

Un réalisateur

Francis Mankiewicz

Janick Beaulieu

Number 100, April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51104ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Beaulieu, J. (1980). Un réalisateur : francis Mankiewicz. *Séquences*, (100), 9–29.



FRANCIS MANKIEWICZ

(entretien avec Janick Beaulieu)

- Tu as déjà donné à *Séquences* une interview à la suite de ton premier long métrage *Le Temps d'une chasse*. (1) Peux-tu nous rappeler brièvement tes origines?
- Je suis né à Shanghai (Chine), le 15 mars 1944. Mes parents enseignaient à l'Université de Shanghai. Mon père y enseignait le droit et ma mère, la médecine. Je suis né sous l'occupation japonaise. A la fin de la guerre, mes parents, ma soeur et moi sommes partis de la Chine en direction de l'Europe, leur continent d'origine. Nous nous sommes arrêtés à Montréal et nous y sommes restés.
- Quel est le lien de parenté entre toi et le grand réalisateur Joseph L. Mankiewicz?
- Là, on retourne très loin chez mes ancêtres. Le grand-père de mon père était le frère du grand-père de Joseph. A l'époque, c'était une famille qui habitait la Pologne. Un des frères est parti vers les Etats-Unis et l'autre est resté en Europe. Celui qui est parti vers les Etats-Unis, c'était le père de Joseph et de Herman Mankiewicz. L'autre frère était donc demeuré en Pologne. Il y a eu par la suite le partage de la Pologne qui a fait bouger les frontières. C'est ainsi que mes parents se sont retrouvés automatiquement en Allemagne. En fait, ils étaient toujours au même endroit. C'est la frontière qui s'était déplacée. Il y a eu ensuite la montée d'Hitler. Comme mon père était juge à la cour, pour des raisons politiques, il a décidé de quitter l'Allemagne pour aller en France. Là, chacun a refait ses examens de droit et de médecine. Et, en 1940, lorsque la France a signé l'armistice avec l'Allemagne, mes parents étant toujours sur la liste noire allemande, ont quitté la France pour aller enseigner en Chine à l'Université l'Aurore qui était, à cette époque-là, l'Université française en Chine. Voilà ce qui explique pourquoi je suis né là-bas, en 1944. Mes parents y sont demeurés jus-

(1) *Séquences*, octobre 1972, numéro 70, pp. 4 à 7.

Voici les titres des trois longs métrages de Francis Mankiewicz: *Le Temps d'une chasse*, *Une Amie d'enfance*, *Les Bons Débarras*.

qu'à la fin de l'occupation japonaise. De toute façon, ils n'avaient pas le choix entre rester et partir. A la fin de la guerre, sur un bateau-hôpital américain, ils ont traversé le Pacifique. Puis, ils sont venus à Montréal rejoindre une partie de la famille qui s''était retrouvée à la fin de la guerre.

- C'est ici, en 1945, que commence ton périple?
- J'ai été élevé et je suis allé à l'école à Montréal.
- As-tu été élevé dans un quartier populaire?
- Oui. J'ai grandi à Snowdon. A l'époque, c'était un quartier populaire qui n'était pas principalement francophone. Il y avait toutes sortes de nationalités qui vivaient dans ce quartier.

Les malentendus d'une fausse publicité.

- Après *Le Temps d'une chasse*, tu as commis *Une Amie d'enfance*, film tiré d'une pièce de théâtre à succès. Comment as-tu réagi devant la grande déception de ceux qui avaient aimé *Le Temps d'une chasse*? On a même qualifié le film de mauvais théâtre filmé.
- Je pense qu'il faut placer ce film dans son contexte et ses intentions pour bien le comprendre. A cette époque, je tournais un film à Toronto. On m'a envoyé le texte de la pièce de théâtre et on me demandait si j'étais intéressé à en faire un film. J'ai lu la pièce. Je l'ai trouvée intéressante. J'ai dit au producteur qu'il y avait deux façons d'aborder ce sujet. Primo, on garde l'idée de la pièce et les personnages, mais on réécrit le texte pour le cinéma. Secundo, on prend le texte tel qu'il est. On le place dans un contexte réaliste et on le filme. Par le fait même, on s'intéresse plus particulièrement aux dialogues. Après plusieurs discussions, on en est arrivé à la conclusion qu'il était plus intéressant pour nous de filmer la pièce de la façon la plus réaliste possible, parce que, de toute façon, le film était fait pour la télévision. C'était un film à petit budget. De l'ordre de \$160,000.00. Avec un tournage de quatorze jours seulement. Le tournage s'est bien passé. Une fois le montage terminé, des distributeurs ont vu le film. Ils ont suggéré de le gonfler en 35 mm pour le projeter en salle. Ils avaient l'impression que le film allait marcher très fort.
- As-tu des reproches à faire à la publicité?
- La publicité a mal présenté le film: on le rapprochait de *Deux Femmes en or*.
- A cause de la vie de banlieue?
- Oui. C'était un rapprochement, à mon avis, très superficiel. Dans l'esprit des spectateurs, *Deux Femmes en or* a des connotations de films de fesses. Alors qu'*Une Amie d'enfance* n'a rien à voir avec cela. Au niveau du public, ce fut une grande déception pour ceux qui s'attendaient à un *Deux Femmes en or*, numéro deux.

