiant parfois

littéralement certaines règles du *Production Code* américain (Lever et Pageau 2006, p. 49). Bien que le clergé n'ait eu que peu de pouvoir dans l'industrie et la production du cinéma (excepté les prêtres cinéastes tel l'abbé Albert Tessier et l'abbé Maurice Proulx), Yves Lever dans son mémoire de maîtrise *L'Église et le cinéma au Québec* nous montre bien l'influence et les nombreuses pressions de l'Église des débuts du cinéma jusqu'aux années 1960 où leur impact diminua considérablement. À un point tel que les recommandations et appréciations morales du clergé que certains journaux publient toujours au début 1970 deviendront de véritables publicités pour les spectateurs avides de vice. Voici un court extrait de l'un de ces avertissements concernant le film suédois *I, a Woman* : « Le film se réduit à une description très réaliste des expériences sexuelles d'une jeune nymphomane. Il contient des passages très suggestifs et des scènes de nudité » (Lever 1995, p. 235). De quoi attirer tous les hommes du monde dans les cinémas!

En 1967, le bureau de censure est remplacé par le Bureau de surveillance du cinéma. Mais cela cinq ans après la parution du *Mémoire du comité provisoire pour l'étude de la censure du cinéma* datant de 1962 et présidé par Louis-Marie Régis. Ce rapport, communément appelé rapport Régis, va privilégier un système de classification des films plutôt que leur censure et il va totalement repenser la relation gouvernement/cinéma : « Le Comité est d'avis, en effet, qu'il ne doit pas être du ressort d'un tel organisme d'accepter ou de refuser des films. Sa fonction doit en être une d'information du public » (Régis 1962, p.55). Malgré cela, le bureau de surveillance peut encore se permettre d'exiger des changements pour attribuer à un film la cote 18 ans et plus, ou bien de carrément le refuser comme ce fut le cas du célèbre *Deep Throat* (1972) de Gerard Damiano qui ne parut sur les écrans québécois qu'au début des années 1980, dans une version censurée des scènes les plus explicites (Lever 2006, p. 177). Donc, il est facile de comprendre que plusieurs réalisateurs et producteurs voient, avec l'explosion de la censure, l'occasion de faire un cinéma plus osé, plus en lien avec la nouvelle dynamique sociale de l'époque et qui va s'adresser à un public jeune : les baby-boomers, qui sont à cette époque en très grand nombre.

Le bureau de censure n'aura pas simplement le pouvoir de charcuter un film, mais aussi d'en condamner la publicité si elle s'avère trop suggestive ou trompeuse. L'avant code Hays avait amené des États-Unis un bon nombre de spectacles cinématographiques utilisant une publicité explicite et considérée immorale. Le 22 mars 1928, une loi impose la censure des publicités de film sur le territoire de la province de Québec; toutes les affiches et réclames dans les journaux devront être approuvées par le bureau. Selon Yves Lever, le système semble fonctionner pendant au moins une vingtaine d'années, car il ne trouve pratiquement aucune trace de publicités controversées dans l'actualité (2006, p. 551). Ce n'est qu'au début des années 1960 que le sujet redeviendra à la mode. Le bureau se fait de plus en plus permissif et les plaintes deviennent de plus en plus fréquentes. Un règlement concernant la fausse représentation sur les affiches sera voté le 17 février 1964, mais comme l'affirme Lever : « L'efficacité du règlement demeure relative. D'un côté, par tendance naturelle, le Bureau se fait de plus en plus permissif. [...] En revanche, les distributeurs testent régulièrement jusqu'où ils peuvent aller trop loin » (2006, p. 552-553). Cette latitude permit à la publicité de la vague de sexploitation québécoise du début 1970 d'y aller à plein régime dans l'exploitation du sexe, soulevant au passage le dégoût de certains journalistes, en particulier Claude Ryan qui dit qu'elle était « la plus vulgaire, la plus dégoûtante, la plus bassement commerciale qu'on puisse trouver au Canada » (*Le Devoir*, 5 avril 1971).

Yves Lever fit l'analyse de la publicité à cette époque dans *Cinéma et société québécoise* et soulève plusieurs aspects similaires aux techniques publicitaires du cinéma d'exploitation. Premièrement, à partir de 1967, tous les films devront recevoir un visa et devront le mettre en évidence sur les publicités et affiches. Le visa 18 ans sera donc pratiquement réservé aux « films médiocres de sexploitation », comme les appelle Lever (1972, p. 88), et deviendra ainsi un élément publicitaire important pour les inconditionnels de ce cinéma qui seront principalement attirés par le visa qui doit impérativement se retrouver dans le coin supérieur droit. Deuxièmement, Lever soulève que les images utilisées pour représenter les films se font de plus en plus explicites et que lorsqu'il s'agit de film abordant le sexe, un dessin stylisé est souvent utilisé au lieu d'une photo qui pourrait plus facilement paraître obscène. Dernièrement, le texte ou

slogan du film vante les qualités du film : « ainsi, chaque semaine, une bonne dizaine de films sont “le meilleur”, “le plus grand” ou “le premier dans son genre” » (Lever, 1972, p. 93). Ces manières de vendre le film seront pendant plusieurs années réservées aux films d’exploitation qui, à défaut de mettre le visage d’une star, tentera d’attirer le spectateur autrement³⁴. Le succès retentissant en territoire québécois de certains films d’exploitation étranger, le meilleur exemple est sans doute le film suédois *I, a Woman* (1965) de Mac Ahlberg qui prit l’affiche en 1968 et qui fit près de 500 000 entrées (Lever 2006, p. 323), et la présence grandissante de la publicité de ce type de film ont sans aucun doute influencé les productions québécoises.

Les pages des différents journaux de la province à la fin des années 1960 et durant les années 1970 sont pleines de publicités de « films chocs », comme ils sont bien souvent annoncés, principalement de provenance américaine, suédoise et japonaise. Ces publicités sont pour la plupart traduites en français, même si pour certaines le titre reste en langue originale, et sont bien souvent adaptées à la réalité locale. Exemple, l’annonce du film américain *Common Law Wife* (Eric Sayers, 1963) est affublée du slogan « Que dit la loi de votre province? ». Cependant, il ne faudrait pas croire que les publicités de ces films pour 18 ans et plus ne paraissent que dans les journaux de deuxième ordre. Leur présence est tellement forte dans les grands quotidiens qu’elle soulèvera l’incompréhension de Gilbert Maggi dans le *Séquence* d’avril 1970 :

La publicité entre évidemment pour beaucoup dans la diffusion du film érotique. Outre la pègre journalistique constituée par des journaux comme *Minuit* (sic), *Photo-Journal* (sic) etc... toujours avides de sexe, on comprend mal que des journaux plus sérieux comme *La Presse* (sic), *Le Devoir* (sic) ou même *Québec-Press* (sic) accordent une grande place à la publicité de ces films, soit en publiant des photos plus ou moins osées, soit en consacrant une page entière à des films aussi pourris que *L’Initiation*, [...] (1970, p. 7).

Aussi, il ne faudrait surtout pas croire que la présence de ces « mauvais et méchants » films sur les écrans québécois n’est due qu’à l’avidité des distributeurs américains. Entre 1962 et 1978, la compagnie québécoise Cinépix, spécialisée dans le

³⁴ Ces techniques publicitaires ne s’appliquent pas seulement aux films de sexploitation, les films d’horreur sont bien souvent vendus avec des slogans tels : « le paroxysme de l’horreur », « la terreur à l’état pur » ou « le spectacle le plus effrayant du siècle ».

cinéma d'exploitation, possédera 12.2 % du marché de distribution en territoire montréalais, ce qui en fait la compagnie la plus active avec plus de 1000 films distribués³⁵ (Lamonde et Hébert 1981, Tableau 114). Tous ne furent pas exclusivement du cinéma d'exploitation, mais plusieurs titres qu'on doit à des sommités du cinéma *grindhouse* tel Russ Meyer, Doris Wishman et Lloyd Kaufman, font partie de leur longue liste de distribution.

En 1967, les films à caractère sexuel sont majoritairement présentés dans les salles indépendantes. Cependant, au courant de l'année on peut remarquer que les grandes chaînes Famous Player et Odéon, reniflant les gains monétaires importants, intégrèrent à certaines de leurs salles à tendance clairement plus populaire³⁶ des spectacles cinématographiques érotiques. Ce n'est qu'en 1968 qu'apparaîtront des salles consacrées aux films érotiques comme le Midi-Minuit et le Pigalle; même Famous Players ouvrira en 1970 une salle spécialisée, le Éros. Ces salles dites « érotiques » sont en tout point comparables aux *grindhouses* américains, présentant bien souvent des programmes doubles, voire triples. La plus connue de celles-ci fut le *Pussycat* de Roland Smith avec son superbe slogan : « Films VAMP – Vachement Adulte Mon Pote! ». Ouvert en 1969, le cinéma définira bien son mandat dès la première soirée en mettant à l'affiche un programme double comportant deux films du géant de la sexploitation américaine Russ Meyer, dont le culte *Faster Pussycat Kill! Kill!* (1965). Il est intéressant de souligner que l'exploitation lucrative de cette salle permettait à Roland Smith d'exploiter ses autres salles de cinéma de répertoire (comme le Verdi et l'Outremont) qui n'étaient pas toujours rentables (Lever 2006, p. 615).

³⁵ Il est important de comprendre que malgré ce fait, l'addition des parts de marché des nombreuses compagnies américaines fait que celles-ci sont en très grande majorité.

³⁶ Après examen des journaux de l'époque, il semble que les deux chaînes américaines aient possédé aussi des salles de deuxième ordre qui ressemblaient vaguement à des « grindhouses », y projetant des films de monstre ou d'horreur. Visiblement, même le marché du cinéma d'exploitation était sous leur domination. Chez Odéon, les salles Mercier, Electra, Villeray et plus tard Verdun s'y consacrent et chez Famous Players ce sont : le cinéma Place Ville-Marie, le Snowdon, l'Arlequin, le Van Horne, le Parisien, etc.

Monopole américain

Un autre fait important à souligner est la présence, depuis plusieurs décennies, du contrôle monopolistique du marché cinématographique québécois par le cinéma américain comme l'explique bien Yves Lever : « Le cinéma américain fait vendre environ 80 % des sièges, le cinéma français entre 8 % et 10 %. Le cinéma québécois attire habituellement entre 3 % et 4 % du public, avec des pointes de 10 % en 1970-1972 et en 1986-1989 (gagnées surtout sur le cinéma américain) [...] » (Lever, 1995, p.416). Le monopole américain sur la distribution est tel que « [...] entre 1968 et 1978, aucun des sept films canadiens ayant généré le plus de revenus n'est passé durant les meilleurs moments (Noël, Pâques, été). Et même si un film fait de bonnes recettes, les circuits le retirent systématiquement de l'affiche en raison de l'arrivée des films américains » (Poirier 2004b, p. 200). Aussi, les distributeurs américains vont utiliser des techniques de distribution plutôt déloyales qu'Yvan Lamonde explique ainsi :

Les « majors » se réservent les meilleurs créneaux de temps de l'année, retiennent les films rentables pour leurs salles jusqu'à épuisement de leur potentiel, obligent les exploitants à un blocage de calendrier en fonction de leurs intérêts et contraignent les exploitants à une sélection de films à l'aveugle où ceux-ci doivent prendre des séries « B » des distributeurs pour avoir droit à un ou quelques films à succès (1983, p. 242).

Les distributeurs américains semblent avoir utilisé les techniques du *Blind Booking* et du *Block Booking*, interdites dans leur pays depuis le *Paramount case* en 1948, pour conserver et pour profiter au maximum de leur monopole en territoire canadien. Ainsi, les films québécois n'auront pratiquement³⁷ jamais accès aux plus importantes salles commerciales des deux exploitants principaux (Famous Players et Cinéplex-Odéon) ou y auront accès très peu de temps. La plupart des productions québécoises devront se tourner vers des cinémas indépendants de répertoire comme l'Élysée. À partir de 1969, la compagnie Cinépix se lancera dans la production et pour assurer à leurs films un temps d'exploitation convenable, les propriétaires décideront de louer le cinéma Le Parisien appartenant à Famous Players (Luc Perreault, *La Presse*, 31

³⁷ Gilles Carle est l'exception qui confirme la règle, son film *Red*, bourré d'action, fut le premier film de langue française à passer au Capitole (Lever 1995, p. 422).

janvier 1970). Le succès de *Valérie* (Denis Héroux, 1969) ouvrira les yeux des deux grandes chaînes américaines qui permettront à certains films québécois d'être projetés dans leurs salles de deuxième ordre au même titre que les films d'exploitation étrangers. Les autres devront se tourner vers les salles indépendantes s'étant converties dans le cinéma érotique comme le Bijou, le Vendôme et le Bonaventure.

Au début des années 1960, diverses études telles que le *Conseil d'orientation économique du Québec* et la *Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec* se portent à la défense de l'industrie cinématographique québécoise en exigeant une loi de contingentement ou une loi de quotas afin de venir en aide au cinéma québécois (Poirier 2004b, p. 54-59). Cependant, leurs revendications comportent certaines anicroches que Christian Poirier explique ainsi :

On touche, ici, à une des contradictions fondamentales du tissu argumentatif proposé par les groupes d'intérêt et par l'État lui-même : d'une part, le gouvernement doit intervenir, notamment par des lois de contingentement et de quota, et affecter ainsi les lois du marché, et, d'autre part, il ne doit surtout pas fausser les données « naturelles » de ce même marché (2004b, p. 55).

Cette argumentation paradoxale est essentiellement basée sur la contradiction fondamentale du cinéma : faut-il le considérer comme un art (aidant l'affirmation identitaire nationale) ou comme une industrie profitable économiquement? Ajoutez à cela l'inaction du gouvernement provincial dans l'adoption d'une loi-cadre et dans la création d'un organisme de soutien financier, et l'on se retrouve avec une industrie incapable d'aider ses créateurs et inapte à faire concurrence à Hollywood. Il faudra attendre la fin des années 1970 avant que certaines dispositions soient prises par les différents paliers gouvernementaux et malgré cela, les Québécois vont continuer de consommer presque exclusivement ce que l'on peut considérer comme la norme cinématographique en territoire québécois : le cinéma américain. Bref, la province de Québec n'a, pour les Américains, rien de différent d'un de leurs propres États, excepté qu'elle est plus simple à exploiter par son manque de législations.

La SDICC

L'une des politiques les plus importantes de l'époque qui aidera considérablement les cinéastes québécois à réaliser de nombreux films de fiction ne sera pas le fruit du gouvernement provincial, mais bien l'initiative du gouvernement fédéral. En 1968, le gouvernement du Canada crée la SDICC (Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne) qui va venir en aide à la production de film au Canada. À cette époque, la SDICC adhère à une idéologie de libre marché, c'est-à-dire qu'elle privilégie la quantité à la qualité, elle va ainsi permettre la production de plusieurs films, mais tous à petit budget (Poirier 2004b, p.188-201). Dix millions de dollars seront investis dans 110 films entre 1968 et 1972 (Poirier 2004b, p. 192), ce qui donne en moyenne 90 900 \$ par film. Si l'on tient compte que l'investissement de la SDICC pouvait être de 50 à 60 % du budget total (Lever 1995, p. 285), on peut affirmer que les films bénéficièrent en moyenne d'un budget de 181 800 \$; et cela, si le producteur réussissait à trouver le reste du financement, ce qui n'était pas toujours le cas³⁸. En comparaison, le coût moyen du négatif d'un film hollywoodien (c'est-à-dire son budget total) est de 1,97 million de dollars en 1972, donc près de 11 fois plus élevé et, il ne faut surtout pas oublier que les studios sont, à cette époque, en pleine crise économique. La moyenne reviendra à la normale au début des années 1980, atteignant les 11,34 millions en 1981 (Cook 2000, p. 2). Les budgets des films québécois de l'époque se comparent bien à ceux du cinéma d'exploitation; par exemple, AIP investira au début des années 1970 le plus gros montant de leur histoire accordé pour un film, en permettant à Roger Corman de produire leurs deux premières adaptations cinématographiques d'Edgar Allan Poe au budget total de 200 000 \$ chacune. Yves Lever résume bien le fonctionnement de l'organisme fédéral ainsi : « Puis elle fait flèche de tout bois : conçue surtout pour contribuer à l'essor de l'industrie du long métrage destiné aux salles commerciales, elle se préoccupe peu de la qualité; seule la réputation commerciale des demandeurs ou le pouvoir de séduction des scénarios comptent »

³⁸ Il put arriver à certaines occasions que les producteurs trouvent une partie du financement chez les exploitants de salles comme ce fut le cas pour *Deux femmes en or* dont le tiers du budget provenait de France-Film (Aldiman 1971, p. 37). Cette technique était couramment utilisée chez les cinéastes d'exploitation américains comme Roger Corman (Corman 1990, p. 182).

(1995, p.284). Plus loin, il ajoute : « Au début, donc, n'importe quel projet un peu cohérent ou séducteur obtient la participation de la SDICC » (1995, p.286). On se retrouve avec un système de financement public qui agit en très grande partie comme un studio ou un producteur de cinéma d'exploitation, préférant des éléments attractifs et hautement exploitables (sexe et violence) au détriment d'une histoire solide ou de qualités artistiques comme l'explique Michael Spencer, directeur exécutif de la SDICC : « The corporation looks upon itself as a banker, [...] We support the Canadian producer; we have no interest in artistic control. »³⁹ (Urjo Kareda 1971, s.p). On peut aussi, en quelque sorte, affirmer que les réalisateurs avaient une grande liberté de création (choix du sujet, choix esthétique) à condition que leur projet ait un bon potentiel de rentabilité.

Ce cocktail va permettre et forcer l'émergence d'un cinéma de fiction québécois plus osé et populaire. Mais ce n'est pas nécessairement l'idéologie de tous les créateurs. Plusieurs veulent plutôt faire un cinéma qui va forger une identité nationale québécoise. Ce qui donne un rejet du traditionnel pour une vision moderne, mais un rejet aussi du modèle hollywoodien. Nous espérons avec cette étude vous amener à voir le caractère de « résistance » de certains de ces films envers le cinéma dominant.

Histoire du cinéma d'exploitation québécois

Nous tenons à préciser qu'il n'est pas chose facile que d'évaluer si un film en est un d'exploitation. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les règles qui régissent cette catégorie ne sont pas absolues et un film ne doit pas impérativement comprendre toutes les délimitations, précédemment exposées, pour être considéré comme un film d'exploitation. Cependant, certaines caractéristiques sont trop importantes pour qu'un film ne les possédant point soit considéré comme d'exploitation; le meilleur exemple est la présence de thématiques exploitables : sexe, violence, tabou, étrange. Par la suite, nous observons les éléments en lien avec les méthodes de production : budget réduit, production indépendante, exploitation parallèle et publicité racoleuse. En dernier lieu, nous prenons en considération la technique médiocre et l'esthétique bâclée du film.

³⁹ Il fait ici référence à la *Canadian Film Development Corporation*, titre anglais de la SDICC.

Donc, un film au budget ridicule, produit de façon totalement indépendante et techniquement médiocre, ne peut être considéré comme cinéma d'exploitation s'il ne possède pas les thématiques requises; il ne serait, en fait, qu'un mauvais film indépendant. Les chapitres IV et V seront des analyses complètes de certains films importants de la cinématographie québécoise, mais, pour l'instant, nous nous affairerons à souligner les différentes manifestations de cinéma d'exploitation au Québec.

Début du cinéma populaire et trace d'exploitation

À notre grande surprise, la première trace du cinéma d'exploitation au Québec est beaucoup plus ancienne que ce que nous nous étions imaginé de prime abord. La présence du Bureau de censure du Québec entre 1913 et 1967 nous avait pratiquement convaincus de l'inexistence d'un cinéma qui mettrait de l'avant des thématiques scabreuses ou amORALES. Le hasard faisant bien les choses, nous sommes tombés sur le résumé d'un film de Joseph-Arthur Homier datant de 1924 qui va comme suit :

C'est l'histoire d'une bande de narcomanes et trafiquants de stupéfiants qui pour continuer leur œuvre de mort, essaient de faire chanter le chef de la Sûreté. On voit d'une façon saisissante jusqu'où les narcotiques peuvent conduire leurs victimes, [...] (Anonyme, « La drogue fatale » La Presse, 21 janvier 1924. Cité par Lacasse 2000, p. 121-122)

À la lecture de cette description, nous avons immédiatement pensé aux nombreux films d'exploitation américains abordant le sujet de la drogue des années 1920 et 1930, tel le désormais culte *Reefer Madness* de Louis J. Gasnier ou encore *Narcotic* de Dwain Esper. Ces deux films montrent les agissements inhumains (fête nocturne, danse et prise de drogues) des consommateurs et bien souvent leur chute vers la folie ou la mort. Malheureusement, rien de ce que Homier a fait n'a été conservé, donc nous ne pouvons présumer de ce qu'il montrait dans son film. Cependant, Yves Lever dans le *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, rapporte en page 213 les coupures exigées par le bureau de censure. Elles vont comme suit :

- *Picking pocket of man asleep at table*
- *Attack of dope fiend on girl friend*
- *Shooting*

Il est ainsi possible de croire que Homier avait l'intention de montrer au public des actes jugés immoraux pour l'époque. Ce résumé, ainsi que les coupures faites par la censure nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'une première trace de cinéma comportant des éléments d'exploitation.

Le prochain cas de cinéma d'exploitation québécois que nous aimerions soulever pourrait en surprendre plus d'un. Il s'agit de *La petite Aurore, l'enfant martyre*. Ce film de Jean-Yves Bigras datant de 1951 comporte plus d'un élément nous permettant cette affirmation. Premièrement, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le cinéma d'exploitation, à défaut de moyens, aime s'inspirer de faits divers réels afin de mousser la popularité du film. Et bien, c'est ce qu'ont fait les producteurs d'*Aurore* qui ont mis à l'écran et exploité l'histoire violente de la petite Aurore Gagnon qui fut martyrisée et battue à mort par son père et sa belle-mère en 1921. Les thématiques de la torture et du sadisme (surtout sur la personne d'un enfant) ne sont pas présentes dans le cinéma hollywoodien de cette époque; elles deviendront par contre des thématiques clés dans le cinéma d'exploitation américain des années 1950 et 1960, façon pour eux de présenter de la nudité sans caractère sexuel, donc considérée comme non obscène. Au point de vue de la technique cinématographique, le budget réduit est apparent, tout est d'une médiocrité effarante et Daniel Rioux nous aide à le comprendre en affirmant que le tournage a été « réalisé avec une seule prise par plan, et parfois deux, [...] » (1995, s.p). En plus, le film semble avoir choqué certaines personnes à l'époque. Un journaliste du *Photo-Journal* du 28 juin 1958 semble tout à fait outré du film et en dit : « [...] mais je n'ai jamais vu le sadisme et la méchanceté s'étaler avec autant de complaisance que dans cette "Aurore"(sic) [...] ». Il renchérit plus loin en affirmant : « Mais il faut être malade pour avoir tourné un film pareil, une monstruosité de cette taille. » Il fait aussi état du dernier point que nous aimerions soulever, c'est-à-dire la participation du spectateur :

Et pour que la morale soit sauvée de façon plus éclatante encore, pour que le public soit vengé de toutes ces horreurs, à la fin, on donne en pâture à une salle surexcitée, survoltée, qui crie, glapit, lance des injures à la marâtre, une tête de pendu... Alors la salle éclate en bravos. Un spectateur a même lancé, avec rage : "Chienne" ! (*Photo-Journal*, 28 juin 1958).

