

Entretien avec Francis Mankiewicz

Léo Bonneville

Number 70, October 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51460ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

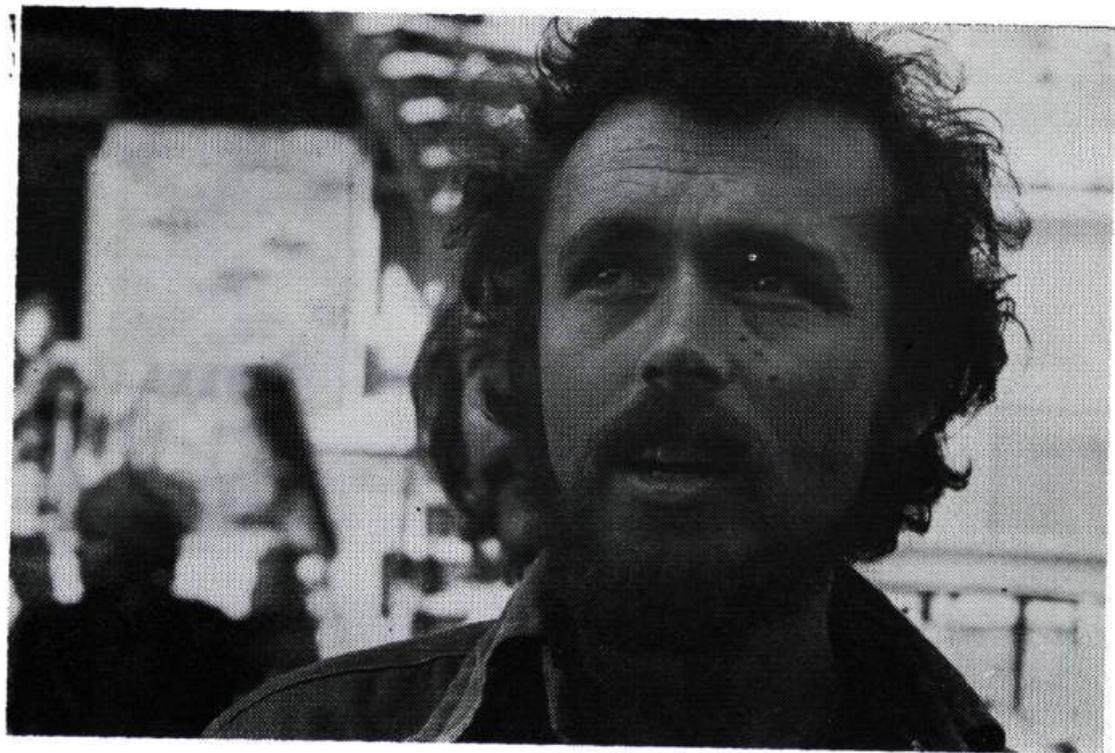
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1972). Entretien avec Francis Mankiewicz. *Séquences*, (70), 4-8.



entretien avec

FRANCIS MANKIEWICZ

Un jeune cinéaste de vingt-huit ans vient de donner son premier long métrage, Le Temps d'une chasse. Un film à la fois poétique et réaliste qui rejoint d'une façon étonnante la qualité de Mon Oncle Antoine. Il est intéressant de constater la convergence profonde de cinéastes canadiens qui tentent de décrire des réalités bien de chez nous avec un ton qui ne trahit pas. C'est un entretien bien agréable que nous avons eu avec ce réalisateur, lundi, le 19 septembre 1972, dans les bureaux de l'Office national du Film. Nos lecteurs liront sans doute cet entretien avec intérêt et suivront la carrière prometteuse de Francis Mankiewicz.

L.B. - M. Francis Mankiewicz, par quels canaux êtes-vous passé avant d'arriver au cinéma ?