Cette description des réactions du public n'a pas grand-chose à voir avec celles du public du cinéma hollywoodien qui reste immobile et silencieux, mais ressemble plus aux descriptions du spectateur de cinéma d'exploitation d'Eric Schaefer (1999, p. 121-122). Les spectateurs semblent avoir été nombreux à s'identifier à ce fait divers, pourtant *Aurore* s'avère être l'un des films le moins en accord avec les idéologies de l'époque : « [...] à un second degré, c'est un des films les plus explicites de cette période : la campagne est un lieu où on martyrise les enfants, où il n'y a pas de famille unie, où le mariage n'apporte que malheurs [...] » (Lever 1995, p. 114). C'est cette accumulation d'éléments qui nous porte à le considérer comme un film comportant des éléments d'exploitation.

Une oeuvre datant de 1959 a ensuite piqué notre curiosité. *Les Désœuvrés* de René Bail est certainement l'un des films les plus particuliers de l'époque. Tourné avec un budget visiblement réduit, le film n'avait jamais été complété par l'auteur et ne durait que 58 minutes; ce n'est qu'en 2006 que René Bail, avec l'aide de Richard Brouillette, termina le remodelage du film selon le scénario original. Le film qui débute comme une description de la vie en région et de la disparition des valeurs traditionnelles, devient au deuxième tiers un portrait de la jeunesse, les véritables désœuvrés. C'est cette partie du film qui lui donne des allures de cinéma d'exploitation, empruntant une thématique souvent abordée à cette époque, la délinquance juvénile. Affublés de vestons de cuir, les jeunes, pour aucune raison apparente, vandalisent une maison abandonnée dans une scène relativement violente. Tel un *Teenpix*, *Les Désœuvrés* mise sur une approche semi-documentaire afin d'ancrer le récit dans une réalité locale et mettre de l'avant une partie de la population dont on parle peu au cinéma, la jeunesse. La ligne narrative excessivement mince et la technique déficiente⁴⁰ lui donnent le cachet visuel que l'on ne retrouve jamais dans le cinéma hollywoodien, mais bien souvent dans les films d'exploitation de la même époque. Malheureusement pour lui, le film de Bail n'a jamais reçu une diffusion convenable, se contentant de quelques projections privées. Il fut

⁴⁰ René Bail l'avoue volontiers et fait part de certaines difficultés techniques qu'il a rencontrées dans un texte sans nom et sans date trouvé dans son dossier de presse à la cinémathèque québécoise : « J'ai donc développé moi-même les négatifs des "Désœuvrés"(sic) avec le résultat que l'on connaît : sur-développement, sous-développement, taches d'eau, égratignures, voiles en chambre noire, tout y passe ».

finaleme nt projeté dans sa version complète et restauré à la cinémathèque québécoise en 2007.

La plupart des films de cette époque sont malheureusement difficiles d'accès, la plupart n'existant tout simplement pas sur support VHS et DVD. Cependant, les résumés de films, critiques et articles journalistiques d'époque, ainsi que des éléments publicitaires nous ont permis de cibler deux films indépendants qui contiennent des éléments et des caractéristiques de films d'exploitation : *Manette (la folle et les dieux de carton)* (Camil Adam, tourné en 1964 et sortie en 1967) et *Carnaval en chute libre* (Guy Bouchard, 1965). Premièrement, les deux ont été produits avec un budget ridiculement bas, respectivement 13 500 \$ et 20 000 \$. Deuxièmement, ils sont victimes d'une technique cinématographique déficiente, bien en deçà des critères normaux de l'époque; visiblement inspirés par la nouvelle vague française, chacun des récits, ancré dans la réalité, est souvent incohérent et difficile à suivre⁴¹. Finalement, ils utilisent comme toile de fond la nouvelle liberté sexuelle qui caractérisera le début des années 1970; cependant, ce n'est pas simplement le fait d'aborder une thématique litigieuse qui fait d'une œuvre un produit d'exploitation. Comme nous l'avons vu, l'utilisation d'un sujet scabreux pour la promotion du film peut nous aider à savoir s'il s'agit de cinéma d'exploitation.

Carnaval en chute libre fut entièrement tourné et produit au Saguenay et connut un échec retentissant. Des deux films, c'est celui dont la publicité visuelle se fait la plus pudique [Figure 1], ne faisant référence qu'au couple et leur accouplement. Cependant, un petit document publicitaire retrouvé dans les voûtes de la cinémathèque québécoise se fait plus explicite. On y présente le personnage principal comme ayant une « fixation sexuelle » et une de ses amies comme une personne aux « mœurs légères ». Le reste du papier fait état des péripéties lubriques de la jeune femme. Le film bénéficiera de publicité involontaire de la part de l'office catholique national des techniques de diffusions qui en dira : « Le film se réduit à la description d'inconduites adultères et

⁴¹ Voir chacune des fiches concernant les films dans Lever 1991, p. 125-126, 305-306-307. Lever y répertorie plusieurs critiques.

d'attitudes libres accompagnée d'une accumulation de détails scabreux [...] » (*Le Lac-Saint-Jean*, 1^{er} décembre 1965). Mais l'échec du film nous fait grandement douter de l'effet positif de cette fausse publicité. Chose certaine, le film ne comporte rien qui ait poussé la censure à agir et Yves Lever explique ce fait ainsi : « [...] voulant sans doute mettre un peu d'érotisme, on déshabille les femmes, mais on utilise alors des cadrages racoleurs comme seul le cinéma hollywoodien de la période la plus censurée le faisait [...] » (1991, p. 126). L'œuvre en elle-même semble assez frileuse sur l'exploitation visuelle de la nudité, mais sa mise en marché emprunte certains éléments au cinéma d'exploitation.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 1 : Publicité, *Carnaval en chute libre* (1965), Cinémathèque québécoise.

Figure 2 : Publicité, *Manette* (1969), Cinémathèque québécoise.

Manette raconte l'histoire d'une jeune femme qui va d'homme en homme, vivant des expériences plus dégradantes les unes que les autres. Une des affiches publicitaires [Figure 2] du film mise sur les attitudes libertines et l'amoralité du personnage principal en utilisant le slogan : « Amorale ou follement amoureuse? », laissant prétendre des agissements que l'on pourrait qualifier de non catholiques. La même affiche présente l'actrice principale l'épaule découverte et un petit texte renchérit : « follement amoureuse de tous les hommes, elle ne connaît qu'amertume et dégradation ». Les producteurs ont visiblement voulu miser sur le caractère sexuel ou libertin du film en mettant à l'affiche « Une bande-annonce racoleuse utilisant surtout le court moment où le personnage montre ses seins [...] » (Lever 1995, p. 189). Même le communiqué de

presse du cinéma Élysée⁴² se fait racoleur, on peut y lire les mots : humiliation, délire, mystique, érotisme, extravagance, insolite et absurde. Le film obtint le visa 18 ans et plus de la part du tout récent Bureau de surveillance, cependant *Manette* semble souffrir du même problème que le film précédent, le manque de « montré ». Dans la publicité on fait beaucoup référence à des agissements immoraux, mais dans le film on en montre peu et nous savons bien que le cinéma d'exploitation repose sur les attractions visuelles.

Cinéma d'exploitation comme modèle et pratique de « résistance »

Notre exploration du cinéma québécois populaire entre 1969 et le milieu des années 1980 nous a fait rendre compte de deux types de films ou d'approche de la part des réalisateurs de l'époque. Si certains créateurs ont vraisemblablement été mus par l'illusion de profits rapides et substantiels, d'autres semblent plutôt avoir agi en toute connaissance de cause. Explication : il serait bien difficile de faire croire à quiconque que les *Valérie* (1969), *Deux femmes en or* (1970) et *Après-Ski* (1971) n'ont pas été faits pour être rentables financièrement. La plupart ne sont que des divertissements sans prétention ou les scènes de nudité s'enfilent plus rapidement les unes que les autres et c'est en partie pour cette raison que nous les qualifions de cinéma d'exploitation « pur ». D'autres films de la même époque, comme ceux de Carle et Arcand, peuvent aussi être considérés comme cinéma d'exploitation, pourtant ces œuvres semblent plutôt avoir été réalisées dans le but de promouvoir le message de l'auteur, en réutilisant le modèle, en vogue, du cinéma d'exploitation. Nous appellerons donc cette tendance : cinéma d'exploitation « détourné ». Pourquoi détourné? Et bien, simplement parce qu'ils ont su profiter et se servir des techniques et de la popularité du cinéma d'exploitation pour présenter leurs discours et leurs visions du monde et du cinéma.

Ces deux catégories de films font partie de ce que nous qualifierions de « petite culture » ou culture de « résistance », au sens de Desaulniers et Sohet (1982), et ont créé un choc culturel qui pendant un instant a conduit la population québécoise dans leurs

⁴² Communiqué de presse datant du 19 décembre 1967 intitulé : «“MANETTE ” film canadien de Camil Adam au cinéma Élysée.»

cinémas pour s'y regarder. Pendant un court moment, ce géant indétrônable qu'est le cinéma hollywoodien fut légèrement remué par le cinéma populaire local. Le cinéma d'exploitation québécois s'inscrit, selon nous, dans les traces de ce que Germain Lacasse appelle « la résistance par modification du produit » (2000, p. 179), tactique utilisée par les bonimenteurs de la période de résistance qui transformaient à leur guise le spectacle cinématographique afin de se l'approprier et ainsi d'en être la vedette ou de faire valoir leur discours. Le tout, plus souvent qu'autrement, dans le but de conserver un lien étroit avec l'identité nationale du spectateur ciblé qu'il soit québécois, hollandais ou japonais. Cette pratique de résistance se retrouve, selon nous, de deux manières distinctes dans le cinéma d'exploitation au Québec.

Bien que les films d'exploitation « purs » n'aient été produits que dans un but financier, il ne faudrait pas négliger leur impact culturel. Les cinéastes comme Denis Héroux et Claude Fournier ont su adapter, presque intégralement, un produit culturel étranger pour reconquérir un marché (économiquement parlant) déjà sous domination. Leur but premier n'a peut-être pas été de discuter de la nation québécoise, mais ils ont, par ricochet, contribué à l'élaboration d'une culture populaire cinématographique qui nous représente. Et comme l'affirme Louise Carrière : « Le nationalisme québécois se jumellera au sexe pour donner un tandem publicitaire bien de chez nous [...] » (1983, p.67). Pour leur part, les cinéastes de la catégorie du cinéma d'exploitation « détourné » ont modifié la forme et réutilisé des éléments du cinéma d'exploitation afin de mieux critiquer et discuter de la société québécoise et de l'identité nationale, mais aussi afin que ce discours atteigne un plus large public.

Pour l'instant, nous mettrons de l'avant les films et les réalisateurs qui participèrent aux deux catégories. Les chapitres IV et V serviront à analyser des films (*Valérie*, *Après-Ski*, *La mort d'un bûcheron* et *Gina*) faisant partie de chacune des catégories et permettront de voir leur apport au cinéma national québécois.

Cinéma d'exploitation « pur »

Au départ, nous pouvions compter sur une seule main les films québécois que nous considérons d'exploitation. Plus notre recherche a progressé, plus les titres se sont ajoutés. Nous dénombrons désormais une quinzaine d'œuvres pour chacune des catégories qui s'étendent sur plus longtemps que la période 1969-1971 qui est généralement considérée comme l'apogée des « films de fesses ». Tout cela prit son envol véritable le 2 mai 1969, lorsqu'une petite bombe tomba sur le cinéma Le Parisien : *Valérie* de Denis Héroux prenait l'affiche. Son succès retentissant au box-office en a fait immédiatement le plus grand succès du cinéma québécois à cette époque. La vague de cinéma de « sexploitation » québécois était lancée. Comme nous l'avons vu plus tôt, tous les éléments étaient en place pour permettre à un tel film de prendre l'affiche et de conquérir le récent marché du cinéma d'exploitation en territoire québécois.

L'un des plus importants réalisateurs et producteurs de cette époque est sans contredit Denis Héroux qu'on appela même « Le roi des sexploiteurs » (Anonyme 1971, p. 3). Entre 1969 et 1977, Héroux réalisa six films qui peuvent être considérés d'exploitation, quatre de sexploitation et deux d'horreur. Des quatre films qui exploitent le sexe, on retrouve les célèbres *Valérie* (1969) et *L'initiation* (1970), produits par la compagnie Cinépix, qui sera responsable de plusieurs autres méfaits (lire films) de cette époque.

S'inscrivant parfaitement dans la continuité de *Valérie*, *L'initiation* profite lui aussi de la nouvelle liberté sexuelle de la jeunesse québécoise. Le réalisateur dira même à propos de son film : « J'ai déshabillé la petite Québécoise dans "Valérie", il est normal que je la dépucèle maintenant. Non? » (Jean-Paul Sylvain, *Le Petit Journal*, 25 janvier 1970). Le film met en scène de jeunes étudiantes qui en sont à leur première expérience sexuelle. L'une d'entre elles, Victoire (Chantal Renaud), déçue des garçons de son âge, tombe amoureuse d'un Français, de passage à Montréal, qui lui fait vivre de nouvelles expériences. Le réalisateur engagea de nouveau la vedette de son précédent film Danielle Ouimet, ce qui signifia dans l'esprit du spectateur de l'époque la présence de

nudité à l'écran. Les publicités du film corroborent ce fait en présentant l'image d'un homme et une femme s'entrelaçant, surplombés du slogan « l'apprentissage de la sexualité » [Figure 3]. Tel un film de *Sex Hygiene*, *L'initiation* avait véritablement pour intention, et c'est Héroux qui l'affirme, de faire l'éducation sexuelle de la Québécoise (Jean-Paul Sylvain, *Le Petit Journal*, 25 janvier 1970). Ce même genre de publicité, exploitant concrètement l'aspect sexuel du film, sera utilisé pour la promotion des deux films suivants de Denis Héroux. Produit aussi par Cinépix la même année, *L'amour humain* [Figure 4] implantera son récit dans l'univers du clergé catholique lui donnant ainsi d'étranges similitudes avec un genre mineur du cinéma d'exploitation mondial communément appelé la *Nunsplottation*. Ces films racontent pour l'essentiel les aventures érotiques des différents membres du corps ecclésiastique. Et c'est le genre de récit que nous offre Héroux qui met en scène les tribulations d'un curé et d'une religieuse qui défroquent pour partir à la recherche de l'amour humain. Son quatrième film érotique *7 fois... par jour* (1971) [Figure 5] présente un Jean Coutu incapable de ne pas faire l'amour à une femme qui lui sourit. Ce dernier suivra une thérapie pour contrôler ses ardeurs envers la gent féminine et ainsi pouvoir trouver l'amour. Encore là, la nudité est de mise et elle tente même de se faire internationale.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3 : Affiche promotionnelle, <i>L'initiation</i> (1970), Cinémathèque québécoise.	Figure 4 : Publicité, <i>L'amour humain</i> (1970), Cinémathèque québécoise.	Figure 5 : Affiche promotionnelle, <i>7 fois... par jour</i> (1969), Cinémathèque québécoise.
---	--	---

Délaissant le film érotique, Héroux tentera sa chance avec deux films d'horreur qui n'ont de Québécois que le réalisateur. Coproduit par l'Allemagne, la France, l'Italie et le Canada, *Born for Hell* (1976) sera commercialisé dans la plus pure tradition du cinéma d'exploitation. La présence du producteur Carlo Ponti y est possiblement pour quelque chose, ce dernier ayant produit des dizaines de films d'exploitation italiens et ayant travaillé avec des réalisateurs reconnus dans le milieu du cinéma *grindhouse* comme Sergio Martino et Antonio Margheriti.

Inspiré par un fait réel, *Born for Hell* présente le massacre de huit infirmières dans un hôpital de Chicago en 1967 par un vétéran du Viet-Nam. Les différents communiqués de presse écrits par André Aubé le vendent comme un film-choc mettant en scène « le crime le plus horrifant du siècle ». L'œuvre qui exploite à plein régime le thème de la violence est présentée comme un « film-témoin sur la violence pure et gratuite de notre époque, certainement l'un des plus durs qu'on puisse voir sur les écrans depuis fort longtemps [...] ». Affirmer que son film est « le plus choquant du monde » ou « le plus terrible jamais réalisé » est probablement l'une des plus vieilles techniques de promotion du cinéma d'exploitation, tout pays confondu. En 1977, Denis Héroux réalise son dernier film qui porte le titre de *The Uncanny*. Son histoire étrange de domination des êtres humains par les chats, suffit à en faire un film d'exploitation. De plus, il met en vedette des comédiens qui n'en sont pas à leurs premières armes dans le genre : Peter Cushing qui joua dans plus d'une centaine de films dont plusieurs produits par la *Hammer*, probablement le plus gros studio indépendant d'horreur des années 1960 et 1970, et Ray Milland qui performa, entre autres, pour Roger Corman au début des années 1960.

Si Denis Héroux peut être considéré comme le chef de file du mélodrame sexuel québécois, et bien le producteur et réalisateur Claude Fournier mérite le titre de roi de la comédie sexy. Après s'être impliqué comme scénariste, cameraman et directeur photo dans des dizaines de courts-métrages entre 1957 et 1968, il tourne son premier long métrage en 1970, *Deux femmes en or*. Le film se révélera être un étourdissant succès,

battant les records d'assistance et de box-office au Québec détenus par *L'initiation*⁴³. Ce *skin flick* comme disent les anglophones⁴⁴ présente les aventures libidinales de deux banlieusardes qui n'ont rien d'autre à faire. Le film se résume à une enfilade de sketches comico-érotiques, où les femmes accueillent différents hommes : laitier, postier, réparateur de téléphone, afin d'avoir du plaisir. Un journaliste du *Devoir* de l'époque résume le film ainsi : « Mais que dire d'un film qui se réduirait ainsi à une suite de sketches, plus ou moins raccordés entre eux. Car “Deux Femmes en Or”(sic) c'est cela [...] on s'est employé à déshabiller systématiquement toutes “les petites québécoises” qui passaient devant la caméra [...] » (Jean-Pierre Tadros, 23 mai 1970). Le scénario du film est probablement le meilleur « scénario prétexte » à la présence d'attractions érotiques de l'histoire du cinéma québécois. Une histoire simple et très peu de cohérence dramatique permettent aux attractions de défiler rapidement. Au point de vue publicitaire, le film est aussi un exemple à suivre, les affiches utilisent un slogan accrocheur et suggestif : « Deux “minounes” comme ça y-ont jamais vu ça! » [Figure 6]. L'utilisation du mot « minounes » donne un certain caractère sexuel au slogan et les mots « y-ont jamais vu ça » sous-tendent un spectacle qui transgresse les limites de la présentation (ou exploitation) de la femme à l'écran.

Fournier produisit et réalisa par la suite trois autres films empruntant sensiblement la même recette, c'est-à-dire du sexe et du rire. *Les chats bottés* sort le 5 novembre 1971 au St-Denis et au Bijou (une salle qui se spécialise dans le cinéma érotique), avec un visa 18 ans et met en scène les Donald Pilon, Louise Turcot et Katerine Mousseau; des noms rattachés à la vague de films érotiques, les deux premiers furent les vedettes de *Deux femmes en or* et la dernière participa au film *Les Mâles* de Gilles Carles. Nous pouvons suivre cette fois-ci les péripéties de deux hommes qui font tout pour ne pas travailler et profiter de la vie, ce qui inclut profiter des plaisirs charnels. Le film exploite un peu moins le sexe que son prédécesseur, mais reste un élément clé qui aura une place importante sur les affiches du film et dans sa promotion [Figure 7]. Il

⁴³ *Deux femmes en or* fit plus de 2,5 millions de dollars en recette seulement au Québec, faisant de lui, à l'époque, le film d'origine canadienne le plus lucratif en son territoire. *L'initiation* avait, pour sa part, battu *Valérie* au box-office.

⁴⁴ Voir Aronoff, Herbert. 1970. « Made-in-Quebec skin filck a triumph », *The Gazette* (Montréal), june 13, s.p.

récidive en 1974 avec un film qu'il voulait délibérément choquant⁴⁵, *La pomme, la queue... et les pépins*. L'histoire tourne une nouvelle fois autour du sexe, mais cette fois autour du sexe impuissant du personnage principal et de sa femme qui désire à tout prix que son homme retrouve sa virilité. Vous devinerez qu'une nouvelle fois le récit est un bon prétexte à une accumulation de scène de nudité. Bien évidemment, les affiches et les publicités se font suggestives et utilisent, bien en vue, le visa 18 ans [Figure 8].

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 6 : Publicité, *Deux femmes en or* (1970), Cinémathèque québécoise.

Figure 7 : Affiche promotionnelle, *Les chats bottés* (1971), Cinémathèque québécoise.

Son quatrième film du genre, *Les Chiens chauds* (1980) est à la base une idée originale de John Dunning et André Link, les copropriétaires de la maison de production et de distribution Cinépix. « À l'escouade de la moralité, c'est le bordel » annonce l'affiche du film, où l'on peut aussi voir le dessin d'un exhibitionniste le manteau ouvert, et une photo des personnages dont deux sont habillés en femme [Figure 9]. Basé sur une histoire vraie, le film met en scène une escouade des mœurs qui tente de nettoyer une ville de ses vices. Ils mettent donc sous les verrous tous les malfrats et marginaux, de la prostituée au vendeur de drogue. Probablement pour attirer les fans de film 18 ans et plus, les producteurs ont donné le rôle-titre à Harry Reems, une vedette porno de

⁴⁵ *Cinéma québécois*. 2008. Épisode « Le désir ». Diffusé le 17 septembre. Télé-Québec.

l'époque qui joua, entre autres, au côté de Linda Lovelace dans le célèbre *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972). Tous les éléments étaient réunis pour mettre sur le marché un produit d'exploitation qui fit vraisemblablement l'unanimité chez les critiques qui le trouvèrent tous très mauvais. Stephen Godfrey du *Globe and Mail* le traita même de « piece of cheap and inept trash » (2 décembre 1980).

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 8 : Publicité, *La pomme, la queue... et les pépins!* (1974), Cinémathèque québécoise.

Figure 9 : Affiche promotionnelle, *Les chiens chauds* (1980), Cinémathèque québécoise.

Claude Fournier produisit des films possédant tous les ingrédients nécessaires à la fabrication d'un bon film d'exploitation, même que *Deux femmes en or* fût traduit en anglais par *Two Women in Gold* et présenté en programme double, au côté d'un petit film érotique grec nommé *Her Private Life* (Omiros Efstratiadis, 1971) dans un *drive-in* de l'Ontario (*Toronto Star*, 6 octobre 1972). Il est donc possible de croire qu'il fut exploité à l'international dans les *drive-in* et les *grindhouses*.

Certains autres films réalisés par des Québécois peuvent être considérés comme du cinéma d'exploitation « pur » : *Après-Ski* (Roger Cardinal, 1971) (celui-ci sera analysé plus amplement au chapitre IV), *Pile ou Face* (1971), *Le diable est parmi nous* (1972), *Tout feu, tout femme* (1975) et finalement *Scandale* (1982).

Tentant encore de profiter de la popularité du film de sexe, Cinépix lance *Pile ou Face* en 1971. Réalisé par Roger Fournier, le film présente une bande de jeunes bourgeois se regroupant dans un chalet des Laurentides pour y vivre des aventures lubriques. Fidèle à elle-même, la compagnie Cinépix offre un scénario d'une simplicité effarante et fabrique une campagne publicitaire aguichante [Figure 10].

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 10 : Affiche promotionnelle, *Pile ou face* (1971), Cinémathèque québécoise.

Figure 11 : Affiche promotionnelle, *Le diable est parmi nous* (1972), Cinémathèque québécoise.

Aussi produit par nos amis de Cinépix, *Le diable est parmi nous*⁴⁶ [Figure 11] est le premier essai du cinéma québécois dans le genre de l'horreur. Tels d'excellents producteurs de films d'exploitation, John Dunning et André Link, sans l'avis du réalisateur, vont remonter le film qu'ils trouvent trop long et pas assez commercial. Le film deviendra tellement incompréhensible – et par ricochet très étrange – que Jean Beaudin fera une sortie publique disant qu'il ne reconnaît pas son film à l'écran. Les producteurs iront même jusqu'à tourner de « petits bouts de scènes supplémentaires afin de donner un semblant de cohérence au film » (Jean-Pierre Tadros, *Le Devoir*, 14 mars

⁴⁶ J'aimerais rectifier une petite chose. Dans son *Histoire générale du cinéma au Québec*, Yves Lever affirme à la page 310 ceci : « Dans le sillage de la mode américaine lancée par *The Exorcist*, nous avons même nos « horreurs sataniques » avec *Le Diable est parmi nous* de Jean Beaudin et *The Pyx* (La Lunule) de Harvey Hart ». Je tiens simplement à dire que les deux films sortirent respectivement, le 10 mars 1972 et le 13 septembre 1973, donc avant *The Exorcist* qui ne prit l'affiche que le 26 décembre 1973. Ils ne peuvent donc pas être inspirés par le film de William Friedkin, il serait plus convenable de les comparer à *Rosemary's Baby* de Roman Polanski, autre mega-succès satanique, paru en 1968.

1972). Ce genre d'attitude n'est pas rare de la part des producteurs de film d'exploitation qui n'hésitent pas à remodeler un film à leur guise, afin de profiter du succès d'un autre film, dans ce cas-ci *Rosemary's Baby* (1968) de Roman Polanski.

En 1975, fort du succès télévisuel de la série *Moi et l'autre* (Jean Bissonette, Roger Fournier, 1966-1970) et des films comiques *Tiens-toi après les oreilles à papa* (Jean Bissonette, 1971) et *J'ai mon voyage* (Denis Héroux, 1973) qu'il a scénarisé, Gilles Richer tentera sa chance comme réalisateur. C'est au printemps que *Tout feu, tout femme* apparaît sur les écrans. Le film est un mélange entre deux genres populaires, la exploitation et la comédie. Il raconte l'histoire d'un pompier complexé (Jean Lapointe), maladroit avec la gent féminine. Pour l'aider à surmonter sa peur, la femme qui l'aime l'expose aux charmes d'une pléthore de femmes plus aguichantes les unes que les autres. La production s'avérera être un échec retentissant ne sachant pas sur quel pied danser; le film de fesses perd son intérêt auprès du public de l'époque et le film ne réussit pas à faire rire, même qu'il consterne : « Pas besoin d'être sorcier pour savoir ce que ça donnera : une triste copie de film porno cherchant désespérément à ressembler à une comédie » (Monique Mathieu, *Montréal-Matin*, 27 mars 1975). Preuve qu'une histoire simple et qu'une campagne publicitaire suggestive [Figure 12] ne forment pas toujours une recette gagnante.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 12 : Affiche promotionnelle, *Tout feu, tout femme* (1975), Cinémathèque québécoise.

Figure 13 : Affiche promotionnelle, *Scandale* (1980), Cinémathèque québécoise.

Le dernier film de cette catégorie est le très scabreux *Scandale* (1982) de George Mihalka. Littéralement inspiré d'un faux scandale érotico-politique, le film n'est en fait qu'un ramassis de scènes sexuellement explicites. Il raconte l'histoire de fonctionnaires du gouvernement du Québec qui, pour arrondir leur fin de mois, tournent, à l'aide de l'équipement de l'assemblée nationale, un film pornographique. Le producteur Robert Lantos résume le film ainsi : « [...] a sort of bedroom farce with male and female exotic dancers doing bizarre, comic and sensual numbers » (*Toronto Star*, 7 février 1982). On croirait lire la description d'un spectacle burlesque. *Scandale* est sans aucun doute le film le plus osé de sa catégorie et la publicité du film va en ce sens. On peut lire sur l'affiche : « Qui l'aurait cru? Un film de ce genre, tourné à cet endroit! Scandale, la comédie TRÈS érotique dont tout le monde a entendu parler... » [Figure 13]. Encore une fois, afin de créer plus de controverse (et ainsi plus de publicité), les producteurs ont tourné en premier lieu les scènes avec des comédiens connus : Sophie Lorain, Gilbert Comtois, Nanette Workman, et ont, par la suite, tourné des scènes carrément pornographiques, n'apparaissant pas au scénario et avec d'illustres inconnues, qu'ils ont insérées au montage. Les acteurs, à qui l'on refusait le visionnement du film avant la première, ont fait une sortie publique qui offrit au film encore plus de publicité gratuite.

Même si ces films sont tous techniquement médiocres et pour la plupart sans le moindre soupçon d'intelligence, il ne faudrait pas les croire totalement inutiles sociologiquement et historiquement parlant. Comme le dit Gilles Sainte-Marie, ces « films faits de seins et de fesses – ne nous voilons pas la face, c'est aussi ça le cinéma – ont lancé le cinéma; ils nous appartiennent en propre. Leur succès même est à notre image; ils sont un moment de notre histoire culturelle et de notre attitude envers le cinéma » (cité par Lever 1995, p. 306). Nous verrons donc, au prochain chapitre, par les analyses d'*Après-ski* et de *Valérie*, l'apport de ces films à la culture cinématographique populaire; leur implication dans la promotion de l'identité québécoise et la façon, plus détaillée, dont ils ont adapté le produit qu'est le cinéma de sexploitation afin de faire opposition au cinéma dominant.

Cinéma d'exploitation « détourné »

Ce n'est que peu de réalisateurs qui surent consciemment profiter de la popularité et réutiliser des techniques du cinéma d'exploitation afin de faire « résistance » au cinéma dominant. Trois cinéastes retiennent notre attention : Denys Arcand, Gilles Carle et Jean-Pierre Lefebvre. Les trois discutèrent du Québec de l'époque, soulevèrent des questions sur notre identité et nos valeurs en tant que nation et placèrent leurs films dans un emballage bien alléchant qui allait attirer le consommateur moyen, celui qui voulait voir la petite Valérie nue, John Wayne tirer sur des Indiens ou encore James Bond en pleine action.

Arcand fit ses premiers pas dans le long-métrage de fiction avec *Seul ou avec d'autres* (1962), coréalisé avec Denis Héroux et Stéphane Venne. Ce n'est que dix ans plus tard et plusieurs films documentaires derrière la cravate que Denys Arcand eut la chance⁴⁷ de réaliser son premier long-métrage de fiction à titre de réalisateur unique. *La maudite galette* parut en 1972 et fut bien reçu par le public et la critique. Voici comment Réal La Rochelle présente et explique le film : *La maudite galette* employs a kind of Brechtian distance and understatement, but it is also an “American anti-gangster film,” made with great attention to detail and sociocultural exactitude. Arcand wanted it to be “a repugnant film,” [...] » (2005, p. 129). Il réussit effectivement à en faire un film excessivement froid, violent et réflexif. C'est principalement grâce à la technique cinématographique qu'il y parvient. Sa réalisation, appelons-la « distante », faite en majorité de plans larges et fixes, s'éloigne des conventions hollywoodiennes pour créer un objet bien singulier. L'intention première du réalisateur a toujours été de faire un film aux portées doubles :

[...] c'était ce que les Américains appelaient un “B picture”, c'est-à-dire un film spécifiquement fait pour être montré en programme double dans des salles de deuxième ordre. Un film dont les gens ne liraient jamais la (sic) générique, qu'ils visionneraient en buvant des

⁴⁷ Nous devrions plutôt dire qu'il fut « poussé » vers le film de fiction après avoir eu certains problèmes de censure avec l'ONF concernant son film documentaire *On est au coton* (1971).

liqueurs douces, et dont la portée serait essentiellement subliminale (Arcand 1972, s.p.).

À cette époque, la série B n'existe plus depuis bien longtemps et c'est plutôt au cinéma d'exploitation que le film ressemble le plus, avec son histoire violente et son esthétique non conventionnelle. Comme nous le verrons, Arcand poussera la réflexion envers ce genre de cinéma encore plus loin avec *Gina* (1975) qu'il fera basculer entièrement dans le modèle du cinéma d'exploitation.

Gilles Carle fut le plus prolifique dans le domaine des films d'exploitation « détournés ». À peu près comme tous les cinéastes de l'époque, Carle fit ses premières armes dans le cinéma documentaire de l'ONF. Il fut, avec Gilles Groulx pour *Le chat dans le sac* (1964), l'un des deux seuls réalisateurs à détourner un projet de moyen-métrage documentaire de l'ONF pour en faire un long-métrage de fiction, avec *La vie heureuse de Léopold Z* (1966). Mais ce n'est qu'en 1968, avec *Le viol d'une jeune fille douce*, qu'il aborda des thématiques litigieuses. Dominique Noguez explique bien comment Carle utilise des thématiques controversées pour porter une réflexion sociale :

Le centre de ce film circulaire [...] est constitué par la nouvelle d'une grossesse inattendue (donc scandaleuse dans un type de société où tout doit toujours être réglé d'avance). C'est par rapport à ce "scandale" que se cristallise toute la série des oppositions signalées plus haut (catholicité / laïcité (sic); sexualité culpabilisée / sexualité libre; famille / individualisme; province / ville) (1970).

Il mit ainsi de l'avant un sujet qui deviendra récurrent dans ses œuvres subséquentes, surtout dans *Red* (1970), le métissage culturel, le choc parfois violent de deux cultures sur un même territoire :

En fait, j'ai voulu montrer qu'une frustration historique, une espèce d'attente très longue finit presque toujours par éclater en un excès de violence. Et le Québécois, comme (sic) toutes les minorités nord-américaines est un homme dont le contenu devient de plus en plus violent. Une violence qui n'appartient donc pas exclusivement aux étudiants de Los Angeles et aux Noirs, mais qui est finalement, la part de tous ceux auxquels violence a été faite dans la sous-culture québécoise. C'est donc dans un climat de violence que baigne tout le film. (Gilles Carle, propos recueillis par Jean-Pierre Tadros, *Le Devoir*, 21 mars 1970)

Carle emballe ses réflexions dans une esthétique et un canevas de cinéma populaire. Ses histoires n'ont pourtant rien à voir avec celles que l'on retrouve dans le cinéma hollywoodien, mais s'apparentent beaucoup plus à celle du cinéma d'exploitation qui préconise l'utilisation de marginaux comme héros.

Son film suivant, *Les Mâles* (1971), s'inscrit parfaitement dans la vague de sexploitation en présentant à l'écran de nombreuses demoiselles dévêtues et misant sur une campagne publicitaire aguichante [Figure 14]. Pourtant, Carle en profite pour poser des questions concernant l'amour libre et la sexualité. Il se sert du modèle du cinéma de sexploitation pour soulever les problématiques de la contre-culture et du retour à la terre. Il met encore une fois plusieurs thématiques en opposition qui conséquemment mènent à la violence.

[Illustration retirée]

Figure 14 : Publicité, *Les Mâles* (1971). Cinémathèque québécoise.

La vraie nature de Bernadette (1972) est représentatif d'une approche que Gilles Carle préconise dans son cinéma : le mélange des genres. Le thème de l'opposition se retrouve même dans la structure du film où on passe de comédie, à drame, à film d'action. Carle n'a pas peur de créer un film populaire différent en mettant en opposition des genres afin de montrer la violence qui en surgit. Voici un propos de Gerard Lenne lors d'une entrevue avec Carle : « L'alternance de scènes d'humour et de scènes de

violence renforce cette violence particulière qu'on rencontre dans vos films d'autant plus surprenante qu'elle éclate dans un pays qui semble calme, feutré sous sa couche de neige » (1972, p. 58). Confronter et mélanger les genres se retrouve souvent dans le cinéma d'exploitation qui se transforme constamment et rapidement selon les modes et l'actualité. De tous ses films entre *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) et *La mort d'un bûcheron* (1973), *Bernadette* est probablement celui qui exploite le moins des thématiques scabreuses et qui montre le moins d'attractions visuelles. Malgré tout, Carle réutilise certains éléments du système du cinéma d'exploitation dans la production du film et termine son récit dans la violence.

Selon nous, *La mort d'un bûcheron* reste le meilleur exemple de l'emprunt d'éléments spécifiques aux films d'exploitation dans le cinéma de Gille Carle et c'est pour cette raison que nous l'avons choisi pour une analyse plus complète au chapitre V.

Après *La mort d'un bûcheron*, le cinéma de Carle s'éloigne quelque peu des récits à saveur populaire de ses premiers films pour laisser place à des drames parfois fantaisistes. Il reviendra malgré tout, avec *La Guèpe* (1986), à l'histoire d'une femme désirant vengeance après le meurtre de ses deux enfants. Le film a tout pour être un excellent film d'exploitation, un récit reconnaissable et populaire (les films de vengeance étant grandement appréciés dans le monde du cinéma *grindhouse*), ainsi que la promesse de séquences remplies d'action. Pourtant, il en va autrement et le réalisateur ne nous offre finalement rien d'autre qu'un drame bien banal.

Le dernier film à faire partie de la catégorie des films d'exploitation « détournés » s'avère être une critique profonde de la vague de sexploitation québécoise du début des années 1970. *Q-Bec my Love! ou un succès commercial* (1971) de Jean-Pierre Lefebvre est en fait un film d'anti-sexploitation, pourtant il en réutilise toutes les techniques de vente, affiche aguichante et slogan accrocheur : « Un film qui vous choquera la première fois mais que vous voudrez absolument revoir »⁴⁸. Lefebvre utilisa cette approche pour mieux attirer le public aux projections de son film. Pourtant, une

⁴⁸ Affiche publicitaire trouvée dans les archives de la cinémathèque québécoise.

fois à l'intérieur de la salle obscure le spectateur dut se rendre à l'évidence, dans ce film « on ne s'y déshabille pas, on s'y rhabille! » (Lever 1995, p. 305) Lefebvre offre, en fait, un film à message qui a l'apparence d'un film de sexe, mais qui n'en est pas un. Il offre une réflexion sur la société québécoise, sur la politique, sur le sexe, sur la guerre. Le *Montréal-Matin* le vante comme un film « libre, moderne, commercial, violent, érotique, sensuel, CHOC! » (14 février 1970), cependant ce ne sont pas les images, comme tout bon film d'exploitation, qui sont subversives, mais plutôt les idées. Tourné en quatre jours avec un budget avoisinant les 25 000 \$, *Q-Bec my Love!* n'eut pas nécessairement l'impact que son réalisateur aurait voulu et ne fut, malheureusement, aux yeux du public qu'un autre film de fesses sans grand intérêt.

Nous verrons plus profondément au chapitre V, par l'analyse de *La mort d'un bûcheron* et *Gina*, de quelle manière ces films réutilisent des éléments du cinéma d'exploitation, afin de s'opposer au modèle établi, tout en atteignant un certain public populaire.

La contribution des Québécois au cinéma d'exploitation à l'étranger

Cette section est un ajout, une petite digression, concernant les films d'exploitation québécois de langue anglaise et les quelques coproductions Québec/France des années 1970. Nous ne ferons qu'un survol de cette histoire puisqu'elle s'éloigne et ne s'intègre pas totalement dans notre approche du cinéma d'exploitation forgeant ou discutant l'identité nationale québécoise, étant donné que la plupart des films pouvaient passer pour des films étrangers. La majorité des films qui seront traités n'ont pas été réalisés par des Québécois, mais tous ont été produits par des Québécois ou par une compagnie québécoise et mettent parfois en vedette des comédiens du Québec.

Les productions québécoises anglophones

Actif dans la distribution à partir de 1962, Cinépix, présidé par John Dunning et André Link, débutera dans la production avec l'historique *Valérie* en 1969. Le succès de ce dernier permettra à la compagnie, dont le siège social est à Montréal, de se faire un nom dans le créneau du film érotique. Comme vu précédemment, ils joueront un rôle important dans la vague de films de « fesses » en français qui déferle sur la Québec au début des années 1970. Ils seront aussi responsables de deux films de langue anglaise qui s'intègrent parfaitement dans ce courant de sexploitation. Tous deux réalisés par le Torontois John Sole⁴⁹, *Love in a Four Letter World* [*Viens, mon amour*] (1970) et *Loving and Laughing* [*Y'a plus de trou à Percé*] (1971) auront droit à un doublage en français et présenteront certaines personnalités québécoises comme Monique Mercure pour le premier et Céline Lomez pour le second. Malgré que le dernier des soucis du réalisateur fut probablement de faire des films nationaux, les deux films prennent tout de même pour principal décor le Québec. Le premier présente Montréal, le deuxième la Gaspésie et les gens qui y vivent.

À partir de 1973, Cinépix diversifie ses activités en produisant autre chose que du film de sexe. Link et Dunning vont produire différents genres de films d'exploitation allant de l'horreur cannibale avec *Cannibal Girls* (1973) d'Ivan Reitman, jusqu'au *Rape and Revenge* avec *Death Weekend* (1976) de William Fruet, en passant par le *Lawbreaker film* avec *Blackout* (1978) de Eddy Matalon. Ils participeront même à la vague de *Slasher film* du début des années 1980 avec deux films aujourd'hui considérés comme faisant partie des meilleurs du genre : *My Bloody Valentine* (1981) de George Mihalka et *Happy Birthday to me* (1981) de J. Lee Thompson.

Ils permettront aussi à de jeunes réalisateurs sans réelle expérience de faire un premier film. Le meilleur exemple est probablement celui de David Cronenberg qui réalisera pour Cinépix ses deux premiers films *Shivers* (1975) et *Rabid* (1977), deux films d'horreur à budget très réduit, tournés à Montréal. Cronenberg comparera même

⁴⁹ Aussi connu sous les noms John Sone et J. Johnson.

en entrevue l'attitude et les méthodes de Cinépix à celles de la *New World Pictures* de Roger Corman⁵⁰, géant du cinéma d'exploitation.

Après le visionnement du film *Love Camp 7* (Lee Frost, 1969), un petit film d'exploitation sur un camp de concentration nazi, Dunning et Link contactèrent le monstre sacré du cinéma d'exploitation américain David F. Friedman afin qu'il produise une de leurs idées qui deviendra un des films les plus populaires et reconnus de l'histoire du cinéma d'exploitation : *Ilsa, she Wolf of the SS* (1975). Pourtant, ni le nom Cinépix, ni celui des deux hommes n'apparaîtront au générique du film. C'est Friedman qui affirmera en 1986 dans une entrevue au magazine *Film Comment* que les deux hommes de Cinépix l'ont contacté avec l'idée d'*Ilsa*, il dira même ceci : « Dunning and Link wanted to make a picture that was the utmost in cruelty and degradation. Naturally, they hired me to produce it » (Chute 1986b, p. 58). Aussi, une visite dans les archives de Cinépix confirme l'implication des deux hommes et nous a permis de découvrir beaucoup de documentation concernant *Ilsa*. Réalisé par Don Edmonds, *Ilsa* aura deux suites : *Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks* (1976), encore réalisé par Edmonds, et *Ilsa, the Tigress of Siberia* (1977) cette fois réalisé par un Québécois, Jean Lafleur, tourné entièrement au Québec et mettant en vedette les Québécois Michel Morin, Jean-Guy Latour et Michel Maillot.

Au milieu des années 1970, les frères Héroux, Denis et Claude, mettent fin à leur partenariat. Denis rachète les parts de son frère dans Cinévidéo et Claude devient indépendant. C'est à cette époque qu'il produira en collaboration avec Pierre David et Victor Solnicki, trois films d'horreur de David Cronenberg avant que ce dernier ne parte pour Hollywood : *The Brood* (1979), *Scanners* (1981) et *Videodrome* (1983). Ils produiront aussi en 1982 un petit film d'horreur de Jean-Claude Lord intitulé *Visiting Hours* qui s'inscrit dans la vague des *Slasher*. Lord réalisera par la suite un film assez moche et étrange, *The Vindicator* (1986), l'histoire folle d'un robot indestructible et hors

⁵⁰ Cronenberg affirma ceci dans son entrevue sur l'édition spéciale de *Shivers* en VHS, distribué par Cinépix.

de contrôle, qui sera produit par Pierre David, John Dunning et André Link, mais non sous le nom de Cinépix.

Les coproductions

Au milieu des années 1960, grâce à certains accords entre le Canada et la France, les coproductions entre les deux pays se font de plus en plus nombreuses. La plupart des films qui seront produits sont des films populaires destinés au marché grandissant de la sexploitation. La compagnie de production québécoise Citel participera à la production de près d'une dizaine de titres réalisés par le Français Claude Pierson et principalement scénarisés par sa femme, la Québécoise Huguette Boisvert. Le premier fruit de cette collaboration est : *Ils sont nus* (1966), mettant en vedette le québécois Jacques Normand. Le film fut bien évidemment refusé par le bureau de censure au premier visionnement, mais accepté par la suite après les coupures de la plupart des scènes sexuellement explicites. Fait intéressant, aucune copie du film n'est distribuée en territoire québécois de nos jours, cependant nous avons déniché une copie DVD (uniquement en anglais) du film chez l'un des plus grands distributeurs spécialisés dans le film d'exploitation *Something Weird Video*, sous le titre *We Are All Naked*. On peut aussi retrouver *Justine de Sade* (1971), un autre film coproduit par Pierson et Citel chez *Blue Underground*, un autre distributeur de cinéma d'exploitation en DVD. Voici quelques films qui furent produits par la même équipe : *À propos de la femme* (1969), *Une femme libre* (1971), *Donnez-nous notre amour quotidien* (1972), *Un amour comme le nôtre* (1974), *J'ai droit au plaisir* (1975) et *La grande récré* (1976). Les titres donnent une bonne idée du contenu de chacun des films qui sont pour l'essentiel de la sexploitation. En 1973, Cinépix s'allie à Citel et Pierson pour produire *Ah, si mon moine voulait...* qui met en vedette plusieurs personnalités québécoises dont Gilles Latulippe, Marcel Sabourin et Louise Turcot. Du côté français, on retrouve l'actrice Alice Arno reconnue en France comme un « symbole de l'érotisme cinématographique » (Aknin 2007, p. 23) et ayant participé à plusieurs films du prolifique et hétéroclite réalisateur de cinéma d'exploitation Jesus Franco. Trois autres coproductions de l'époque peuvent être soulignées : *L'explosion* (1971), aussi connu sous le titre anglais *Sex Explosion*, fut

réalisé par le français Marc Simenon et coproduit par les Films Mutuels de Pierre David, *Par le sang des autres* (1974) fut aussi réalisé par Simenon, mais coproduit par la compagnie des frères Denis et Claude Héroux : Cinévidéo. Finalement, *Y'a pas de mal à se faire du bien* (1974) de Claude Mulot, une comédie sexy, fut, elle aussi, coproduite par les deux Héroux. Tous ces films furent réalisés par des Français et mirent en vedette des comédiens français et québécois, certainement pour plaire aux deux marchés. La collaboration France/Québec a probablement donné jour à d'autres films d'exploitation qui nous sont encore inconnus parce que trop obscurs ou ayant eu une distribution médiocre.