F.M. - J'étais étudiant en géologie à l'Université de Montréal. L'été, je travaillais dans les bois. J'étudiais également la littérature, la philosophie et la psychologie. J'ai obtenu mon baccalauréat en géologie. Ensuite j'ai travaillé un an comme géologue. Cela faisait déjà plusieurs années que je passais beaucoup de temps à écrire : des ébauches de romans, des nouvelles, toutes sortes de choses. J'aimais la littérature et je voulais en faire. Mais ce que j'écrivais n'était pas très bon et je me suis bientôt aperçu que je n'étais pas romancier. Les sciences m'avaient appris à observer, à analyser et à décrire les choses que je voyais. Et c'est ainsi qu'au lieu d'essayer de "faire de la littérature", je me suis mis à écrire des choses que je voyais dans ma tête ou autour de moi. Cela produisait des nouvelles qui ressemblaient à des scénarios de films. A cette époque, j'étais encore plus naïf qu'aujourd'hui : je pensais qu'étant donné l'état dans lequel le monde se trouvait, il devenait plus important d'être un mauvais artiste qu'un bon scientifique... Il y avait trop de gens dans les sciences et trop peu dans les arts. La technologie gouvernait trop le courant de la vie et les valeurs humaines fondamentales et déshumanisait les sciences. Toujours est-il qu'il a illuminé de ces idées, et avec mes fameuses nouvelles - genre - scénario sous les bras, je me suis présenté à l'O.N.F. pour apprendre à faire du cinéma. Il n'y avait pas de place, pas de travail. De plus, on ne me connaissait. On m'a suggéré d'apprendre le métier et en

suite de revenir les voir.

L.B. - Alors qu'avez-vous fait ?

F.M. - Je suis parti deux ans à Londres au "London School of Film Technique". Je voulais comprendre le médium et je me suis concentré sur la caméra. J'ai dû faire une dizaine de petits films comme caméraman. Je participais aussi à un atelier de théâtre professionnel comme comédien et comme observateur, pour essayer de comprendre le langage et les problèmes du métier de comédien. Après ces deux ans, je suis revenu à Montréal et me suis représenté à l'O.N.F. On n'avait toujours pas de travail. J'ai chômé. Puis, tout à fait par hasard, j'ai trouvé du travail comme caméraman au Canadien National. On m'a donné une caméra - c'était en 1968 - et on m'a dit : va à "Terre des hommes" et tourne un film de trois minutes. A la suite de cette épreuve réussie, j'ai fait plusieurs documentaires pour le Canadien National. Ensuite j'en ai faits pour la Stellart Drege Audio. Durant ce temps-là, un de mes amis tournait un film pour enfants et cherchait quelqu'un pour l'aider. Il devait tourner une scène devant le cinéma Parisien où, à cette époque, passait le film **Valérie**. J'ai téléphoné à la compagnie Cinépix pour demander la permission de filmer devant le cinéma de la rue Ste-Catherine. M. John Dunning m'a répondu négativement parce qu'il avait des problèmes de censure en Ontario et que **Valérie** faisait beaucoup de bruit, mais il me trouva un autre cinéma. Quand le tournage fut terminé, j'ai retéléphoné à M. John Dunning pour le remercier de sa collaboration. J'en ai profité pour lui demander s'il n'avait du travail pour moi. Il m'a proposé un rôle

dans **L'Initiation**. J'ai refusé. Il m'a alors engagé comme assistant-réalisateur pour le film **Viens, mon amour**, ensuite pour **L'Amour humain**. Mais déjà je pensais au **Temps d'une chasse**. J'ai même proposé le sujet à M. John Dunning qui hésitait en se demandant si le film serait commercial.

Bien connaître les cadrages d'une scène

L.B. - Justement, comment ce sujet vous est-il venu ?

F.M. - Il date de mes années dans les bois comme géologue. Nous vivions six personnes ensemble sous une tente. Nous voyions beaucoup de chasseurs, de pêcheurs. Et nous-mêmes, nous vivions d'une façon plutôt primitive. Il va sans dire que j'aime la nature. Un jour que je montais à la campagne, j'ai vu un hôtel du nom de "La Barrière" qui était un vieil hôtel isolé à trois étages. C'est en pensant à cet hôtel que j'ai élaboré mon sujet. Je l'ai alors présenté à l'O.N.F. Malheureusement, pour des raisons de budget, le projet a été reporté.