Chapitre IV

- Après-ski et Valérie -

ou que se passe-t-il lorsqu'on déshabille la petite Québécoise?

« Dans Valérie, il est certain que tout n'était vraiment qu'un prétexte pour, à un moment donné, enlever un soutien-gorge et déshabiller quelqu'un. »

Denis Héroux
Dans *Cinéma d'ici*, 1973, d'André
Lafrance et Gilles Marsolais. p. 187

« Un message lourd vu par cinquante personnes, ça m'apparaît moins efficace qu'un message léger, "entertaining", vu par un million de personnes. Moi, je crois à cette efficacité-là. »

Claude Fournier
Dans *Cinéma d'ici*, 1973, d'André
Lafrance et Gilles Marsolais. p. 195

« Je voudrais avec ce film faire le coup de Lelouch : obtenir un immense succès commercial » (Denis Héroux interviewé par Luc Perreault, *La Presse*, 3 mai 1969). Il est assez clair que l'intention du réalisateur, lors de cette entrevue effectuée le lendemain de la sortie de *Valérie* (Denis Héroux, 1969), n'était pas de faire du cinéma d'art, mais bien un produit commercial rentable. Et, effectivement, il fut très rentable. Tellement qu'il lança ce qui est communément appelé, la « vague de films de fesses » québécois du début des années 1970. Malgré les quelques tentatives de films plus osés des années 1960, que nous avons pu voir au chapitre précédent (*Carnaval en chute libre*, *Manette*), c'est *Valérie* qui profita le premier du nouveau climat socioculturel plus ouvert de l'époque. Non loin derrière lui, une foule de films arrivèrent et constituèrent ce que nous appelons la vague de cinéma d'exploitation « pur », c'est-à-dire principalement fait dans un but lucratif. Nous ferons donc l'analyse de deux œuvres modèles (*Après-ski* [Roger Cardinal, 1971] et *Valérie*) constituant ce corpus. Nous tenterons de voir de quelles manières ces deux films ont réutilisé et emprunté le modèle du cinéma d'exploitation, de façon presque intégrale, afin d'atteindre et d'attirer un public curieux et d'ainsi faire obstacle à l'impérialisme cinématographique étranger en territoire québécois. Nous verrons aussi, dans une moindre mesure, de quelle manière ils s'inscrivent, malgré tout, comme des produits à caractère national.

Après ski

Après ski est probablement l'un des films les plus méconnus (de façon très compréhensible) de toute la cinématographie québécoise. Non seulement sa technique est médiocre, mais la narration de son récit manque par moments de fluidité. Pourtant, les créateurs ont vraisemblablement voulu mettre sur pied une œuvre de bonne qualité lorsque l'on prend connaissance de certains articles de Pierre Brousseau, journaliste et scénariste du film, qui dit : « [le film] promet de dévier de ce que l'on pourrait croire être un simple film de sexe. [...] il y aura aussi beaucoup d'autres choses comme de l'humour, de la poésie et de l'amour. [...] la production et le scénario se situeront à un niveau supérieur » (*Photo-Journal*, 16 novembre 1970). Après visionnement du produit

fini, on peut plutôt penser que ce n'était au fond qu'une façon de légitimer un genre qui soulevait à cette époque beaucoup de controverse.

Le scénario que Brousseau voulait d'une qualité « supérieure » est en fait l'adaptation du roman homonyme de Philippe Blanchont, paru en 1965, et qui fut déclaré, en 1968, obscène par le juge René-Louis Lagacé de Chicoutimi. Celui-ci conclut : « Ce livre choc dans le contexte de l'article 150 est une exploitation indue des choses sexuelles en ce qu'il tend à dépraver et à corrompre ceux dont l'esprit est sensible à de telles influences immorales » (cité dans Hébert *et al.* 2006, p. 45). Il est assez compréhensible qu'on ait voulu en faire un film d'exploitation, tous les éléments nécessaires étaient en place.

Le film prit l'affiche le 29 mars 1971 quelques jours après avoir finalement reçu le visa « 18 ans ». Yves Lever affirme dans le *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma* que le bureau de surveillance aurait exigé les coupures des scènes les plus osées, réduisant le film de 20 minutes. En 1984, on fit un remontage du film, avec les scènes originellement coupées, pour sa sortie en vidéocassette, puisqu'une nouvelle classification n'était pas exigée par la régie pour la parution d'un film sur un nouveau support (Hébert *et al.* 2006, p. 45). Ainsi, pour le bien de l'analyse qui suivra, nous n'utiliserons pas cette copie, mais plutôt l'édition DVD, mise sur le marché par Equinoxe films en 2008, qui est, semble-t-il, fidèle à la copie projetée dans les cinémas à l'époque.

Système de production

Les informations sur la manière dont fut produit *Après-ski* sont assez rares. Le film fit couler beaucoup d'encre dans les journaux québécois, mais a peu été étudié de façon sérieuse. L'une des seules études le concernant se retrouve dans le livre *Femme et cinéma québécois* de Louise Carrière, trois pages qui s'évertuent à faire comprendre au lecteur que le film est médiocre et sexiste. Il est le type même du film fait à la hâte et sans valeur morale que les historiens préfèrent escamoter de leurs écrits. Ainsi, la

manière dont le film fut financé reste assez vague; tout le crédit semble revenir au financier Harry Cohen bien que son nom n'apparaisse pas au générique⁵¹.

Le film met en vedette certaines personnalités populaires comme Daniel Pilon, Janine Sutto, Robert Arcand, Pierre Labelle, René Angelil, et n'omet surtout pas la participation de comédiennes reconnues pour leur rôle dans des films osés : Mariette Lévesque (*Manette*) et Céline Lomez (*L'Initiation*). Famous Players se chargea de la distribution du film au Québec et eut un coup de pouce publicitaire inattendu. Le 23 avril 1971, un mois après la sortie du film, le curé Raymond Lavoie de la paroisse Saint-Roch de Québec fait saisir les copies de projection des films *Pile ou face* et *Après-ski* les jugeant obscènes et pouvant porter atteinte à l'intégrité morale des spectateurs. Il amorce ainsi une croisade contre la « pornographie » qui se cèlera, deux ans plus tard, par un verdict d'innocence pour *Pile ou face* et de culpabilité pour *Après-ski*, en vertu de l'article de loi 150 du Code criminel canadien concernant la représentation de spectacle dit obscène. La compagnie Famous Player, propriétaire du théâtre Capitol où le film fut projeté, dut payer une amende de 400 \$. Mais comme l'explique Yves Lever, le film « n'a jamais véritablement disparu de l'écran puisque l'accusation ne portait que sur la représentation du 23 avril – ainsi fonctionne le système juridique canadien – et qu'il suffisait d'avoir une autre copie pour le remettre à l'affiche le lendemain de la saisie » (Hébert *et al.* 2006, p. 537). Cette situation engendra bien sûr une couverture médiatique considérable, de quoi attirer une foule de curieux dans les salles obscures. Cette controverse a sans aucun doute rapporté bien plus au distributeur que la banale amende qu'il dut payer. À ce jour, *Après-ski* est le seul film québécois à avoir été jugé coupable par un tribunal pour obscénité (Hébert *et al.* 2006, p. 45).

Ce scandale ne vint que renchérir sur une campagne publicitaire exploitant la sexualité. Déjà affublé du visa « 18 ans », le film obtint une affiche promotionnelle

⁵¹ Pierre Brousseau mentionne son nom dans son article « Que se passe-t-il en coulisse? » en date du 14 décembre 1970 et on peut aussi retrouver son nom sous la catégorie producteur dans la fiche technique du film disponible sur le site internet de la cinémathèque québécoise : http://collections.cinematheque.qc.ca/docu_recherche.asp. Consulté le 10 juillet 2009.

graphiquement explicite [figure 14]. On peut y voir le dessin d'un Daniel Pilon entouré de trois jeunes femmes à moitié nues. Le spectateur savait nettement à quoi s'attendre.

[Illustration retirée]

Figure 15 : Affiche promotionnelle, *Après-ski* (1971). Cinémathèque québécoise.

Thématiques et genres

Le film de Roger Cardinal met en scène les tribulations d'un jeune instructeur de ski du nom de Philippe (Daniel Pilon) sur les pentes des Laurentides où il est nouvellement employé. À son arrivée, il se rend rapidement compte qu'un souffle de libertinage frappe les lieux. Encouragé par ses confrères, le jeune homme devra accomplir une mission qui consiste à entraîner 90 % de ses élèves du sexe féminin dans son lit. Les jeux sont ouverts et le plaisir commence. Mais celui-ci est de courte durée pour Philippe qui tombe soudainement amoureux de Karin, l'une de ses élèves.

Sexe, sexe, ski et sexe. Voici les thématiques principales du film qui ne bifurque jamais de son objectif premier : présenter une quantité innombrable de jeunes femmes nues. Aucune d'entre elles ne semble véritablement intéressée à porter des vêtements. Le réalisateur accumule les situations sexuelles farfelues les unes après les autres sans la moindre cohérence et fait bien attention d'intégrer d'autres tabous en vogue : drogue, lesbianisme et prostitution; inscrivant ainsi parfaitement le film dans le courant de

sexploitation de l'époque. Le film n'a pas, à l'instar de *L'initiation*, la prétention d'entreprendre l'éducation sexuelle de la population. Il est plutôt axé sur l'amusement pur et simple ou, devrions-nous dire, sur la jouissance, car les personnages principaux ont un plaisir fou à rappeler aux spectateurs qu'en ces lieux : « on ne s'amuse pas : ON JOUIT! »

Malgré l'utilisation de thématiques qui ont fait le succès de certains films étrangers, les producteurs ont visiblement voulu plaire à un public local. Le simple fait d'avoir utilisé un club de ski des Laurentides comme décor extérieur était assez pour convaincre certains spectateurs d'aller voir le film, le ski étant fortement populaire. Selon l'anthropologue – sociologue Marcel Rioux, appelé à la barre comme témoin de la défense dans le procès du film : « “Après-ski” (sic) est une œuvre de basse qualité artistique qui décrit avec un humour bien de chez nous, la nature québécoise, autant humaine que sauvage » (Richard Côté, *Le Soleil*, 6 mars 1973). Donc, malgré leur immoralité et leur vulgarité, on peut reconnaître des personnages typiquement québécois, à l'humour parfois grossier et au goût probant pour le plaisir. Il est possible de croire que le public québécois que Clark appellerait *unsophisticated* (1991, p. 3), s'y soit reconnu. Les producteurs ciblerent, grâce aux thématiques abordées, un certain public québécois constitué en majorité d'hommes curieux.

Techniques et style

Marcel Rioux ne fut pas le seul à l'époque à être frappé par la technique déplorable d'*Après-ski*. D'autres journalistes la soulevèrent dans leurs articles, mais un en particulier comprit pourquoi la technique était aussi déficiente :

Le cinéma québécois, même commercial, nous avait habitué (sic) à une certaine qualité technique. On avait fini par oublier ce qu'était un film réellement mal fait. Et bien, “Après-ski” (sic) aura le grand mérite de vous rappeler qu'un film, c'est pas facile à faire, [...]. “Après-ski” (sic) est le type même du film bâclé. Mais qu'importe, il y a suffisamment de nudité (en fait, il faut reparler d'avalanche) pour attirer, encore, un malheureux public tout content d'être exploité. (*Le Devoir*, 3 avril 1971)

Pourquoi être techniquement parfait lorsque le public auquel on s'adresse n'a d'intérêt que pour les corps dénudés? Et bien, c'est la pensée d'une grande majorité de cinéastes d'exploitation qui n'ont souvent pas les moyens financiers pour produire des œuvres techniquement intéressantes, ce qui semble être le cas pour *Après-ski*. Ils usèrent de toutes les techniques leur permettant d'économiser sur les coûts de production. Une grande partie du film fut tournée en extérieur, bénéficiant ainsi de la gratuité du soleil comme source principale d'éclairage. Aussi, la production se limita à une seule location, un hôtel situé à Sun Valley dans les Laurentides qui servit de lieu de tournage et de demeure pour toute l'équipe, par conséquent peu de frais de déplacement. Ils utilisèrent tout ce qui leur tomba sous la main pour remplir les exigences du scénario, par exemple lorsqu'ils tentent de faire passer un simple placard, dont on a modifié la porte, pour un ascenseur.

L'aspect visuel du film est de prime abord assez fade et ne s'améliore pas avec la progression du film. Les cadrages sont peu inventifs, la majorité du temps frontaux et en plan moyen. La direction photographique et les éclairages sont uniformes et peu subtils, à la manière de ceux fait dans les années 1950. La raison principale de ce résultat anachronique est probablement la présence du vétéran Roger Racine au poste de directeur de la photographie, ce dernier ayant travaillé sur *Le curé de village* (Paul Gury, 1949), *Les lumières de ma ville* (Jean-Yves Bigras, 1950) et *La petite Aurore, l'enfant martyre* (Jean-Yves Bigras, 1952). Mais de tous ces défauts, les plus flagrants concernent le montage image et le montage sonore. À maintes reprises, la musique est intégrée au film sans fondu ni transition, faisant presque sursauter le spectateur lorsqu'elle apparaît. Certaines scènes sont mal postsynchronisées ou bien les dialogues sont inaudibles. Le montage visuel est difficile à comprendre, parfois les scènes ne sont pas du tout découpées rendant le film très statique, parfois on y insère des plans de façon presque aléatoire, sans cohérence temporelle et spatiale, bien souvent dans le but d'insérer les images d'une femme nue ou d'une situation comique. Les scènes mettant en vedette le barman sont les plus incompréhensibles. Il lui arrive même à certains moments d'apparaître et de disparaître comme par magie, laissant supposer que le

réalisateur voulait créer un effet comique de rapidité chez le personnage, effet qui ne fonctionne absolument pas et qui laisse en fin de compte le spectateur perplexe.

Cet amalgame de défauts techniques donne au film un style situé bien loin de ce que l'on peut retrouver dans le cinéma hollywoodien de l'époque. Les créateurs ne respectent pas vraiment les grandes règles du cinéma classique qui permettent une intégration narrative parfaite du spectateur. Les attractions sont mises de l'avant et, comme nous le verrons bientôt, viennent miner la structure narrative, malgré sa profonde simplicité.

Structure filmique

Pour comprendre la construction d'*Après-ski*, il faut premièrement comprendre et savoir certaines choses. Comme soulevé précédemment, Pierre Brousseau tira son scénario du roman éponyme de Philippe Blanchont. Les producteurs s'assuraient ainsi d'une certaine connaissance préalable du public quant au récit et à l'histoire. Paru en 1965, le roman, surtout populaire dans les écoles secondaires (Hébert *et al.* 2006, p. 43), avait été jugé obscène en 1968. Lorsque le film sort en 1971, le public ciblé est l'adolescent devenu adulte qui avait lu ou avait entendu parler du livre quelques années auparavant. Les créateurs jouissaient donc d'une certaine latitude par rapport au récit, la connaissance du public leur permettait de garder le récit simple afin d'intégrer des séquences attractives. Et c'est ce qu'ils firent, probablement même un peu trop : « This is formula fare : minimum plot, maximum scenery, particularly the human variety » (Malina, *The Montreal Star*, 1^{er} avril 1971). Le juge Paul Miquelon, qui confirma en 1975 à la Cour supérieure du Québec que le film était bel et bien obscène, en vint à cette conclusion : « La vérité telle que je la vois, [...], m'oblige à dire que si on enlève du film toutes les scènes de sexe qui s'y trouvent, on n'aurait que du noir à l'intérieur de l'hôtel et il ne resterait que le paysage des Laurentides » (Une confirmation du juge, *Le Jour*, 5 septembre 1975). Nous avons eu la chance de consulter le scénario original et nous nous sommes rapidement rendu compte qu'il ne fut pas respecté à la lettre. Les différences entre la copie datant d'octobre 1970 et le film fini sont flagrantes. L'élément qui manque

le plus au film est un fil narratif cohérent, un récit de base que le spectateur peut suivre. Pourtant, ce fil existe bel et bien dans le scénario : il apparaît sous la forme d'une histoire d'amour entre Phillippe et Karin. Toutefois, le visionnement du film nous laisse perplexes quant à ce récit amoureux. La raison est assez simple, le scénario original possédait 200 pages et regorgeait de scènes de dialogues entre les principaux protagonistes, expliquant leur relation et leur motivation. Malgré cela, le réalisateur ne crut pas bon de tourner certaines de ces scènes comme elles apparaissaient au scénario, préférant les remplacer par des scènes beaucoup plus attractives. Le meilleur exemple est certainement la scène où Terry Lopez (Céline Lomez) et Gil (Angèle Coutu), à moitié nues, fument de la marijuana. Dans le scénario, cette scène est un long dialogue sur l'érotisme et l'amour; elles y discutent de leur relation avec Phillippe et tranquillement les deux jeunes femmes se dévêtent. De cette scène, le réalisateur ne conserva que les attractions, c'est-à-dire les deux femmes nues. Ce qui aurait dû être une lente montée de l'érotisme fut grossièrement amputée, l'essentiel des dialogues ayant été coupés, et la scène se termine par une bagarre d'oreiller. De quoi créer de la confusion chez les spectateurs. La majorité des scènes furent réduites de cette manière ne permettant plus aux spectateurs de comprendre les motivations des personnages puisque les dialogues explicatifs ont été soustraits. Dans cette optique, deux scènes majeures du scénario sont tout simplement inexistantes dans le film : un long dialogue entre Phillippe et Karin faisant état de leur sentiment l'un envers l'autre et une longue scène qui aurait dû mettre en vedette Jacque Matti⁵² (il ne participe même pas au film) faisant la morale à Phillippe pour ses agissements. Ces deux scènes auraient permis aux spectateurs de comprendre un minimum de l'histoire, mais le cinéaste préféra présenter des scènes attractives.

Il n'y a pas seulement les motivations des personnages qui sont affectées par la présence des nombreuses scènes attractives, mais aussi le système de causalité. À force de réduire les scènes au strict minimum, leur enchaînement devient difficile. La plupart du temps, la progression est imprévisible, les personnages sautant d'un lieu à un autre

⁵² Son nom apparaît dans le scénario et un article du *Photo-Journal* en date du 16 novembre 1970 fait état de sa participation au film, pourtant il ne se retrouve pas au générique final.

sans raison. Les scènes intermédiaires qui auraient dû permettre le passage d'un personnage entre deux lieux ont, pour la majorité, été éliminées.

Le réalisateur n'a véritablement conservé que les scènes attractives ne donnant aucune chance au système d'intégration narrative. La plupart des attractions sont intégrées au film selon la technique d'intégration que Eric Schaefer nomme *random*, c'est-à-dire de manière aléatoire (1999, p. 80). L'exemple le plus probant est sans aucun doute la scène ou Giguère, le barman de l'hôtel, monte porter une boisson alcoolisée à une chambre et est accueilli par une charmante demoiselle simplement vêtue d'un grand chandail de laine. Le barman dépose le verre, sort de la pièce et ayant été aguiché, se penche pour observer par la serrure. On peut alors voir la jeune femme retirer son vêtement et laisser ainsi le barman et le spectateur découvrir ses attraits principaux. Celle-ci, sachant très bien qu'elle est épiée, lance son pull pour couvrir le trou de serrure. Pris sur le fait, l'homme prend la poudre d'escampette. Cette séquence ne mène à rien; elle ne fait pas progresser l'histoire et ne la dirige pas dans une nouvelle direction. Elle aurait pu s'insérer n'importe quand dans le film et n'est, en fait, qu'un simple spectacle placé là au plus grand plaisir des voyeurs.

L'essence d'*Après-ski* est de mettre en place des attractions, à l'instar d'un film d'exploitation. Les créateurs ne se sont en aucun cas souciés d'obtenir un produit fini cohérent, mais ont préféré construire un film provocant et sexuellement explicite. C'est principalement ses lacunes techniques et narratives qui en firent un objet obscène aux yeux de la justice puisque les scènes d'érotisme ont été soustraites de leur signification par des coupures dans les dialogues et un enchaînement plutôt aléatoire et dysfonctionnel. Les méthodes de financement, de production, de distribution et de commercialisation que les producteurs ont employées sont représentatives et comparables au système du cinéma d'exploitation présent aux États-Unis, cependant ils n'auraient peut-être pas suivi cette direction si un certain film n'avait pas fait la preuve du succès de cette approche : *Valérie*.

Valérie

Pour amorcer cette section, nous répondrons à la question que nous avons placée en guise de sous-titre de ce chapitre : que se passe-t-il lorsque l'on déshabille la petite Québécoise? Et bien, ce n'est pas très compliqué : lorsqu'on la déshabille, les spectateurs curieux envahissent les salles obscures. Tellement que *Valérie* fut le plus grand succès de l'époque au box-office du cinéma québécois avec 2 millions⁵³ de dollars de recettes et fut, par la suite, vendu dans plus de 40 pays. Première production de la compagnie indépendante Cinépix de John Dunning et André Link, le film coûta environ 80 000 \$⁵⁴ sans l'aide financière de la SDICC. Véritable chef-d'œuvre de sexploitation, *Valérie* fit plaisir aux spectateurs masculins, venus contempler la jeune et jolie Danielle Ouimet, et rebuta la majorité des critiques qui n'y virent qu'un mélodrame banal rempli de nudité gratuite. Très peu nombreux sont les articles de l'époque qui sont favorables au film. Il faudra attendre plusieurs années plus tard pour qu'on reconnaisse sa grande valeur historique. Désormais considéré comme le film qui relança la production cinématographique de film de fiction à la fin des années 1960, *Valérie* fut pensé et construit comme un produit purement populaire : « Quand on a imaginé *Valérie*, trois films marchaient fort : *Un homme et une femme*, *Strip-tease* et *I am a Woman* (sic). On a pris des éléments de chacun et on en a fait un mélange à la québécoise » (Les Héroux 1987, p. 59). Ces deux phrases résument très bien les véritables intentions du réalisateur : réutiliser un modèle cinématographique en vogue, en l'occurrence le cinéma d'exploitation (*Strip-tease* et *I, a Woman* sont deux films de sexploitation), afin de mettre sur le marché un produit aux antipodes du modèle dominant et d'ainsi conquérir le marché local québécois. Nous verrons donc comment *Valérie*, dans tous ces aspects (de sa production, à sa mise en marché jusqu'à sa structure filmique) emprunte plusieurs éléments au modèle du cinéma d'exploitation.

⁵³ Belzile, Ginette. 1995. « Deux ou trois choses que l'on sait d'elle ». *Cinébulles*. Vol. 14, no 2, p. 7-10.

⁵⁴ Les chiffres diffèrent de source en source, certaines disent aussi peu que 30 000 \$ (Cimon 1985, p. 18), d'autres 85 000 \$ (Belzile 1995, p. 8), et même jusqu'à 99 000 \$ (Lever 1991, p. 458). Un document retrouvé dans les archives Cinépix (celles-ci sont désormais à la Cinémathèque québécoise) énumère le budget des divers films qu'ils ont produits. Il chiffre le budget de *Valérie* à 80 000 \$, nous avons donc choisi de conserver ce montant.

Système de production

Les conditions précaires de production du cinéma québécois de l'époque forcèrent les frères Claude et Denis Héroux à utiliser une approche ressemblant grandement à celle utilisée lors de la réalisation de films d'exploitation. Garder les coûts de production bas, être efficace et rapide lors du tournage et conserver une équipe réduite sur le plateau devinrent des priorités pour eux qui payèrent l'essentiel du film de leurs poches. Toute la production se fit dans l'optique d'être économe, le réalisateur et les producteurs ne furent pas payés⁵⁵, Danielle Ouimet apportait elle-même ses costumes et René Verzier, le directeur de la photographie, fut principalement engagé pour sa rapidité⁵⁶.

La distribution et la diffusion de *Valérie* furent grandement marginales, étant présentées sur l'île de Montréal à un seul endroit soit le cinéma Le Parisien sur la rue Sainte-Catherine. À l'époque, les deux grands réseaux de diffusion, Odéon et Famous Players, n'étaient pas véritablement ouverts à l'idée de présenter des films québécois. Cinépix décida de louer la salle Le Parisien appartenant à Famous Players, celui-ci ne se doutant pas du succès qu'obtiendrait le film. En plus de n'avoir qu'une seule salle de projection, Cinépix n'avait pas les moyens financiers pour investir dans plusieurs copies du film. Denis Héroux affirma que le distributeur possédait seulement deux copies, la première étant celle projetée au Parisien et la deuxième, celle utilisée au marché du festival de Cannes. Cinépix fit revenir la copie de Cannes pour qu'elle serve à la diffusion du film dans les régions du Québec⁵⁷. À l'instar d'un distributeur indépendant de cinéma d'exploitation américain, Cinépix distribua la deuxième copie de *Valérie* de ville en ville dans les nombreuses régions du Québec. Le succès phénoménal de *Valérie* entrouvrit, aux films québécois, les portes des grands distributeurs qui furent, à partir de ce moment, moins réticents à les diffuser.

⁵⁵ Ne vous inquiétez pas, ils profitèrent par la suite des bénéfices du film!

⁵⁶ Entrevue de Denis Héroux par Sacha Lebel, Montréal, 3 juillet 2009 (archives de l'auteur).

⁵⁷ *Ibid*

La compagnie de John Dunning et d'André Link dota *Valérie* d'une campagne publicitaire exemplaire en produisant une affiche aguichante, exploitant clairement le souffle de liberté présent dans la population à l'époque avec le slogan « Je veux vivre, être libre » [figures 15 et 16]. Deux éléments vinrent ajouter leur grain de sel au succès de la campagne publicitaire. Premièrement, le désormais célèbre slogan : « Déshabiller la p'tite québécoise », que Denis Héroux utilisa souvent pour expliquer ce qu'il voulut faire avec son film, eut un impact certain sur les spectateurs (Lever 1995, p. 305). Le second élément, moins connu, fut les démarches de la jeune Danielle Ouimet qui, à l'insu du réalisateur, alla porter des photos du tournage à certains journaux montréalais⁵⁸ qui prirent un malin plaisir à créer une controverse qui fut très bénéfique pour le film. Avant même que le film soit en salle, les spectateurs pouvaient s'attendre à voir souvent la peau dénudée de la petite Valérie.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 16 : Affiche promotionnelle, *Valérie* (1969), Cinémathèque québécoise.

Figure 17 : Publicité *Valérie* (1969-1970), Cinémathèque québécoise.

⁵⁸ *Ibid*

Thématiques et genres

Puisque celle-ci est très connue et très simple, il nous est inutile de perdre du temps sur l'explication de l'histoire de *Valérie*. Ainsi, nous vous ferons part du synopsis publicitaire de la maison de production Cinépix qui la résume très bien : « Ce film raconte l'histoire d'une jeune fille qui quitte son couvent et part – emportée par un motard – à la découverte du monde des discothèques, des Go-Go girls et des alcôves. Sa vie devient une sarabande quasi démoniaque jusqu'au jour où survient l'amour, un amour à trois! Pourtant, ce n'est pas l'éternel triangle... ».

Lorsque l'on observe les thématiques présentes dans *Valérie*, on se rend compte que Denis Héroux a très bien fait ses devoirs puisque la plupart des thèmes abordés sont utilisés dans le cinéma d'exploitation de l'époque. C'est sans aucun doute le désir d'une évolution des mœurs sociaux et d'un changement des méthodes de production et de diffusion cinématographiques qui le précipitèrent dans cette direction : « Disons que la première fois, il y avait un geste de provocation volontaire de ma part. [...] Et je me disais finalement qu'il y avait jusqu'à un certain niveau de l'intolérable possible. Disons que c'est ce que je voulais faire dans *Valérie* » (Denis Héroux cité dans Lafrance et Marsolais 1973, p. 187). Il voulut provoquer et le fit en produisant une oeuvre amalgamant des thématiques controversées faisant l'actualité.

Valérie s'avère être la parfaite synthèse des thématiques présentes dans les films de exploitation de l'époque. Héroux utilisa comme trame de fond le récit très simple de la jeune fille délinquante qui prend la fuite vers la ville où elle vivra tous les vices les plus immondes pour finalement être sauvée par un personnage droit et moral. Cette thématique fut maintes fois utilisée dans une grande quantité de films d'exploitation de l'époque classique, de *Teenpics* des années 1950 et par la suite dans les films de exploitation des années 1960 et 1970. On y retrouve, pour l'essentiel, de jeunes femmes prises dans l'enfer d'une grossesse non voulue, de l'avortement, des maladies vénériennes ou de la prostitution. Dans *Valérie*, il est principalement question de prostitution, il est aussi question d'à peu près toutes les autres thématiques sexuelles

possibles pour l'époque : perte de virginité, danse à « go-go », lesbianisme, viol, etc. Bref, le film est un énorme prétexte pour dévoiler des seins et nous verrons plus loin dans ce chapitre que Denis Héroux est très imaginatif pour trouver des manières de nous en montrer.

Héroux fait tout pour que son film obtienne le succès commercial désiré et pour s'assurer la présence du public québécois, il le flatte dans le sens du poil en exploitant sa soif de liberté, avec son slogan : « Je veux vivre, être libre », et en saupoudrant son film d'une touche de nationalisme. Comme nous avons pu le voir plus tôt, il vend premièrement son film avec un slogan « Déshabiller la petite Québécoise » qui rappelle aux spectateurs que l'héroïne est bel et bien une fille de chez eux. Le réalisateur donna au personnage de Valérie certaines caractéristiques particulières en lien avec la situation sociale québécoise. Elle n'a pas de passé, pas de parents, est pensionnaire dans un couvent et est tout à fait disposée à agir librement. Elle prend ensuite la fuite avec un motard après qu'elle eut été réprimandée par une religieuse pour son comportement délinquant. Acte métaphorique évident qui renvoie au délaissement du clergé catholique par l'état québécois et par une partie de la population. Dans une entrevue accordée à Luc Perrault, Héroux ira même jusqu'à affirmer qu'au fond Valérie : « C'est la province de Québec. Tout ce qu'elle peut faire, c'est de louer ses richesses naturelles. Elle va en être aliénée, mais n'en ressentira aucune culpabilité » (*La Presse*, 3 mai 1969). Le personnage de Valérie n'est au fond qu'une sympathique marginale qui se cherche. Elle choisira finalement une vie de moralité en acceptant de laisser tomber la prostitution pour devenir mère de famille, du moins, c'est ce que nous laisse présager le dernier plan du film où l'on voit l'héroïne prendre la main du fils de son amoureux. Cette finale ressemble beaucoup à celle des films de *Sex Hygiene* des années 1930-40-50 qui rétablissaient la moralité afin de légitimer leur spectacle face aux autorités. Peut-être Denis Héroux avait pressenti que le public québécois n'était pas prêt pour une autre fin moins vertueuse? Malgré toute la bonne volonté du réalisateur, ce n'est pas pour son message social que *Valérie* a obtenu du succès, mais bien parce qu'on peut y voir plusieurs femmes québécoises nues.

Denis Héroux se servira de plusieurs autres personnages marginaux tels que les motards. Ceux-ci, à la fin des années 1960, font souvent l'actualité et sont considérés comme les marginaux par excellence. Ils sont bien souvent les anti-héros d'un sous-genre de films d'exploitation américain : le *biker film*, comportant des titres comme : *The Wild Angels* (Roger Corman, 1965), *Satan's Sadists* (Al Adamson, 1969) et *Angels Die Hard* (Richard Compton, 1970). Mais Héroux fait bien attention de ne pas trop faire tomber son film dans une simple réplique d'un film américain. Pour se faire, il présente et montre la ville de Montréal comme lieu principal de l'action. Valérie prend le tout récent métro, rencontre une travailleuse sociale devant l'Université de Montréal et se réconcilie finalement avec son amoureux sur le Mont-Royal. Pour être certain de toucher la fibre nationaliste de tous ses spectateurs, le réalisateur prend bien soin de terminer son film sous de nombreux drapeaux québécois avec en fond sonore la chanson thème du film qui répète sans cesse : « Je veux vivre, être libre ». Bref, Denis Héroux produit avec *Valérie* un film synthèse des thématiques du cinéma de sexploitation couramment diffusé à travers le monde, mais l'agrément d'une touche québécoise pour être certain d'obtenir principalement un succès local.

Techniques et style

Valérie ne fait pas exception dans le cinéma québécois de cette époque étant un mélange parfait entre deux approches stylistiques, celle de la fiction et celle du documentaire. À la base, Denis Héroux avait prévu la production d'un documentaire sur la prostitution appelée *Les confessions (authentiques) d'une prostituée* (Belzile 1995, p. 9). Le projet tourna court et Héroux le transforma en film de fiction, mais garda tout de même cette approche réaliste représentative du cinéma documentaire. Il fit, malgré tout, bien attention de s'éloigner quelque peu de certaines caractéristiques de style documentaire trop radicales, chères aux cinéastes de l'ONF⁵⁹, telles que les zooms rapides et prononcés, ainsi que les mises au focus à l'intérieur du plan. Denis Héroux voulut adopter le style d'une fiction plus conventionnel et plus potable pour le

⁵⁹ Breault, Groulx, Gosselin et Carrière avaient participé au tournage du film *Seul ou avec d'autres* (Héroux, Arcand, Venne, 1962) et avaient teinté de film de leur style.

spectateur⁶⁰, mais conserva tout de même certains éléments du documentaire créant ainsi un visuel grandement semblable à celui du cinéma d'exploitation. Ainsi, il utilisa principalement des éclairages naturels et des décors extérieurs, réduisant dès le départ ses coûts de production et donnant ainsi au film une allure différente des grandes productions hollywoodiennes de l'époque. En plus, autre pas stylistique vers le cinéma d'exploitation, Héroux décida, probablement pour des raisons monétaires, de tourner son film en noir et blanc, bien qu'en 1968 pratiquement tous les films grand public soient en couleur. Mais de tous les éléments techniques du film, c'est probablement le montage sonore et le montage image qui donnent à *Valérie* le style d'un film d'exploitation. Les qualités techniques du film ne peuvent être qualifiées de médiocres, cependant certaines astuces de montage rappellent des techniques utilisées par des cinéastes d'exploitation américains.

La première séquence du film de Denis Héroux donne, dès le départ, le ton stylistique de *Valérie*. Le troisième plan montre la jolie Danielle Ouimet, seins nus, entrecoupé de *jump cuts* et dépourvu de son synchrone et ambiant, seulement une musique extradiégétique. Cette technique est couramment utilisée dans le cinéma d'exploitation puisqu'elle permet d'économiser du temps (donc de l'argent) en ne prenant pas de son et en réduisant la complexité du montage. Le film de Russ Meyer *The Immoral Mr. Teas* (1959) est entièrement fait sur un modèle semblable : aucun son synchrone, seulement une narration en voix off et de la musique. Héroux réutilisera plusieurs fois cette technique dans différentes scènes du film que ce soit dans le club de dance à « go-go », dans la scène où Valérie magasine et se déshabille, ou dans certaines scènes où elle se prostitue. Il laisse ainsi toute la place au visuel et aux charmes attractifs de la jeune Danielle Ouimet.

Une autre astuce du montage sonore prolifère dans le film. À l'exemple de Doris Wishman dans *Bad Girls go to Hell* (exemple précédemment exposé dans le chapitre II), Héroux postsynchronise presque entièrement son film. Afin que le spectateur ne remarque pas trop les erreurs de synchronisation, il va cadrer très large afin qu'il soit

⁶⁰ Entrevue de Denis Héroux par Sacha Lebel, Montréal, 3 juillet 2009 (archives de l'auteur).

impossible de distinguer les lèvres du personnage. Aussi, il va simplement nous montrer la réaction faciale du personnage-auditeur afin de ne pas avoir à synchroniser les dialogues. Mais de toute manière, ces techniques qui permettent aux créateurs de tourner les coins ronds n'agressent pas vraiment le spectateur, satisfait des nombreuses attractions visuelles que Héroux lui présente. En ce qui a trait au montage visuel, Héroux n'hésite pas à réutiliser certaines images comme celles des scènes de danse à « go-go » qui, bien qu'elles se passent à des moments différents dans le film, ont visiblement été tournées la même journée, dans les mêmes décors, avec le même éclairage. Il est intéressant de souligner que ces scènes de danse ressemblent énormément à celles que Russ Meyer affectionne dans ses films. On peut aussi déceler, à certains moments, un manque de rigueur dans les cadrages, l'éclairage, le montage en continuité et les raccords de mouvement. Tout cela donne un aspect visuel semblable à celui des films d'exploitation étrangers de l'époque. Aussi, l'utilisation prédominante d'attractions visuelles donne au montage du film un style fragmenté et saccadé. Mais restons-en là pour l'instant, car nous aborderons plus en profondeur l'impact de la présence de multiples attractions sur le montage visuel dans la prochaine section portant sur la structure filmique.

Bref, Héroux réutilise un style qui combine les techniques d'un cinéma documentaire à celles d'un cinéma de fiction, créant ainsi un style visuel mitoyen qui est celui du cinéma d'exploitation. Il n'hésite surtout pas à utiliser des méthodes de création peu coûteuses et compense les petits défauts techniques par de nombreuses attractions.

Structure filmique

Avant même d'entrer dans le cinéma, les spectateurs de *Valérie* savaient très bien quelle était l'histoire qui allait défiler devant eux, puisque les journaux en parlaient depuis déjà un bon moment. Cette visibilité médiatique est sans aucun doute une des principales raisons du succès du film et permet aux curieux de se créer des attentes, pas face à l'histoire, mais plutôt par rapport au contenu visuel. Puisque la campagne publicitaire de *Valérie* vendait principalement les images et non pas le récit, Héroux

savait très bien qu'il lui fallait un récit simple : « Je pense que, dans le cinéma populaire que j'ai fait à venir jusqu'ici, comme je m'adressais volontairement à plus d'un million de personnes, il fallait que ce soit simple comme récit. Et je pense que c'est pour ça que tant de gens viennent, parce que le récit est simple » (Denis Héroux cité dans LaFrance et Marsolais 1973, p. 187). Et lorsque le récit et l'intrigue sont simples, il est plus facile d'y insérer des attractions. Ainsi, *Valérie* est construit autour d'un fil narratif élémentaire et connu, et d'une intrigue très mal ficelée. À vrai dire lorsqu'on analyse le film à partir des règles de la structure narrative classique hollywoodienne, on se rend rapidement compte qu'il les respecte peu. Premièrement, la motivation des personnages est parfois floue. Disons simplement que le scénario tourne les coins ronds. Par exemple, le cheminement de Valérie vers la prostitution est uniquement engendré par sa propre paresse, motivation psychologique du personnage qu'on pourrait qualifier de faible et peu crédible. Pourtant, le spectateur oublie bien vite ces petites failles scénaristiques lorsqu'il voit, à chaque fois, le nombre d'attractions augmenter. Le système de causalité, pour sa part, est assez bien respecté; un événement en entraîne un autre de façon assez cohérente. Cependant, certaines scènes sont bien plus longues qu'il ne le faudrait, permettant ainsi au spectateur de contempler les corps dénudés un peu plus longtemps. En ce qui concerne les lignes narratives, qui dans les productions hollywoodiennes sont souvent multiples et entremêlées, *Valérie* n'en possède qu'une qui laisse toute la place à l'inclusion d'attractions, à l'instar de tout film d'exploitation.

Voyons maintenant de quelle nature sont les attractions du film, comment elles sont intégrées au récit et quel est l'impact sur la réception et la lecture générale de l'oeuvre. Si on relit la phrase de Denis Héroux placée en exergue de ce chapitre, on peut facilement affirmer que le scénario de *Valérie* est un prétexte à de nombreuses attractions. Et il est aussi assez simple d'affirmer que les attractions du film sont en majorité dues aux charmes de Danielle Ouimet. La plupart d'entre elles sont de nature sexuelles et les situations dans lesquelles Héroux place ses héroïnes aident toutes la prolifération des dites attractions. En analysant le film on se rend compte que le réalisateur utilise deux des techniques d'intégration des attractions avancées par Eric Scheafer : *integrated* et *random* (1999, p. 80). Lorsqu'il nous présente les scènes de

danse à « go-go » et les scènes d'amour, les attractions peuvent être qualifiées d'*integrated*, c'est-à-dire insérées dans l'histoire et justifiées par le scénario. Elles sont, par contre, souvent beaucoup plus longues qu'il ne faut pour comprendre le récit; le réalisateur exhibe grandement les héroïnes au plus grand plaisir des spectateurs. Ces scènes d'exhibitionnisme viennent la plupart du temps troubler la fluidité de la narration et du même coup l'intégration narrative du spectateur. La plupart des autres attractions sont intégrées au film de la manière que Schaefer qualifie de *random*, que l'on pourrait traduire par aléatoire. Ces attractions vont et viennent sans crier gare. La séquence du générique de début de *Valérie* nous en offre de belles. Pendant que le motard qui a enlevé la jeune fille répare sa motocyclette après un accident qui laisse les deux personnages sans blessure, Valérie en profite pour se dénuder et faire une petite baignade dans une rivière non loin de là. Cette séquence n'apporte rien à l'intrigue, mais est plutôt destinée à exciter visuellement le public. D'autres séquences du genre apparaissent à tout moment, on assiste un peu plus tard à une scène de magasinage où nous sommes présents dans la cabine d'essayage, les filles discutent très souvent dans leur bain ou nues sur une table de massage et lorsque le gentil peintre veut faire le portrait de Valérie, il faut bien sûr que celle-ci soit seins nus. Denis Héroux ne manque pas d'imagination pour intégrer dans son film un très grand nombre d'attractions et leur présence offre aux spectateurs une expérience de visionnement qui repose bien plus sur le « montré » que le « raconté », donc différente et en opposition à celle du cinéma dominant.

En empruntant le modèle du cinéma d'exploitation, Denis Héroux réalisa un film qui sut rejoindre les couches populaires. Luc Perreault est certainement l'une des rares personnes à avoir bien compris l'impact d'un tel film : « "Valérie" (sic) a secoué quelques-uns de nos tabous les plus enracinés mais son principal mérite fut de pratiquer à l'intérieur des structures sclérosées, voire même colonisées, de nos circuits commerciaux d'exploitation un véritable déblocage » (*La Presse*, 3 janvier 1970). *Valérie* marque véritablement la victoire d'un cinéma populaire local sur l'hégémonie du cinéma américain et c'est en s'éloignant du modèle dominant que Denis Héroux a réussi cet exploit.

Après-ski et *Valérie* sont des exemples parfaits de réutilisation du canevas du cinéma d'exploitation. Malgré des moyens financiers restreints et une technique parfois déficiente, ces films réussirent à s'inscrire dans l'imaginaire de la population par leur originalité et leur audace. Ils surent exploiter les tabous sociaux afin d'attirer le public dans les salles et ainsi s'opposer au monopole cinématographique américain. Malgré tout le mal qu'on peut en dire, il faut tout de même admettre qu'ils font partie de notre patrimoine cinématographique et qu'ils appartiennent à l'une des périodes les plus prospères de notre cinéma.

Chapitre V

-La mort d'un bûcheron et Gina-

ou le sexe, le viol et la mort pour réveiller les consciences

« Je peux me tromper là. Il y a eu les films de cul et les films d'intellectuel. Je pense que ni l'un ni l'autre ne va mener quelqu'un quelque part. D'un côté comme de l'autre, ça va satisfaire quelques besoins. Mais ce n'est pas ça qui va amener le monde au cinéma. J'ai l'impression que, curieusement, c'est par le milieu. »

Bernard Gosselin
Dans *Cinéma d'ici*, 1973, d'André
Lafrance et Gilles Marsolais. P.193

Tel que vu au troisième chapitre, je considère les films de la catégorie de cinéma d'exploitation que je nomme « détourné » comme porteurs d'un certain message de la part de l'auteur, message ou vision du monde représentant ou critiquant l'identité ou la nation québécoise. Carle et Arcand vont offrir une « résistance » au cinéma dominant par le discours émanant de leurs œuvres. Pour ce faire, les deux réalisateurs vont en quelque sorte réutiliser et emprunter des éléments caractéristiques du cinéma d'exploitation qui pour sa part offre une opposition constante au cinéma dominant en allant littéralement gruger les marchés inexploités. Cependant, ils ne vont pas utiliser le modèle du cinéma d'exploitation de façon intégrale, mais plutôt en faire certaines adaptations afin de produire des œuvres à caractère national. Pour mieux comprendre leur discours sur l'identité nationale québécoise, nous verrons quel traitement et quelle place ils réservent à l'oralité et au langage québécois qui est, selon Bill Marshall, le principal vecteur du sentiment d'appartenance nationale (2001, p. 103).