L.B. - Comment le projet a-t-il été enfin accepté par l'O.N.F. ?

F.M. - Lorsque j'ai présenté le projet au Studio des premières oeuvres le film devait durer trente minutes. Jean-Pierre Lefebvre, qui aimait le projet, m'a obtenu des fonds pour que je le développe. Quand je suis retourné à l'O.N.F., j'ai soumis le scénario au Comité du programme de l'O.N.F. qui l'a accepté. Mais en établissant un budget, on trouvait que le film revenait trop cher dans le cadre des premières oeuvres. Jean-Pierre Lefebvre m'a alors demandé de le tourner en 16mm et en trois semaines. J'ai répondu que je préférerais attendre car je ne voyais pas comment je pourrais tourner le film en trois semaines. Entre-temps, je travaillais comme assistant-réalisateur. Un jour Pierre Gauvreau chef du studio de fiction, a lu le scénario et



s'intéressa au sujet. Je suis allé trouver un distributeur (Cinépix) qui était disposé à prendre le film en charge. Avec cet accord, le projet a été définitivement accepté. Mais le film n'a été tourné qu'à l'automne 1971.

L.B. - Comment sont venus les personnages ?

F.M. - Au début, il y avait un personnage et son petit gars. Puis deux autres se sont ajoutés. Mais aujourd'hui, ces trois personnages ne sont que trois aspects d'une même personnalité. L'enfant est devenu le lien entre les personnages et les spectateurs. Peut-être est-il le seul regard vraiment sobre sur les personnages ?

L.B. - Comment préparez-vous le découpage ?

F.M. - Je n'ai pas de découpage précis. Toutefois, je sais précisément quelle partie d'une scène doit être en gros plan, en plan général: la grandeur du cadre pour chaque moment de la scène car c'est par le cadre que l'on établit la relation entre les personnages et que l'on suggère le regard. Une scène entre deux personnages traitée par une série de gros plans donne une scène bien différente que si on la traite par des plans à deux, ou des plans en amorçe. La façon de voir la relation est changée ainsi que l'ambiance de la scène.

L.B. - Y a-t-il eu modification du scénario au cours du tournage ?

F.M. - Je suis resté très près du scénario même pour les dialogues. Parfois, je voulais couper une partie des dialogues mais les comédiens insistaient pour que nous respections le texte original.

L.B. - Et au montage ?

F.M. - A peine deux petites scènes ont tombé sur la table de montage.

Le silence est une musique en soi

L.B. - Comment travaillez-vous avec les comédiens ? Ont-ils beaucoup de liberté ?

F.M. - La distribution des rôles était très importante. J'ai passé trois mois à chercher mes comédiens. Puis, avant le tournage, je me suis assis avec chaque comédien et nous avons lu ensemble le scénario, apportant ainsi des corrections au texte, ajoutant les dialogues, et discutant des personnages et de leurs relations. Nous avons ensuite fait une lecture avec les principaux comédiens : une sorte de répétition générale. Sur le plateau, chaque jour, nous avions une lecture matinale. Je lisais moi-même la scène à tourner et j'indiquais aux comédiens les éléments importants. On discutait. Ensuite, je faisais jouer aux comédiens la scène au complet telle qu'ils la voyaient, tout en respectant le texte. Toutefois, ils restaient libres de leurs mouvements et de leurs gestes. De mon côté, je voyais Michel Brault (le caméraman) et nous essayions de trouver un cadre pour tourner la scène. Rien que voir jouer les acteurs, cela me suggérait des positions pour la caméra. Je précisais où je voulais placer les gros plans auxquels j'avais songé, la veille. Alors les choses se resserraient. Les acteurs devaient jouer maintenant dans un cadre déterminé. Et, pour chaque plan, je faisais répéter assez longtemps. C'est après avoir bien répété que je demandais aux acteurs d'oublier le texte et de parler spontanément

C'est ainsi que plusieurs scènes sont improvisées à partir du texte original. Les comédiens ainsi que toute l'équipe ont beaucoup apporté au film.