La mort d'un bûcheron

Après le succès autant critique que public de *La vraie nature de Bernadette* (1972), il fut bien normal que *La mort d'un bûcheron* (1973), que Carle qualifie carrément d'autocritique de son précédent film (Tadros 1973, p. 20), ne fût pas l'unanimité. Il fut pour l'essentiel détesté par les critiques qui furent principalement outrées par les attractions du film : les fesses, le sang et les sacres. Le plus virulent est sans aucun doute Claude Jasmin, dans le *Journal de Montréal*, qui vraisemblablement ne comprit rien au film et aux intentions du réalisateur. Il ne retint du film qu'« [u]n bouillon indigeste, des sacres, des propos scatologiques, du nudisme dépassé, Gilles Carle se lance dans le “commercialisme” le plus racoleur et le plus bas! » (28 janvier 1973). Voici donc un extrait d'une entrevue de Jean-Pierre Tadros avec Gilles Carle concernant son passage dans le regroupement d'artistes l'Hexagone et qui résume bien son approche du cinéma à l'époque :

Ce qu'on a fait essentiellement à cette époque-là, c'est de prendre conscience de ce que l'on était, dans ce qu'il y avait de plus laid comme dans ce qu'il y avait de plus beau. On a appris à ne pas accepter les choses d'une façon simpliste. On a compris qu'il ne

fallait pas mettre de côté ce qui était laid, pour n'écrire et ne faire que de la belle littérature,[...]. On se disait : "c'est vrai, on a de la merde après nos bottes; c'est vrai, nos culottes sont déchirées, moi, je suis le fils d'un mineur de l'Abitibi et non pas celui d'un ministre français de la culture. On va donc s'accepter comme on est : on ne dira pas qu'on est meilleur que les autres. (1973, p. 22)

C'est peut-être le fait de se retrouver face à nos défauts et à notre laideur qui choqua les critiques. Cependant, ils auraient probablement eu intérêt à outrepasser l'apparente vulgarité pour aller voir plus loin ce qui s'y cachait. Derrière cette forme cinématographique éminemment populaire peut être décelé un discours sur la situation identitaire nationale. Nous verrons donc de quelle manière Carle réutilise certaines approches du cinéma d'exploitation – autant dans le fond que dans la forme – afin de créer une opposition envers le cinéma dominant et, aussi, de quelle façon il utilise l'oralité ou la langue afin de produire une œuvre nettement nationale.

Système de production

La mort d'un bûcheron fut produit de manière assez conventionnelle pour l'époque, jouissant du financement de la SDICC et de différentes maisons de productions comme celle du réalisateur, les Productions Carle-Lamy, ainsi que les Productions Mutuelles. Cependant, grâce au statut et à la réputation de Carle qui avait déjà démontré son penchant pour le cinéma populaire, il eut la chance de recevoir une contribution financière de Famous-Players. Cette implication dans le financement d'un des plus gros propriétaires de salle au Québec n'apportera pas pour autant au film de Carle une diffusion plus considérable qu'un autre film québécois en territoire montréalais, n'étant même pas diffusé par Famous-Players, mais plutôt par son principal concurrent Cinéplex-Odéons qui ne le présentera qu'au cinéma Berri. Selon les publicités de l'époque, le film fut aussi diffusé dans une salle à Laval et à Longueuil, il est donc possible de croire qu'il obtint une salle dans quelques grandes villes du Québec. Il ne reçut visiblement en rien la diffusion d'un film du cinéma dominant, mais il fut probablement un des privilégiés de l'époque.

Malgré l'implication de plusieurs instances dans le financement, le film n'aura que 250 000 \$ de budget, légèrement au-dessus de la moyenne, mais ridicule en comparaison des productions hollywoodiennes. Carle privilégiera une méthode de production représentative du cinéma direct et du cinéma d'exploitation : l'utilisation d'éclairages naturels, une équipe réduite et peu d'équipements (Fortin 1988, p. 35).

En ce qui concerne la publicité, Carle a la chance d'avoir une assez bonne réputation auprès du public et il misera en partie sur elle pour mettre en marché *La mort d'un bûcheron*, son nom se retrouvant en gros sur l'affiche. Cette affiche n'est pas aussi explicite que pouvaient l'être celles de Héroux ou Fournier, mais permet tout de même au spectateur de déduire la présence des thèmes récurrents du cinéma de Carle. Le titre annonce assez franchement la violence avec les mots « La mort », mais aussi la touche purement québécoise caractérisant le film en parlant « d'un bûcheron ». La simple présence du nom Carle et du visage de Carole Laure nous assure de la touche de nudité qu'on retrouve souvent dans ses films. Il est à noter aussi que la plupart des journaux qui discutent de *La mort d'un bûcheron* utilisent bien souvent des images du film assez racoleuses et suggestives, on y voit souvent une Carole Laure peu vêtue ou bien une Denise Filiatrault armée d'une mitraillette. Bref, une publicité moins explicite que peut l'être celle d'un cinéma d'exploitation, mais qui met néanmoins l'accent sur des thématiques exploitables.

Les thématiques

Avant d'amorcer l'analyse même du film, allons-y d'un résumé de l'histoire de *La mort d'un bûcheron*. Une jeune femme, Marie Chapdelaine arrive en ville (Montréal) dans le but de retrouver son père disparu depuis une dizaine d'années. Elle se retrouve chanteuse country *topless* dans un bar et fait la connaissance d'un homme, François Paradis. Celui-ci l'aide à retrouver son père, et lui offre un travail : poser nue pour des photographes! Il la manipule et l'exploite, elle s'en rend compte et le quitte. La dernière partie du film nous montre son voyage avec plusieurs de ses amis jusqu'au camp de bûcherons où son père a disparu et ses actions pour découvrir la vérité.

Les références à des thèmes traditionnels sont grandement présentes dans le film de Gilles Carle. Cependant, c'est souvent dans le but de s'en distancer ou de repenser leur signification et leur place dans la société québécoise en évolution et en mouvement. Un exemple frappant de ceci est les références au roman *Maria Chapdelaine*. Carle donne le nom de certains personnages du roman aux personnages de son film. Ainsi, Marie Chapdelaine (Carole Laure) l'héroïne de Carle, rencontre un certain François Paradis, interprété par Daniel Pilon. Nous nous disons, connaissant plus ou moins l'histoire du roman, que ces deux personnages vont s'aimer. Carle utilise la mythologie d'une histoire traditionnelle, faisant partie de la culture populaire québécoise, et la brise en présentant un François Paradis méchant, manipulateur, exploiteur et arriviste. Il s'éloigne du traditionnel et met en place une atmosphère, des thématiques et des questionnements modernes en portant une réflexion sur la condition féminine de l'époque.

La mort d'un bûcheron présente des personnages et des thèmes marginaux. Tous les personnages sont des marginaux soit par leur raison sociale ou, quand ce n'est pas le cas, par leur attitude. Carle affirma ceci en entrevue : « [...] ça va peut-être surprendre un peu les spectateurs de trouver des héros qui soient à la fois antipathiques, sympathiques, violents, doux, méchants. Et chacun des personnages est tout cela à la fois, et non plus comme c'est généralement le cas, chacun d'eux personnifiant, l'un le doux, l'autre le méchant, ... » (Tadros 1973, p. 20). Déjà là, il y a présence d'un désir de s'éloigner d'un moule traditionnel et conventionnel. Le cinéaste présente des personnages qui s'approchent plus de ceux du cinéma d'exploitation que du cinéma hollywoodien, par leur caractère d'anti-héros et d'exclut de la société.

Un aspect important du film qui met l'emphase sur une prise de distance par rapport aux thématiques traditionnelles est le mouvement des protagonistes et de l'action, de la ville vers la campagne. Les thématiques cinématographiques de la vague de fiction québécoise des années 1950 sont étroitement reliées au traditionnel; on met en scène des thématiques du terroir, des paysans qui travaillent la terre, de petits villages prospères qui sont pratiquement autosuffisants et qui possèdent peu de relations avec la

grande ville. Le film de Carle remet les pendules à l'heure. On présente la campagne comme un lieu éloigné où règne la violence, la solitude et la démence. La seule chose intéressante que l'on retrouve en campagne c'est la nature et Carle est bien loin d'en faire l'apologie. Il se concentre sur la décrépitude du camp de bûcheron et sur l'isolement du personnage joué par Marcel Sabourin. On utilise des thématiques modernes pour faire un constat assez pessimiste sur la situation des régions campagnardes québécoises. Avec *La mort d'un bûcheron*, Carle est loin de prôner un retour à la terre. Pour lui, la campagne traditionnelle n'existe plus parce que polluée par l'urbanisation. Son film est la réflexion d'une réalité locale précise, celle des régions du Québec. Il existe un genre du cinéma d'exploitation américain qui utilise la thématique de la région campagnarde violente et dégénérée que l'on nomme la *Hixploitation*. Ces films présentent souvent un village du sud des États-Unis rempli de déments meurtriers, le meilleur exemple étant *Two Thousand Maniacs!* (1964) de Herschell Gordon Lewis. Ces films tombent la plupart du temps dans l'horreur et le *gore*, ce qui ne se produit pas dans *La mort d'un bûcheron*, et affirmer que Carle se soit inspiré de ce genre serait tiré par les cheveux. Cependant, cette thématique de la campagne comme un lieu de violence et de démence est typique du cinéma d'exploitation. L'utilisation de thématiques ethnocentristes est beaucoup plus représentative d'un cinéma d'exploitation qui n'a, bien souvent, pas été fait dans le but d'obtenir une diffusion à grande échelle et pour un grand public comme l'est le cinéma d'Hollywood, qui, lui, privilégie davantage des thèmes plus universels.

Par rapport aux thématiques abordées dans *La mort d'un bûcheron*, tout est confrontation. Carle met en place d'un côté des thématiques récurrentes du cinéma américain comme la violence, le sexe, les armes à feu et la musique western, thématiques qu'il va aborder et présenter de façon beaucoup plus crue que ce que Hollywood peut offrir (violence graphique, sexualité explicite), les faisant basculer du côté de l'exploitation. Cependant, il les sert avec une sauce québécoise ou plutôt en les présentant comme faisant partie du bagage culturel québécois. Au tout début, on voit un homme se faire tuer d'un coup de fusil et tout de suite, Carle québécoise cette violence en nous montrant que l'agresseur découpe sa victime avec une scie mécanique et que le

sang gicle dans la neige. Tous les thèmes abordés dans le film de Gilles Carle sont métissés, ils sont la représentation de deux cultures en confrontation. Un bon exemple de ce fait est assurément la séquence où Carole Laure chante du pseudowestern *topless* en français. Ce mélange culturel, pour Carle, est la représentation même de l'identité québécoise : « Le Québécois est un être contradictoire, colonisé dans une fédération elle-même colonisée dans l'Amérique du Nord. Il est soumis à tous les mythes Nord-Américains, sans être Nord-Américain lui-même. D'où le conflit entre son image subjective et son image objective » (Lenne 1972, p. 58).

Dans son film, Carle ne va pas surexploiter la violence visuelle comme certains films d'exploitation américains peuvent le faire, mais il va toujours y avoir une légère couche de violence, résultante de toutes les confrontations thématiques et formelles. Il ira même jusqu'à employer l'oralité et le langage pour montrer la violence du choc des cultures présentes dans la société québécoise. Ces confrontations sont présentes de différentes manières : les nombreux affrontements verbaux des personnages, l'affrontement des différents niveaux de langage utilisés et l'utilisation prédominante d'un langage vernaculaire. Carle met en scène des personnages pour qui l'oralité est très importante, ses personnages sont verbomoteurs, ils parlent tout le temps, surtout Blanche et Armand qui passent leur temps à s'obstiner. En plus, Carle place ses personnages dans des situations où ils n'ont pas le choix de se parler. Il finit par les enfermer dans une voiture et ensuite dans un camp de bûcheron. La plupart d'entre eux utilisent un langage vernaculaire. Marie Chapdelaine, Armand et Blanche roulent leur « R » et ne se gênent pas pour utiliser des sacres. On passe d'un niveau excessivement familier avec Armand à un niveau plus soutenu (inexistence de sacre et de contraction) avec François Paradis. Nous assistons à bien plus que la confrontation de deux manières de parler, c'est la confrontation de cultures langagières en compétition au Québec. Le jocal n'est utilisé que depuis peu dans les œuvres cinématographiques et artistiques de tous genres. Quelques années auparavant, les films de fiction québécois (le meilleur exemple est certainement *Valérie* de Denis Héroux) se vantaient d'avoir brisé le carcan des mœurs sexuelles; pourtant, certains étaient encore rudement « pognés de la langue » avec l'utilisation d'un français international. Carle montre dans son film que c'est un sujet qui

divise les Québécois. Il nous montre Marie Chapdelaine récitant une lettre qu'elle écrit à sa mère et elle dit : « François me fait prendre des cours de diction parce que ça a l'air que je roule mes R, je m'en étais jamais rendu compte. » En plus de lui faire prendre des cours de diction afin de l'intégrer dans une certaine culture bourgeoise, François Paradis utilise souvent l'anglais, autre culture langagière que les Québécois doivent affronter. Marie en arrivera à rejeter François et ses manières de vivre afin d'être heureuse. Ces confrontations verbales et langagières augmentent l'intensité de la violence présente dans le film par le choc des diverses thématiques : traditionnelles et modernes, ainsi que du cinéma *mainstream* et du cinéma d'exploitation. Cela prouve qu'il y a vraiment un désir de Gilles Carle de présenter un discours cinématographique sur l'identité québécoise qui s'éloigne du cinéma dominant hollywoodien.

Analyse formelle

Formellement, le film de Carle emprunte indéniablement au cinéma direct. Certains aspects esthétiques comme le tournage en caméra à l'épaule, la présence de nombreux plans séquences et l'utilisation de beaucoup d'éclairages et de décors naturels sont courants dans l'esthétique du cinéma direct. Entre les deux esthétiques, il existe des liens irréfutables, en plus du fait que Carle s'est adonné au documentaire avant de faire de la fiction. Cependant, nous croyons qu'il faut prendre en considération que ces éléments esthétiques, lorsqu'appliqués à un film de fiction, donnent grandement l'impression d'assister à un film d'exploitation. Ceux-ci possédaient généralement un budget ridicule qui forçait les créateurs à employer des techniques de production économiques qui ressemblent beaucoup à celles du documentaire. Le réflexe premier du chercheur québécois est de faire référence, sur la question de l'esthétique, principalement au cinéma direct, mais c'est aussi commun du cinéma d'exploitation d'utiliser la caméra à l'épaule, l'éclairage et les décors naturels.

Cependant, Carle fait, lui-même, référence au cinéma direct lorsqu'il aborde la question de l'esthétique de son film :

J'ai utilisé d'abord les méthodes du cinéma direct : caméra à la main, sans éclairage la plupart du temps, et je suis resté presque

continuellement en medium shot (sic) sur les personnages. [...] Dans **La Mort d'un Bûcheron** (sic). [...] C'est toujours du cinéma direct, du cinéma de face. On met la caméra sur quelqu'un parce qu'il y a quelque chose à faire ou à dire » (Tadros 1973, p. 24).

Carle semble vouloir capter le réel, comme si chaque plan était un morceau de la vie quotidienne des personnages. Cette impression chez le spectateur est atteinte par le fait que la caméra semble avoir été placée à l'improviste : « Je n'ai pas, par exemple, dans **La Mort d'un Bûcheron** (sic) de cadrages; c'est un film sans cadrage » (Tadros 1973, p. 24). Carle veut tout simplement dire que son film n'est pas découpé aussi précisément que ces films précédents, que chaque nouveau plan ne sert pas nécessairement à l'avancement du récit, mais montre plutôt les personnages vivant leur quotidien. À tout ceci, Carle ajoute l'utilisation de décors naturels qui rehausse l'aspect documentaire. Pourtant, son film est bel et bien une fiction, l'interaction des personnages, le montage et la progression du récit nous le prouvent et forme un mélange qui, malgré les aspirations du réalisateur, dévie du cinéma direct vers l'esthétique du cinéma d'exploitation des années 1970.

Par contre, à certains moments du film, on voit le désir de Carle de mettre en confrontation deux cultures (élitiste contre populaire) à l'aide de deux visuels différents. Cela se manifeste par l'opposition de certaines scènes comme celles où Marie chante et danse dans le bar *topless* d'Armand (Willie Lamothe) et celles où elle pose nue pour des publicités. On retrouve à ces moments-là, une esthétique autre, une caméra stable, un éclairage très stylisé, des costumes et maquillages qui se veulent très artistiques (contrairement à son costume de bar). Globalement, l'aspect documentaire prédomine, mais on voit vraiment le désir de Carle de parler dans son film des divers chocs culturels (classe populaire versus bourgeoisie, français versus anglais, etc.) qui sont propres à l'identité québécoise et aussi de mettre son film en confrontation avec le cinéma commercial américain en utilisant les techniques communes au cinéma de fiction dominant et au cinéma documentaire. L'ancrage de son film de fiction dans un style documentaire lui permet de créer un cinéma différent et original, ressemblant grandement à du cinéma d'exploitation de cette époque, mais aussi de dresser un portrait plus réaliste de la société québécoise.

Structure du récit, narration et attractions

La structure du récit de l'œuvre de Carle est un élément important qui lui permet de différencier et d'opposer son film au cinéma dominant. Il utilise une structure narrative assez conventionnelle, linéaire, utilisant peu d'ellipses et qu'on retrouve fréquemment dans le cinéma commercial américain, la structure de la quête. Cependant, l'important n'est pas la structure elle-même, mais plutôt la façon dont Carle narre son histoire. Et c'est cette manière d'articuler et de transmettre son récit qui permet à Carle de s'éloigner de la narratologie conventionnelle de type hollywoodien. François Baby écrit : « Le développement de la structure du conte ne se fait donc pas seulement à partir des exigences dramatiques imposées par son armature dramatique, mais aussi à partir de celles de l'auditoire » (1993, p. 130). Le conteur va se permettre d'arrêter sur des segments d'histoire qui ne vont pas nécessairement aider la progression narrative, mais qui plairont aux spectateurs. On retrouve cet aspect dans *La mort d'un bûcheron*, l'interactivité conteur/auditeur en moins. Carle prévoit certains désirs de l'auditoire et il va, par moments, suspendre la narrativité pour des séquences attractives. Souvent les scènes de striptease sont beaucoup plus longues que ce qu'il nous faut pour comprendre l'histoire. Carle nous montre tout, il exhibe tout. On retrouve très souvent cela dans les films d'exploitation, à vrai dire c'en est l'essentiel. Ces suspensions du narratif viennent ébranler la structure, mais ça ne la mine pas totalement. Carle affirmera même : « J'arrive alors à faire des films qui, peut-être, ne sont pas d'une continuité très logique. C'est parce que le film en soi, faire juste un film, faire juste un beau film, faire un film parfait, ça ne m'intéresse pas » (Tadros 1973, p. 22). Le réalisateur présente la plupart des attractions du film en utilisant la stratégie d'insertion des attractions que Schaefer nomme : *integrated* (1999, p. 80). Les séquences sont intégrées à la narration et sont justifiées par celle-ci. Malgré tous, leur longueur reste excessive. Gilles Carle joue en quelque sorte le rôle d'un conteur qui mine son discours volontairement par des détours, mais nous verrons que ces interruptions de l'avancement narratif du film ne sont pas totalement vaines. Grâce à tout cela, on ressent une opposition du film face au cinéma *mainstream*, un désir de secouer le spectateur, de lui offrir quelque chose de différent,

c'est-à-dire un mélange entre fiction et documentaire, qui ressemble beaucoup à du cinéma d'exploitation.

Carle ne se sert pas seulement de ces attractions qui exploitent les charmes féminins pour faire plaisir à ses spectateurs masculins, il les utilise pour discuter et faire réfléchir sur l'exploitation sexuelle des femmes. Dans la première moitié du film, Carle emploie les scènes de danse comme des moments de stagnation de la quête de l'héroïne. Elle amorce ses recherches en allant voir le propriétaire d'un bar de spectacle, Armand St-Amour. Elle lui propose ses services de chanteuse, espérant qu'il lui offrira un travail convenable et l'aidera dans la recherche de son père, habitué de la place. Armand profitera plutôt d'elle en la transformant en chanteuse *topless*. Ne pouvant l'aider dans sa quête, Armand exploitera la jeune fille jusqu'à ce qu'elle trouve une piste avec l'aide de François Paradis. Malheureusement pour elle, le jeune homme n'en a que pour ses intérêts personnels. Il lui offrira un travail plutôt payant, mais qui exploite tout autant les attraits de la demoiselle. De modèle nu pour des séances de photographies, Marie sera poussée plus loin par François qui désire la voir danser pour un homme qui pourrait aider sa carrière. Carle fait bien attention de nous montrer toutes les étapes d'exploitation par lesquelles la jeune femme passe. Il se sert de ces moments d'exploitation du corps de la femme pour briser le récit de quête de l'héroïne. Ce n'est que lorsqu'elle décidera de mettre fin à son histoire amoureuse avec François et donc, par ricochet, à sa propre exploitation, qu'elle pourra continuer et compléter sa quête. Le réalisateur nous montre aussi que l'exploitation sexuelle de la femme existe dans toutes les sphères de la société que ce soit chez la classe populaire ou chez l'élite. Il présente ces attractions pour brimer le récit, mais aussi pour amener le spectateur à réfléchir à la situation féminine de l'époque en montrant que l'exploitation de l'image de la femme est partout dans la société québécoise.

Autant du point de vue formel et structurel, Carle met en scène des polémiques importantes de la question identitaire québécoise. Tout ce qu'il met en place est là pour créer une confrontation : la forme des films américains versus l'esthétique du cinéma direct (documentaire), une structure narrative conventionnelle versus une progression

narrative morcelée par les attractions visuelles. Tout cela façonne quelque chose de nouveau qui est fondamentalement représentatif de l'identité québécoise de l'époque, prise entre une culture orale, une culture littéraire, et une culture de l'image. Aussi représentatif de l'affrontement intérieur du cinéma québécois de l'époque, pris entre cinéma documentaire et d'exploitation.

Gina

La mauvaise réception de *Gina* de la part des critiques autant québécois que français se comprend facilement si l'on tient compte de leur horizon d'attente et de leur connaissance cinématographique. Après le succès, en province comme à l'étranger, de *Réjeanne Padovani*, qui fut présenté hors compétition au Festival de Cannes 1973, le public et la critique étaient en droit de s'attendre à un film social, dénonciateur et surtout politique. Ce qu'ils eurent en partie, cependant leur manque de compréhension et leur mépris de la vague de cinéma d'exploitation du Québec fit que la plupart s'arrêtèrent au premier degré du film : le sexe, la violence et la mort. Très peu y virent la confrontation de deux manières de faire du cinéma.

Aujourd'hui, Arcand avoue volontiers que *Gina* lui permit de prendre sa revanche sur l'ONF qui avait fait interdire son documentaire *On est au coton* (1971) portant sur la condition ouvrière dans le domaine du textile (La Rochelle 2005, p. 136). Il fit donc un film hautement autobiographique, excepté pour le viol et la vengeance de Gina, où il reprit l'essentiel des événements du tournage de son documentaire controversé. Il se servit de *Gina* pour dire les vraies choses, celles que le cinéma documentaire ne lui permettait pas de dire à cause d'une censure trop facilement applicable, et pour mettre de l'avant sa vision de la situation du cinéma québécois. Nous verrons comment il mit en confrontation deux types de cinémas, documentaire et d'exploitation, afin de dresser un portrait de la situation du cinéma national.

Système de production

C'est une collaboration entre plusieurs maisons de production, les Productions Carle-Lamy en tête, qui permit la mise en chantier de *Gina*. La SDICC participa bien sûr au financement, mais aussi les Cinémas Unis Limitée, Les Films du Nouveau Monde inc. et Les Laboratoires de Film du Québec. Ce regroupement permit à Arcand de bénéficier d'un budget de 300 000 \$, le double de ce qu'il avait eu pour *Réjeanne Padovani*. Cinépix eut la tâche de distribuer le film et fut aussi chargée de la publicité du film. Comme nous avons pu le voir au chapitre trois, Cinépix n'en était pas à ses premiers pas dans la distribution et se fit un devoir de promouvoir le film comme un pur produit d'exploitation. À l'étape de la création de la bande-annonce de *Gina*, Cinépix se fit un plaisir d'effacer toutes traces du tournage du documentaire et ne conserva que les séquences d'action, de striptease et de violence, ce qui fit dire à Réal La Rochelle que : « [...] *Gina* is presented as nothing more than a thriller full of sex and gore » (2005, p. 137). Mais ils ne s'arrêtèrent pas là. Cinépix était aussi responsable de la distribution de *Gina* en territoire étranger et se permit d'adapter le produit au marché américain. La boîte de production et de distribution fit un remontage du film, faisant de *Gina* un moyen-métrage de 40 minutes de long, destiné au circuit des *drive-in*, où elle ne conserva, encore une fois, que les séquences les plus attractives (La Rochelle 2005, p. 138). Ceci est une bonne preuve que le film d'Arcand possède tous les éléments d'un film d'exploitation.

Les thématiques

Avant d'amorcer l'analyse des thématiques dans *Gina*, voici un synopsis de l'histoire du film. Gina, une jeune danseuse nue, se rend dans la petite ville de Louiseville où elle rencontrera de jeunes cinéastes en tournage pour un documentaire sur le textile. Ceux-ci feront la connaissance d'un groupe de motoneigistes plutôt arrogant. Un soir après son spectacle, Gina se fait violer par le groupe de motoneigistes. Celle-ci prépare sa vengeance en appelant son *pimp*, pour que ce dernier, à l'aide de ses hommes de main, rende une petite visite aux agresseurs. Le tout se terminera dans la violence.

Dans son film, Carle, comme nous l'avons vu, tente principalement de remettre en question les thématiques traditionnelles en les confrontant à des réalités sociales modernes; et bien Arcand, lui, ne passe pas par quatre chemins et les fait totalement disparaître. Il dépeint les personnages et l'atmosphère sociale de l'époque avec une minutie digne du documentaire. Comment expliquer ce réalisme? Le réalisateur donne cette réponse :

Tout ce que je savais avant d'écrire *Gina*, c'est que, du temps où je tournais des documentaires à l'extérieur de Montréal, mon équipe et moi étions toujours seuls dans l'hôtel, avec la danseuse. [...] Quand nous avons tourné *On est au coton*, la danseuse s'appelait Brigitte. Il ne lui est pas arrivé ce qui arrive à Gina (ça je l'ai pris de deux faits divers authentiques, qui sont d'ailleurs encore devant les tribunaux québécois), mais presque toutes les autres scènes nous sont arrivées telles quelles (Arcand, 1975, s.p)

Utiliser des éléments sordides de l'actualité est grandement représentatif d'un cinéma d'exploitation qui n'hésite en rien à utiliser des récits connus du public afin de profiter de la situation et de la publicité gratuite que cela peut leur rapporter.

L'utilisation de thématiques purement modernes permet à Arcand de critiquer tous les aspects de la société, mais aussi celle du cinéma québécois. Il va commencer son film en abordant des réalités bien connues du public se concentrant, premièrement, sur la condition des ouvriers québécois. Cependant, petit à petit son film va s'en éloigner pour se concentrer sur des thématiques chères au cinéma d'exploitation : le sexe et la violence. Il va même jusqu'à remplacer le groupe de motard, personnages grandement présents dans les films d'exploitation américains, par une version québécoise : un groupe de motoneigistes chômeurs et délinquants.

À partir du striptease de Gina, rien ne va plus, Arcand montre le long viol de Gina et sa vengeance violente. C'est finalement la mort qui marquera la fin du film, démontrant l'évident pessimisme du réalisateur face à la situation sociale québécoise. Bref, il fait balancer ses thématiques documentaires vers des thématiques d'exploitation.

Analyse formelle

Formellement, le film d'Arcand possède lui aussi des traces et emprunts au cinéma direct (éclairage et décors naturels, plan-séquence et peu de montage dynamique). Cependant, on voit un désir certain du réalisateur de s'éloigner de cette esthétique pour une esthétique plus commerciale, afin d'accentuer les différences entre fiction et documentaire. Arcand fabrique certaines séquences afin de confronter les deux esthétiques. La scène du striptease de Gina possède tous les ingrédients d'une scène commerciale : une esthétique très contrôlée avec un éclairage esthétisant et néanmoins réaliste, des travellings latéraux qui permettent aux spectateurs de prendre connaissance des visages des clients du bar et un montage actif qui passe de la danse aux spectateurs. Le réalisateur insère dans cette scène un plan en noir et blanc, au cadrage plus petit, qui montre Dolorès parlant de sa situation de travailleuse. Ce conflit esthétique construit par Arcand sert à confronter deux mondes, l'un ancré dans la réalité, l'autre fabriqué de toutes pièces où l'image prime.

Arcand va, esthétiquement parlant, tenter de s'approcher du cinéma commercial pour finir par mieux s'en éloigner. C'est en quelque sorte comme si Arcand désirait faire un faux film commercial. Un film qui en a les allures, mais qui n'en est pas un. Gilles Marsolais explique ce fait ainsi :

La lenteur du rythme et le dénuement de l'image sur écran large ne sont pas innocents. Ce mode de narration très *cool* et spectaculaire contribue à mettre en relief un dialogue étonnamment juste et efficace, et, surtout, à placer le spectateur dans des conditions idéales de réceptivité. C'est-à-dire à faire en sorte qu'il ne se laisse pas happer (voire violer) par une beauté formelle étincelante, mais qu'il soit plutôt placé dans l'obligation d'*aller vers* le film (et son contenu), qu'il ait à son égard une attitude *active* (1975, s.p.).

Jamais *Gina* ne va prétendre être un film « mainstream » par son esthétique bien que certains critiques de l'époque aient pu le croire et l'affirmer (Perrault, 1975; Daigneault, 1975). L'opposition et la confrontation des deux esthétiques présentes dans le film mènent à une esthétique autre qui relève en quelque sorte de leur métissage, c'est-à-dire l'esthétique du film d'exploitation. À partir de la scène du viol, nous

pénétrons dans un registre esthétique différent qui ne peut être complètement rattaché aux films dominants américains ou encore au cinéma direct. D'un côté, le montage s'accélère jusqu'à la scène de poursuite voiture/motoneige pour dynamiser l'action. De l'autre, la photographie reste primaire, privilégiant l'éclairage naturel des phares des motoneiges et des voitures et des sources lumineuses à l'intérieur des plans. Arcand va mettre en scène une violence visuelle extrême qui est l'une des principales attractions des films d'exploitation. Ce qui fera dire à un critique que « Denys Arcand a ajouté des "morceaux de cinéma", des scènes spectaculaires dont la justesse ou la vraisemblance n'est pas toujours fondée [...] » (Denis Tremblay, 1975).

La finale de Gina tombe dans l'excès et cela n'est pas sans raison. Lorsque l'on revient à l'essence même de ce film, on en soutire un grand thème qui est l'exploitation. L'exploitation des travailleurs, l'exploitation des femmes, mais aussi l'exploitation du cinéma. Arcand utilise l'esthétique d'un film d'exploitation afin de pervertir et de subvertir le modèle hollywoodien qui monopolise les écrans québécois. Là où la plupart des réalisateurs québécois de l'époque profitent de la vague de films exploitant la sexualité, Arcand utilise ce modèle comme arme de dénonciation. Il s'en sert afin de faire un constat assez pessimiste de la situation sociale et cinématographique québécoise, mais aussi afin de fabriquer un modèle de « résistance » envers le cinéma dominant.

Structure du récit, oralité et attractions

Ce modèle de « résistance » se fait aussi ressentir dans la structure du récit de *Gina*. Encore là, Arcand s'amuse à prendre le spectateur à son propre jeu. Ce dernier sera porté à croire à un film dont la structure est conventionnelle et qui portera essentiellement sur l'histoire de Gina, comme le titre du film peut laisser croire. Cependant, ce n'est pas le cas et Bart Testa fait remarquer une chose par rapport au film d'Arcand : « *Gina*, for example, lacks a character or characters at its center with whom the viewer can dependably identify as a diegetic stand-in for the narrator » (1987, p. 208). Le film ne se concentrera jamais totalement sur l'histoire de Gina, comme il est

coutume de le faire dans un film américain grand public, y entremêlant celle des cinéastes de l'Office national du cinéma, celle de Dolorès et celle des motoneigistes. Cependant, bien qu'Arcand ne laisse aucun de ces récits dominer dans la première demi du film, il va, par la suite, laisser une plus grande place au récit de Gina sans pour autant effacer complètement les autres.

C'est lors de la scène du strip-tease que la fusion des récits fictionnels (Gina et la bande de motoneigistes) et documentaires (Dolorès et les cinéastes) se finalise. Par la suite, Arcand ne réutilisera pas ces deux formes de récits afin de laisser place à une forme de récit emprunté au cinéma d'exploitation : le *Rape and revenge*⁶¹. La structure de ce genre de film est assez simple : une jeune femme se fait violer par un ou plusieurs hommes et se fait ensuite justice en terrassant ses agresseurs. Arcand va tout simplement faire balancer son film, qui discute et réfléchit les différentes formes d'exploitation existantes dans la société québécoise de l'époque, vers un film d'exploitation en utilisant une structure narrative fortement présente dans ce type de film.

Arcand ne fait pas les choses à moitié en utilisant des éléments narratifs qui, pour un spectateur s'attendant à un film commercial, sembleront excessifs, voire choquants. Il présente une succession de séquences attractives. Il ne met pas en scène un simple viol, il opte pour un viol collectif de la part des quinze motoneigistes. Mais le réalisateur ne s'arrête pas là en offrant aux spectateurs l'une des scènes les plus violentes de toute l'histoire du cinéma québécois. On peut y voir : des coups de poing, des coups de pied, un homme se faisant fracasser la tête par un bâton de baseball, une bouteille cassée au visage d'un autre, un baril en écrasant un troisième, une jeune femme carrément piétinée sous un lit, une autre lancée dans une bouche d'aération d'un paquebot, un personnage se faisant écraser par une voiture et plusieurs autres se faisant battre à coups de chaîne, etc. Arcand termine, finalement, cet étalage de violence par la mort du chef des motoneigistes littéralement broyé dans une souffleuse à neige. Cette surutilisation

⁶¹ Dans son article *Denys Arcand's Sarcasm*, Bart Testa affirme que Gina est probablement le premier film du genre *Avenger-woman*, autre manière de parler du *Rape and revenge*, en disant qu'il précède *Lipstick* (1976). Pourtant, l'auteur semble oublier plusieurs films d'exploitation bien connus comme *La dernière maison sur la gauche* (1972) de Wes Craven, ou le très culte *Crime à froid* (*Thriller – en grym film*, 1974) du Suédois Bo Arne Vibenius.

d'éléments attractifs violents et choquants est représentative d'un cinéma d'exploitation. Ce changement brutal de forme, ce détournement, cette cassure de la structure narrative permettent au film d'Arcand de faire réfléchir à la situation du cinéma au Québec.

Autant formellement que structurellement, Arcand met en confrontation deux manières de faire : cinéma documentaire versus cinéma fictionnel américain. Celles-ci s'affrontent tout au long de son film et donnent naissance à une troisième manière qui en est le parfait mélange, le cinéma d'exploitation. Grâce à cela, Arcand peut faire « résistance » au cinéma conformiste et dominant qu'est le cinéma américain classique et peut aussi porter un jugement sur la tendance du cinéma québécois de l'époque.

Dans son film, Arcand met en place deux réalités où la communication diffère. D'un côté, on retrouve les travailleurs (Dolorès) qui ne possèdent rien, excepté leurs histoires et leurs discours, de l'autre, Gina qui est carrément une image. La rencontre de Gina avec les cinéastes va lui permettre de prendre parole, ce qui ne plaira pas à la bande de motoneigistes. La structure du film d'Arcand consiste à opposer une culture orale à une culture de l'image. Son film, comme nous l'avons vu, possède des structures narratives et formelles internes en crescendo. Et bien, cette structure est aussi appliquée à l'oralité du film. Arcand laisse au début de son histoire une assez grande place à la parole en y faisant directement référence par les segments documentaires en 16mm qui laissent la parole aux travailleurs qui n'ont pas souvent la chance de discuter de leur situation. Ses segments sont, en fait, des emprunts directs au film *On est au coton* de Denys Arcand, datant de 1971, qui fut censuré par l'office national du film. Malgré tout, ce film eut une distribution clandestine assez importante. Ceci n'empêcha pas Arcand de désirer recréer des séquences d'*On est au coton* qui, dans *Gina*, sont la représentation d'une parole brimée et de l'oppression des institutions dominantes.

Parrallèlement, on suit Gina qui va côtoyer les cinéastes. Au début, la communication n'est pas facile, mais petit à petit Gina est emmenée à dialoguer plus amplement lorsqu'elle se rend compte que l'attitude des cinéastes, envers elle, est différente. Les cinéastes jouent le rôle de catalyseurs de l'oralité. Donc, globalement, on

se retrouve devant des protagonistes qui utilisent la langue parlée, afin d'être, d'exister, de s'affirmer, mais qui subissent l'oppression de divers groupes à qui cela ne plaît pas. Pour les travailleurs, ce sont les patrons qui tentent de les réduire au silence; pour les cinéastes c'est l'Office national du cinéma (référence à l'Office national du film) qui les censure et pour Gina ce sont les motoneigistes. Même la femme du propriétaire du motel sera poussée vers l'expression verbale grâce aux cinéastes, mais celle-ci subira l'oppression de son mari.

Dans le cas de Gina, les motoneigistes sont frustrés par l'indépendance de la jeune femme qui n'hésite pas à les confronter. Déjà au tout début du film, Arcand nous montre que la relation communicationnelle entre les cinéastes et les motoneigistes n'est pas idéale, voire impossible. La première rencontre entre les deux groupes se fait dans un brouhaha sonore, provenant des motoneiges, ce qui rend la communication très difficile. La deuxième rencontre entre les motoneigistes et les cinéastes se fait en compagnie de Gina autour d'une table de pool. Dès le départ, Gina fait équipe avec l'un des cinéastes contre les deux motoneigistes. Cette confrontation ne favorise en rien la communication et ne fait que favoriser l'animosité entre les individus. Pour la bande de motoneigistes, Gina ne devrait être qu'une image silencieuse qu'ils dominent. En osant leur répliquer et les confronter, Gina transgresse le fait d'être une simple image et s'humanise. Cette humanité frustre le groupe, qui se demande, en quelque sorte : comment une femme, avec une profession aussi « dégradante », peut leur « résister », voir les ridiculiser? Le viol de Gina servira aux motoneigistes à la réduire à ce qu'elle devrait représenter : un simple objet sexuel souillé et muet.

Donc, le film d'Arcand met de l'avant ces différentes relations d'oppression de la parole et de l'affirmation. Ce qui est intéressant c'est que ce modèle se retrouve même au cœur de la structure du film. Arcand commence son œuvre en laissant une place importante à l'aspect documentaire qui régit en quelque sorte le discours du film. Pourtant, parallèlement, il met en place un aspect fictionnel, lui aussi largement important, qui s'occupe principalement de l'articulation de l'esthétique de l'imagerie

proposée. Au moment du viol, les attractions visuelles l'emportent sur le discours qui disparaît presque totalement du film.

La séquence de la vengeance de Gina possède une double utilité. Premièrement, elle sert à montrer que l'oppression de l'oralité ou de l'affirmation mène à la violence qui devient pratiquement le seul recours. Aussi, elle sert l'aspect autoréflexif du film d'Arcand par rapport au cinéma québécois. Arcand offre une séquence brutale et violente qui n'a rien à voir avec le cinéma commercial américain et qui agit comme un énorme questionnement : est-ce ce genre de cinéma que nous désirons avoir?

Ainsi, Arcand structure son film afin que l'expression orale présente dans les différentes facettes du film finisse par disparaître sous la force des différents groupes oppressifs présents dans son œuvre. Par ce film décapant, Arcand questionne la place et la tangente du cinéma québécois vers un produit populaire et hautement attractif où le discours, parfois, semble dilué et sans grand intérêt. *Gina* fait flèche de tout bois et n'épargne personne en tentant de dépeindre les différentes représentations de l'exploitation et de l'oppression existantes dans notre société moderne. Le cinéma direct des années 1960 permit au peuple de s'exprimer, de prendre la parole, de la même façon que le cinéma de fiction permit à Arcand de pleinement s'exprimer et d'annoncer, comme l'affirme Réal La Rochelle, la mort du cinéma québécois (2005, p. 139).

Bref, les oeuvres de Gilles Carle et Denys Arcand ne vont pas, comme celles de Cardinal et Héroux, s'approprier intégralement la forme du cinéma d'exploitation, mais vont plutôt réutiliser certaines approches, techniques et thématiques de ce dernier. Cette modification et réutilisation du produit culturel étranger qu'est le cinéma d'exploitation leur permettra de faire valoir leur vision de la société québécoise, de l'identité nationale et du cinéma national, dont leur constat est amplement pessimiste. Ils créeront ainsi des films populaires en opposition avec le cinéma dominant, hautement originaux et profondément représentatifs de notre situation nationale trouble.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons proposé d'aborder sous un nouvel angle un segment de la cinématographie québécoise méconnu et souvent méprisé par les érudits. Ces derniers firent, par conséquent, à maintes reprises fausse route quant à sa véritable nature et son impact sur les spectateurs. Leur attitude mena à la marginalisation de ces œuvres populaires du début des années 1970, qui, de nos jours, sont désignées comme de vulgaires et banals « films de fesses ». Nous avons voulu revisiter ce corpus afin de révéler son visage, mais aussi afin de comprendre son apparition. À la lumière de ce mémoire, il nous est possible désormais de considérer une partie du cinéma québécois populaire du début des années 1970 comme étant du cinéma d'exploitation.

Pour en arriver là, il nous fallait bien comprendre ce qu'est le cinéma d'exploitation. Nous avons choisi, pour y arriver, de montrer les différences entre le cinéma d'exploitation et le cinéma grand public hollywoodien. Il fallut, en premier lieu, présenter et définir la norme cinématographique qu'est le cinéma *mainstream*. Nous avons dressé un panorama historique de ce cinéma afin de comprendre ses fluctuations, mouvances et changements des années 1920 au milieu des années 1970. Nous avons montré que le cinéma hollywoodien s'est imposé en roi et maître sur tout le territoire américain, qu'il s'est affiché comme la norme et le standard cinématographique au point de vue industriel et moral auprès des spectateurs de toutes les époques. Par la suite, nous avons avancé que le cinéma d'exploitation se définissait par rapport à cette norme pour toujours se différencier de celle-ci. Ainsi, le cinéma d'exploitation américain s'est inscrit comme un système de production différent qui, malgré les nombreuses et diverses époques où il a côtoyé le cinéma hollywoodien, s'est essentiellement positionné aux antipodes de ce dernier, et créa ainsi un modèle de « résistance » ou d'« opposition ». Nous avons vu les nombreuses différences entre les systèmes autant dans la production que dans la création.

La seconde partie du mémoire nous a servi à mettre en place les éléments historiques, sociologiques et cinématographiques qui permirent l'apparition d'un tel

cinéma au Québec. La Révolution tranquille, le mouvement nationaliste, l'apparition de la SDICC, la disparition du bureau de censure, le monopole du cinéma hollywoodien et l'arrivée du cinéma d'exploitation mondial en territoire québécois, sont tous des éléments qui permirent l'apparition des films d'exploitation faits maison. Nous avons pu voir qu'avant l'explosion créée par *Valérie*, certains films populaires et controversés furent créés mettant la table pour l'œuvre de Denis Héroux. Deux tendances de cinéma d'exploitation québécois furent proposées, l'une appelée cinéma d'exploitation « pur » et l'autre cinéma d'exploitation « détourné ». Chacune d'elle, bien que possédant des intentions premières différentes, s'est avérée être en opposition au cinéma dominant hollywoodien, la première de façon économique et la seconde de manière idéologique.

Les analyses filmiques des chapitres IV et V nous ont permis de voir comment les films *Après-ski*, *Valérie*, *La mort d'un bûcheron* et *Gina* ont réutilisé le modèle du cinéma d'exploitation afin de créer des œuvres différentes et résistantes au cinéma dominant, reflétant ainsi une image particulière de la population québécoise ou critiquant et questionnant son identité. Les films de Cardinal et Héroux utilisèrent presque totalement la structure du système du cinéma d'exploitation afin d'attirer le public québécois, curieux face à la nouvelle liberté sexuelle et attiré par le nationalisme, et d'ainsi reconquérir un marché sous domination étrangère. Pour leur part, Carle et Arcand utilisèrent certains éléments du cinéma d'exploitation afin de tenter un public désireux de se faire divertir et d'ainsi en profiter pour le faire réfléchir sur sa propre condition.

Malgré ce travail de différenciation par rapport au modèle dominant, le cinéma d'exploitation québécois n'a pas vécu bien longtemps et dès 1975, ces films devinrent de plus en plus rares. Au milieu des années 1970, la SDICC resserra ses critères et comme affirme Yves Lever : « ils [les dirigeants de la SDICC] imposent ici, sans transpositions ni ajustements, le modèle hollywoodien » (1995, p. 287). L'organisme ne distribuera plus de fonds aux petites productions et cherchera le succès à grande échelle. Au même moment, les associations de réalisateurs (ARFQ) et de producteurs (APFQ) connaissent certains conflits (il n'existe aucun contrat type entre réalisateur et producteur) qui

n'aideront pas la production des films (Poirier 2004b, p. 71). La petitesse du marché et l'inexistence d'un cinéma national institutionnalisé sont probablement aussi des causes de la disparition du long-métrage d'exploitation. Ce cinéma a su profiter de la récession économique des grands studios hollywoodiens, mais lorsque ceux-ci reprirent du poil de la bête au milieu 1970, avec l'arrivée des *blockbusters*, le cinéma québécois est redevenu ce qu'il avait été, c'est-à-dire peu fréquenté. Et avant tout, le public québécois se lassa de ces films de sexe et un certain mépris – aidé par les journalistes et critiques - s'imposa dans l'esprit du grand public québécois. À partir de 1975, la conjoncture ne fut plus du tout favorable à la production de films d'exploitation québécois. Malgré tout le mal que peuvent en penser certains, ces films marquèrent pourtant l'imaginaire collectif québécois et contribuèrent à l'émergence de notre industrie cinématographique.

L'analyse d'*Après-ski* nous a permis de comprendre les intentions premières des créateurs du film qui ont vraisemblablement voulu créer une œuvre populaire, différente du cinéma dominant et exploitant des préoccupations de la population québécoise de l'époque, comme la libération sexuelle. Malgré l'aspect trivial du film, il s'avère un bon exemple de la réutilisation et l'adaptation d'un système de création étranger afin de plaire à un public local. Ce n'est pas son succès (puisqu'il en obtint peu) qui fait qu'on se souvient de ce film aujourd'hui, mais plutôt la controverse autour de ses thématiques, et sa technique cinématographique déficiente. Il marqua la population québécoise comme un objet cinématographique pervers, représentatif d'une époque de pleine liberté.