L.B. - J'ai remarqué que vous attachiez une importance capitale à la bande sonore ?

F.M. - J'ai passé pas mal de temps avec Claude Hazanavicius (le preneur de son) avant le tournage. Il a pris tous les sons qui pouvaient être utilisés. Et tous ces sons étaient naturels sauf deux ou trois, à la fin du film. Ensuite, Bernard Bordeleau (le monteur sonore) a éliminé les sons. C'est-à-dire, il a enlevé le maximum de sons et a conservé un ou deux sons, de temps à autre, pour marquer un effet dramatique ou souligner le ton d'une scène. Je ne voulais pas une bande sonore chargée. Je tenais à des sons absolument nécessaires ou qui pouvaient apporter quelque chose à l'image ou au film.

L.B. - L'absence de la musique et la présence du silence, qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

F.M. - Je ne voulais pas souligner des scènes en particulier par la musique. Ajouter de la musique, c'est, d'une certaine façon, ajouter une part émotive au film. Quant au silence (et toute la bande sonore, en fait), il constitue une musique en soi avec des moments forts et des moments doux.

L.B. - Que représentent les dialogues crus ?

F.M. - Pour moi, les dialogues ne sont pas crus. Les personnages parlent ainsi. D'ailleurs, je n'ai pas voulu que les comédiens empruntent un accent particulier. J'ai demandé aux comédiens de parler comme ils parlent normalement. Le réalisme est important ici car il faut que le spectateur croie aux personnages. Le Tangage me semble courant dans la situation donnée, c'est-à-dire trois hommes vivant ensemble dans les bois...

Poésie et réalisme

L.B. - Justement, dans votre film, je remarque la rencontre entre la poésie des images et le réalisme des dialogues. Comment en êtes-vous venu à conjuguer les deux ?

F.M. - Pour moi, c'est peut-être la contradiction entre les personnages et la nature. Ils passent trois jours dans une très belle nature et ne s'en aperçoivent pas. Ils ne se rendent pas compte de la poésie d'un moment, par exemple. Je voulais montrer les choses comme elles se présentaient. Je trouve que la nature a énormément de poésie. Mais une poésie bien différente de celle des personnages. J'ai aussi essayé d'utiliser le décor pour faire ressortir les personnages.

L.B. - Comment voyez-vous le comportement de vos personnages entre eux ?

F.M. - Je pourrais en parler pendant longtemps mais je vais essayer de résumer. Entre eux, ils ont de la difficulté à être eux-mêmes. Chacun a un effet sur l'autre et projette une image de lui-même ne correspondant pas à sa réalité. Ils ont de la difficulté à accepter ce qu'ils sont. Richard aimerait bien rester à l'hôtel mais devant ses compagnons, il n'ose pas... Lionel fait le fanfaron mais on se rend compte qu'il crâne... Willie cherche à se prouver qu'il n'est pas si âgé etc... Chacun évite sa réalité. Tous trois empruntent les images auxquelles la société les soumet.

L.B. - Le petit garçon voit tout cela. Je me demande si sa présence modifie le comportement des adultes.



F.M. - Peut-être celui de son père car si son enfant n'était pas là, il se permettrait sans doute certaines choses...

L.B. - Et le comportement de l'enfant vis-à-vis des adultes ?

F.M. - Il observe. Je n'ai pas essayé de dire ce qu'il pensait de ce qu'il voyait. L'enfant, c'est presque un entonnoir de naïveté et d'innocence dans lequel le public peut projeter un peu ses propres sentiments. C'est pour quoi je n'ai pas voulu le décrire psychologiquement. L'enfant a une réalité personnelle. Pour lui, la chasse, la mort, c'est un jeu bien différent de celui des adultes.

L.B. - Après Le Temps d'une chasse, on peut espérer autre chose ?

F.M. - J'espère...

L'AVANT-SCENE

CINEMA : \$10.

COUPLE (cinéma et théâtre) \$27.

THEATRE : \$18.

DYPTIQUE : \$16.

Pour abonnement : écrire à SEQUENCES
4635 rue de Lorimier

Montréal 136