Valérie, pour sa part, fut le vrai déclencheur du cinéma populaire au Québec. Et avant d'y voir un film basement vulgaire, fait simplement dans un but lucratif, il faut le remettre en contexte et admettre que son impact fut primordial dans la diffusion du cinéma québécois de tous genres dans nos propres salles. Nous avons pu voir que Denis Héroux a emprunté parfaitement plusieurs techniques de production et publicité au cinéma d'exploitation et que la plupart des thématiques de son oeuvre se retrouvent dans les films de sexploitation. Cette approche permit au film de connaître un succès phénoménal et d'ainsi donner aux québécois un cinéma populaire local.

Le travail d'analyse de *La mort d'un bûcheron* a mis en lumière les intentions de son réalisateur de présenter l'identité québécoise comme métissée, multiple, trouble. Il utilise des thématiques traditionnelles et les confronte à des situations modernes d'où émane une situation de violence. Les esthétiques qu'il utilise, documentaire et fiction, sont aussi mises en confrontation et créent un style visuel différent du cinéma *mainstream*, et comparable au cinéma d'exploitation. Finalement, il exploite les attractions sexuelles afin de susciter une réflexion chez le spectateur quant au rôle de la femme dans notre société. Malgré son apparente nonchalance, tout est justement calculé dans *La mort d'un bûcheron* qui attira le public en salle pour le divertir et le frapper de façon subversive par le ou les messages du réalisateur.

De son côté, *Gina* s'est avéré être un film très critique concernant le cinéma québécois de l'époque. Denys Arcand ne se sert pas simplement de son film pour porter une réflexion sur l'exploitation des ouvriers et des femmes dans notre société, mais aussi pour questionner la direction que prend le cinéma populaire québécois vers un système d'exploitation. Son film est excessivement pessimiste quant à la situation sociale et n'a d'autre choix que de se terminer dans un bain de sang. Arcand passe littéralement et volontairement d'une esthétique laissant place au documentaire vers une esthétique de film d'exploitation comme s'il demandait au spectateur : « Est-ce vraiment ce que vous voulez comme cinéma? »

Ces films, malgré leur côté vulgaire, pervers et dégradant, sont aujourd'hui considérés comme des classiques de notre cinématographie. Ils ont gagné une certaine renommée à travers le temps et il faut dire qu'ils paraissent bien moins controversés qu'à l'époque de leur sortie en salles. *Valérie* est aujourd'hui considéré comme le film qui lança le cinéma populaire au Québec, *Après-Ski* reste dans l'esprit de ceux qui l'ont vu en salle le film québécois le plus farfelu qu'ils n'aient jamais vu, *La mort d'un bûcheron* est désormais considéré comme un chef-d'œuvre de Carle et *Gina* commence à faire parler de lui dans les cours universitaires comme une des métaphores de notre

cinématographie nationale. Nous croyons que la nouvelle considération accordée à ces œuvres achève de justifier notre intérêt et l'étude que nous y avons consacrée.

BIBLIOGRAPHIE

Livres, thèses et mémoires

- Abel, Richard. 1999. *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Aknin, Laurent. 2007. *Cinéma Bis, 50 ans de cinéma de quartier*. Paris : Nouveaux monde éditions.
- Belzile, Ginette. 1997. « Valérie : du contexte au paratexte : étude de la réception critique ». Mémoire (M.A). Montréal : Université de Montréal.
- Betrock, Alan. 1986. *The I was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book*. New York : St-Martin's.
- Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University.
- Bourget, Jean-Loup. 1983. *Le cinéma américain, 1895-1980. De Griffith à Cimino*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Bourget, Jean-Loup. 2005. *Hollywood, la norme et la marge*. Paris : Armand Colin.
- Carle, Gilles. 1999. *La nature d'un cinéaste*. Montréal : Liber.
- Carrière, Louise. 1983. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Boréal Express.
- Clark, Alan Randall. 1991. « A History of American Exploitation Films », 1954-1989. Thèse (Ph.D.), Ann Arbor : Bowling State University.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Moder Horror Film*. Londres : British film Institute.
- Conant, Micheal. 1960. *Anti-trust in Motion Picture Industry*. Berkeley : University of california press.
- Cook, David A. 2000. *Lost Illusions: American Cinema the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley, Los Angeles, London: University of california press.
- Corman, Roger. 1990. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York : Da Capo Press.

- Cross, Robin. 1981. *The Big Book of B Movies : or How Low was my Budget*. New York : St. Martin's Press.
- Desaulniers, Jean-Pierre, et Philippe Sohet. 1982. *Mine de rien: Notes sur la violence symbolique*. Montréal : Éditions coopératives Albert Saint-Martin.
- Doherty, Thomas. 1989. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's*. Boston : Unwan Hyman.
- Donahue, Suzanne Mary. 1987. *American Film Distribution, The Changing Marketplace*. Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Friedman, David F. 1990. *A Youth in Babylon : Confessions of a Trash-film King*. Buffalo : Prometheus Books.
- Feaster, Felicia et Bret Wood. 1999. *Forbidden Fruit, The Golden Age of the Exploitation Film*. Baltimore, Maryland : Luminary Press.
- Flynn, Charles et Todd McCarthy. 1975. *Kings of the Bs : Working Within the Hollywood System : an Anthology of Film History and Criticism*. New York : E.P. Dutton.
- Gaudreault, André, et François Jost. 1990. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan.
- Haskell, Molly. 1974. *From Reverence to Rape : The Treatment of the Women in the Movies*. New York : Holt, Rinehart & Wilson.
- Hébert, Pierre, Kenneth Landry et Yves Lever. 2006. *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*. Montréal : Fides.
- Incredibly Strange Films*. 1988. San Francisco : Re/Search Pub.
- Jaworzyn, Stefan. 1994. *Shock Express : the Essential Guide to Exploitation Cinema*. Londres : Titan Books.
- Kaufman, Lloyd. 2003. *Make your Own Damn Movie !*. New York : St. Martin's Griffin.
- Krogh, Daniel et John McCarty. 1983. *The Amazing Herschell Gordon Lewis and his World of Exploitation Films*. Albany : Fantaco Enterprises.
- Lacasse, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées : le cinéma « muet » entre tradition et modernité*. Québec, Paris : Éditions Nota Bene, Méridiens Klincksieck.

- Lafrance, André et Gilles Marsolais. 1973. *Cinéma d'ici*. Montréal : Leméac.
- Landis, Bill et Michelle Clifford. 2002. *Sleazoid Express : A Mind-Twisting Tour Trought the Grindhouse Cinema of Time Square*. New York : Firesides.
- Lamonde, Yvan et Pierre-François Hébert. 1981. *Le cinéma au Québec essai statistique historique (1896 à nos jours)*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Lamonde, Yvan. 1983. *Un voisin qui fait l'écran : le cinéma au Canada et au Québec et les U.S.A.* Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- La Rochelle, Réal. 1986. « Le cinéma québécois, en voie d'assimilation ou de métissage ». Dans Jean-Paul Baillargeon, *Les pratiques culturelles des Québécois*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- La Rochelle, Réal. 2005. *Denys Arcand : A Life in Film*. Toronto : Mc Arthur and company.
- Lever, Yves. 1972. *Cinéma et société québécoise*. Montréal : Éditions du jour.
- Lever, Yves. 1977. « L'église et le cinéma au Québec », Mémoire (M.A.). Montréal : Université de Montréal.
- Lever, Yves. 1991. *Le cinéma de la révolution tranquille de Panoramique à Valérie*. Bibliothèque national du Québec.
- Lever, Yves. 1995. *Histoire général du cinéma au Québec*. Montréal: Les Éditions du Boréal.
- Lever, Yves. 2008. *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*. Sillery : Septentrion.
- Lever, Yves, et Pierre Pageau. 2006. *Chronologie du cinéma au Québec*. Montréal: Les 400 coups.
- Lev, Peter. 2003. *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959*. Berkeley, Los Angeles, London: University of california press.
- Marin, Lili. 2005. « La nudité dans le cinéma québécois ». Mémoire (M.A.). Montréal : Université de Montréal.
- Marshall, Bill. 2001. *Quebec National Cinema*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- McCarthy, John. 1984. *Splater Movies : Breaking the Last Taboo of the Screen*. New York : St.Martin's Press.

- McDonough, Jimmy. 2005. *Big Bosoms and Square Jaws : The Biography of Russ Meyer, King of the Sex Film*. New York : Crown Publishers.
- McGee, Mark. 1984. *Fast and Furious : The Story of American International Pictures*. Jefferson, N.C : Mcfarland.
- Mendik, Xavier et Steven Jay Shneider. 2002. *Undergroud U.S.A : Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*. London et NewYork : Wallflower Press.
- Meyers, Richard. 1983. *For one Week Only: The World of Exploitation Films*. New Jersey: New Century Publishers, Inc.
- Miller, Don. 1988. *B Movies*. New York : Ballantine.
- Monaco, Paul. 2001. *The Sixties : 1960-1969*. Berkeley, Los Angeles, London: University of california press.
- Muller, Eddie and Daniel Faris. 1996. *Grindhouse : the Forbidden World of « Adult Only » Cinema*. New York : St. Martin's.
- Musser, Charles. 1990. *The Emergence of Cinema: the American Screen of 1907*. General Editor, Charles Harpole. Coll. « History of the American Cinema ». New York/ Toronto: Scribner/ Collier Macmillan.
- Musser, Charles. 1991. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/ Los Angeles/ Oxford: University of California Press.
- Naha, Ed. 1982. *The Film of Roger Corman*. New York : Arco.
- Noguez, Dominique. 1970. *Essai sur le cinéma québécois*. Montréal : Éditions du jour.
- Office des communications sociales. 1968. *Recueil des films de 1967*, Montréal, p. 112.
- Poirier, Christian. 2004a. *Le cinéma québécois à la recherche d'une identité : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Poirier, Christian. 2004b. *Le cinéma québécois à la recherche d'une identité : Les politique cinématographiques*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Quarles, Mike. 1993. *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and their Movies*. Jefferson: McFarland.

- Ray, Robert B. 1985. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- Régis, Louis-Marie. 1962. *Mémoire du Comité provisoire pour l'étude de la censure du cinéma*, Montréal : le Comité.
- Rhines, Jesse Algeron. 1996. *Black Film/White Money*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Ryan, Blake. 2008. *Trash Cinephile*. Danville : Stonegarden.net Publishing.
- Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres : Formulas Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia : Temple University Press.
- Schatz, Thomas. 1997. *Boom and Bust : American Cinema of the 1940s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California press.
- Shaefer, Eric. 1999. *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films. 1919-1959*. Durham: Duke University Press.
- Sklar, Robert. 1975. *Movie-Made America*. London : Chappell & Company.
- Staiger, Janet. 1990. « Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising ». *Cinema Journal*, vol. 29, no 3.
- Strauven, Wanda. 2006. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam : Amsterdam University press.
- Thoret, Jean-Baptiste. 2006. *Le cinéma américain des années 1970*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Thrower, Stephen. 2007. *Nightmare USA: The Untold Story of the Exploitation Independents*. England: Fab Press.

Articles et Magazines

- Aldiman, Sid. 1971. « Quebec Sex Film Tops Canadian-Made Money Makers ». *The Toronto Telegram*, (Toronto), 4 septembre, p. 37.
- Anonyme. 1971. « Denis Héroux, Le roi des sexploiteurs ». *Télé-cinéma*, no 2, du 23 août au 5 septembre, p. 3.
- Arcand, Denys. 1964. « Cinéma et sexualité ». *Parti pris*, no 9-10-11, été.
- Arcand, Denys. 1972. « *La maudite galette* vue par Denys Arcand ». *La maudite*

galette : Document de Presse.

- Arcand, Denys. 1975. « Le vide et le plein ». Dans Pierre Latour, *Gina*, Montréal : L'Aurore. s.p.
- Aronoff, Herbert. 1970. « Made-in-Quebec Skin Filck a Triumph ». *The Gazette* (Montréal), june 13, s.p.
- Bail, René. S.d. Texte dactylographié sans nom. Trouvé dans le document de presse sur René Bail à la Cinémathèque Québécoise.
- Baby, François. 1993. « Pierre Perreault et la civilisation orale traditionnelle », dans Michael Dorland et al, *Dialogue Cinéma canadien et québécois*, Montréal : Médiatexte publications et cinémathèque québécoise, p.123-138.
- Belzile, Ginette. 1995. « Deux ou trois choses que l'on sait d'elle ». *Cinébulles*, vol. 14, no 2, p. 7-10.
- Brûlé, Michel. 1976. « Les impacts du cinéma Américain sur le cinéma et la société Québécoise ». *Sociologie et société*, vol. 8, no 1, p.39
- Carle, Gilles. 1973. « Une attitude face à la vie », *Documentation de presse*, La mort d'un bûcheron : *un film de Gilles Carle*. Montréal : Films Mutuels.
- Chute, David. 1986a. « Wages of Sin ». *Film Comment*, vol. 22, no 4 (août), p. 32-48.
- Chute, David. 1986b. « Wages of Sin, II ». *Film Comment*, vol. 22, no 5 (octobre), p. 56-61.
- Cimon, Jacques. 1985. « Denis Héroux, Docteur et cinéaste ». *Au masculin*, (septembre), p. 16-19.
- de Certeau, Michel. 1979. « Pratiques quotidiennes », dans G. Poujol et R. Labourie (dir.), *Les cultures populaires*, Toulouse : Privat, p. 23-29.
- Demers, Pierre. 1969. « Pour une seconde lecture de "Valérie" » *Quartier latin*, (29 octobre), p. 11.
- Daigneault, Claude. 1975. « Gina : le Québec de la démission ». Dans Pierre Latour, *Gina*, Montréal : L'Aurore. s.p.
- Feaster, Felicia. 1994. « The Women on the Table : Moral and Medical Discourse in the Exploitation Cinema ». *Film History*, 6, no 3, p. 340-344.
- Ferrer, Frank. 1963. « Exploitation Films ». *Film Comment*, vol. 1, no 6 (fall), p. 31-33.

- Fortin, Lucien. « Les expériences de Gilles Carle ». *Copiezéro*, no 37 (octobre), p. 35-36-37.
- «Grindhouse». 2007. *Mad Movies*. Hors-série n°11 (juin). Paris: Custom Publishing.
- Gunning, Tom. 1994 « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5.
- Gunning, Tom. [1986] 2006. «Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant garde». 1895, no 50 (décembre).
- Hitchens, Gordon. 1964. « The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films with Barry Mahon ». *Film Comment*, vol. 2, no 2, p. 1-13.
- Jacobs, Lea. 1992. « The B film and the Problem of Cultural Distinction ». *Screen*, vol. 33, no 1, spring, p. 1-13.
- Kareda, Urjo. 1971. « Corporation Defends "Sexploitation" Films ». *Toronto Daily Star*, 8 février, s.p.
- Kessler, Frank. 2006. « The Cinema of Attractions as Dispositif ». Dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, p. 57-69. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Larouche, Michel. 1988. « De *On est au coton* à *Gina* ». *Copiezéro*, no 34-35, décembre-mars, p. 32-33.
- Lefebvre, Annie. 2006. « On s'en fout de la critique ». *Ciné-Bulles*, vol. 24, no 4, p. 38-40.
- Lefebvre, Jean-Pierre. 1961. « Les Désœuvrés amateurs ». *Objectif*, vol. 1, no 7, p. 21-24.
- Lefebvre, Jean-Pierre. 1965. « La crise du langage et le cinéma canadien ». *Objectif*, no 32 (avril-mai), p. 34.
- Lenne, Gérard. 1972. « Gilles Carle, Bernadette fait tout pour être sympathique... mais j'en ai assez des gens sympathiques ». *Télérama*, no 1186 (octobre).
- « Les Héroux ont en commun ce besoin de tout contrôler. Pourront-ils encore longtemps battre leurs propres records ? Comme dit Roger : "Y a-t-il une fin au succès." ». *L'Actualité*, (juillet), p. 59-61.
- Loiselle, André. 1999. « Subtly Subversive or Simply Stupid : Notes on Popular Quebec Cinema ». *Post script*, vol. 18, no 2, p. 75-83.
- Maggi, Gilbert. 1970. « Cinéma, érotisme et voyeurisme ». *Séquences*, (avril), p. 4-12.

- Marsolais, Gilles. 1975. « Denys Arcand : un pessimisme justifié? ». *Vie des Arts*, vol. XX, no 80, automne. s.p.
- Marsolais, Gilles. 1998. « Un cinéma au temps présent ». *24 images*, no 91 (printemps), p. 6-7.
- McDonough, Jimmy. « Sexposed ». *Film Comment*, vol. 22, no 4, p. 53-61.
- Odin, Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *Iris* (État de la théorie. Nouveaux objets, Nouvelles méthodes I), vol 1, no 1, p.67-82.
- Perreault, Luc. 1975. « Un cinéma d'action ». Dans Pierre Latour, *Gina*, Montréal : L'Aurore. s.p.
- Pilon, Jean-Claude. 1960. « La femme-image ». *Objectif*, vol. 1, no 1, p. 20-22.
- Staiger, Janet. 1990. « Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals : Thinking about the History and Theory of Film Advertising ». *Cinema Journal*, vol. 29, no 3 (spring), p. 3-31.
- Tadros, Jean-Pierre. 1973. « Gilles Carle, face à un Québec déchiré ». *Cinéma Québec*, (janvier-février).
- Testa, Bart. 1987. « Denys Arcand's Sarcasm. A Reading of Gina ». in Michael Doland et al, *Dialogue Cinéma canadien et québécois*, Montréal, Médiatexte publications et cinémathèque québécoise, p.203-222.
- Tremblay, Denis. 1975. « Un film valable ». Dans Pierre Latour, *Gina*, Montréal : L'Aurore. s.p.
- Turner, D. John. 1980. « Dans la nouvelle vague des années 20 : J.-Arthur Homier ». *Perspectives* (Montréal), (semaine du 26 janvier), s.p.
- Véronneau, Pierre. 1990. *L'inscription du cinéma québécois dans la culture nationale*. Actes du colloque « Les arts et les années 60: l'éclatement des certitudes, le 30 mars 1990 ». Montréal : Auteur.
- Véronneau, Pierre. 1997. « Le cinéma québécois aux États-unis a-t-il plus de chances d'être mieux reçu en anglais? ». *Cinémas*, vol. 7, no 3 (printemps). p.80-103.
- Whitman, Mark. 1978. « Exploitation is Not a Dirty Word ». *Cinema '79*, Isle of Wight: England BCW Publications, LTD.
- Wilkins, Mike. « Jail Birds ». *Film Comment*, vol. 22, no 4, p. 62-69.

Sites Internet

Blue Underground. 2009. En ligne. < <http://www.blue-underground.com/>>.

Canuxploitation! Your Complete Guide to Canadien B-film. 2009. « "Maple Syrup Porn": The Secret History of Quebec Popular Cinema ». En ligne. <<http://www.canuxploitation.com/article/cochons.html>>.

The Deuce, Grindhouse Cinema Database. 2009. En ligne. <<http://www.grindhousedatabase.com/index.php/INTRODUCTION>>.

Durand, Frédéric. 2009. « 25 ans de série B québécoise ». En ligne. <http://frederickdurand.blogspot.com/2009_01_01_archive.html>.

Something Weird Video. 2009. En ligne. < <http://www.somethingweird.com/>>.

CORPUS FILMIQUE

Début d'un cinéma populaire et traces d'exploitation

La drogue fatale. 1924. Réalisation de Joseph-Arthur Homier.

La petite Aurore, enfant martyre. 1951. Réalisation de Jean-Yves Bigras.

Les Désœuvrés. 1959. Réalisation de René Bail.

Carnaval en chute libre. 1965. Réalisation de Guy Bouchard.

Manette ou les dieux de carton. Tourné en 1964, sortie en 1967. Réalisation de Camil Adam.

Films d'exploitation « purs »

Valérie. 1969. Réalisation de Denis Héroux.

L'Amour humain. 1970. Réalisation de Denis Héroux.

Deux femmes en or. 1970. Réalisation de Claude Fournier.

L'Initiation. 1970. Réalisation de Denis Héroux.

7 fois... par jour. 1971. Réalisation de Denis Héroux.

Après-ski. 1971. Réalisation de Roger Cardinal.

Les chats bottés. 1971. Réalisation de Claude Fournier.

Pile ou face. 1971. Réalisation de Roger Fournier.

Le diable est parmi nous. 1972. Réalisation de Jean Beaudin.

La pomme, la queue et les pépins. 1974. Réalisation de Claude Fournier.

Tout feu, tout femme. 1975. Réalisation de Gilles Richer.

Né pour l'enfer. 1976. Réalisation de Denis Héroux.

The Uncanny. 1977. Réalisation de Denis Héroux.

Les chiens chaud. 1980. Réalisation de Claude Fournier.

Scandale. 1982. Réalisation de George Mihalka.

Films d'exploitation « détournés »

Le viol d'un jeune fille douce. 1968 Réalisation de Gilles Carle.

Q-Bec my love ou un succès commercial. 1970. Réalisation de Jean-Pierre Lefebvre.

Red. 1970 Réalisation de Gilles Carle.

Les Mâles. 1971. Réalisation de Gilles Carle.

La maudite galette. 1972. Réalisation de Denys Arcand.

La vraie nature de Bernadette. 1972. Réalisation de Gilles Carle.

La mort d'un bûcheron. 1973. Réalisation de Gilles Carle.

Gina. 1975. Réalisation de Denys Arcand.

Production Québécoise anglophone

Viens, mon amour [*Love in a Four Letter World*]. 1970. Réalisation de John Sone.

Y a plus de trou à Percé [*Loving and Laughing*]. 1971. Réalisation de John Sone.

Cannibal Girls. 1973. Réalisation de Ivan Reitman.

Shivers. 1975. Réalisation de David Cronenberg.

Ilsa, she Wolf of the SS. 1975. Réalisation de Don Edmonds.

Death Weekend. 1976. Réalisation de William Fruet.

Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks. 1976. Réalisation de Don Edmonds.

Ilsa, the Tigress of Siberia. 1977. Réalisation de Jean Lafleur.

Rabid. 1977. Réalisation de David Cronenberg.

Blackout. 1978. Réalisation de Eddy Matalon.

The Brood. 1979. Réalisation de David Cronenberg.

Happy Birthday to me. 1981. Réalisation de J. Lee Thompson.

My Bloody Valentine. 1981. Réalisation de George Mihalka.

Scanners. 1981. Réalisation de David Cronenberg.

Visiting Hours. 1982. Réalisation de Jean-Claude Lord.

Videodrome. 1983. Réalisation de David Cronenberg.

The Vindicator. 1986. Réalisation de Jean-Claude Lord.

Coproductions

Ils sont nus. 1966. Réalisation de Claude Pierson.

À propos de la femme. 1969. Réalisation de Claude Pierson.

L'explosion. 1971. Réalisation de Marc Simenon.

Justine de Sade. 1971. Réalisation de Claude Pierson.

Une femme libre. 1971. Réalisation de Claude Pierson.

Donnez nous notre amour quotidien. 1972. Réalisation Claude Pierson.

Ah! si mon moine voulait. 1973. Réalisation de Claude Pierson.

Par le sang des autres. 1974. Réalisation de Marc Simenon.

Un amour comme le notre. 1974. Réalisation de Claude Pierson.

Y'a pas de mal a se faire du bien. 1974. Réalisation de Claude Mulot.

J'ai droit au plaisir. 1975. Réalisation de Claude Pierson.

La grande récré. 1976. Réalisation de Claude Pierson.