— *Peut-on appeler cela un malentendu?*

— Oui. Et le malentendu va encore un peu plus loin. C'était un film destiné à la télévision. Les cadrages, le jeu des comédiens, le montage, le format et la densité, tout cela avait été prévu pour la télévision. C'est donc dire qu'il n'avait pas été fait pour une carrière dans les salles. Ayant fait des films pour la télévision et des films pour les salles, je suis bien placé pour dire qu'il y a une très grande différence entre les deux. Ce sont deux approches totalement différentes. Il y a une sorte d'efficacité et de rapidité qu'on cherche à obtenir à la télévision. A la télévision, on ne peut pas jouer de la même façon sur les ambiances, les atmosphères, les climats, la rythmique. Ce qui nous paraît un rythme normal dans une salle de cinéma s'avère un rythme très lent à la télévision.



Une Amie
d'enfance

— *Et la critique?*

— Je pense que la critique a mal été dirigée vers le film. On tentait une expérience pour la télévision, comme on en fait dans différents pays. On prend une pièce de théâtre et on la filme le plus simplement possible. C'est du théâtre filmé. Quand j'étais en Angleterre, j'en ai vu plusieurs. Si, avec *Une Amie d'enfance*, on cherche à y voir du cinéma, on fait fausse route. Parce que c'est avant tout de la télévision.

— *Avec Les Bons Débarras, tu renoues avec le style de ton premier long métrage à la grande joie de tes admirateurs. Pourquoi avoir changé le titre? Ne devait-il pas s'appeler A coeur perdu?*

— *A coeur perdu* a été une petite parenthèse dans la vie des *Bons Débarras*. Le titre original du scénario était *Les Bons Débarras*. A un moment donné, on s'est demandé si le titre n'allait pas projeter une image trop négative du film qui découragerait les gens d'aller le voir. Parmi les nombreux titres, il y a eu celui de *A coeur perdu* qui a eu une vie d'à peu près deux ou trois mois. Par la suite, il a été rejeté, parce que *Les Bons Débarras*, c'était le titre qui convenait le mieux. Il prend toute sa signification, quand on a vu le film.

Mes relations avec le scénariste.

- *Pour expliquer à nos lecteurs le métier de réalisateur, nous allons aborder la confection de ton dernier film, Les Bons Débarras, sur le plan pratique. Contrairement à ton premier long métrage, tu as fait appel à Réjean Ducharme pour le scénario et les dialogues. Comment tout cela a-t-il commencé?*
- En 1977, je tournais un film pour la télévision à Toronto. Je reçois un coup de téléphone de Jacques Godbout qui me dit qu'il a un scénario en main de Réjean Ducharme: «Ce dernier veut que tu le lises, parce qu'il est intéressé à ce que tu le réalises.» Je n'étais pas du tout au courant que Réjean Ducharme écrivait un scénario et qu'il pensait à moi pour réaliser le film. J'ai reçu le scénario et j'ai été immédiatement emballé par la densité du sujet, la richesse du dialogue et toutes les dimensions qui existaient à l'intérieur de ce scénario. L'humour et la tendresse. L'intensité des émotions et la dramatique pure. J'ai fait savoir tout de suite à Réjean Ducharme que j'étais intéressé à le tourner.
- *As-tu fait des changements dans le scénario?*
- Quand j'ai rencontré Réjean Ducharme, j'avais quelques suggestions à faire par rapport à ma propre capacité de m'identifier à certaines séquences. J'ai demandé certaines corrections autant pour moi en tant que réalisateur que pour le film dans son ensemble. Des corrections qui allaient dans le sens de m'aider à avoir une intime complicité avec le sujet. Lorsqu'on reçoit un scénario — j'en ai reçu beaucoup dans ma vie —, on peut le trouver très intéressant. Mais, pour pouvoir le réaliser, il faut que le réalisateur sente de l'intérieur une complicité avec le sujet.
- *Il faut que ça rencontre ses propres préoccupations?*
- Oui. Il faut aussi que ça rencontre sa propre sensibilité et sa propre démarche. J'ai demandé à Réjean Ducharme pourquoi il avait songé à moi plutôt qu'à un autre. Il m'a répondu qu'il avait songé à plusieurs personnes. Mais, ayant vu *Le Temps d'une chasse* et s'en souvenant, il s'était dit qu'avec ce scénario, il trouverait peut-être un partenaire, un répondant, en un mot, quelqu'un qui pourrait s'identifier à son sujet. Là-dessus, Réjean a fait quelques corrections qui, pour moi, ont été tout à fait bénéfiques pour le scénario. Et nous nous sommes souvent rencontrés pour approfondir des scènes, pour faire des changements au niveau des dialogues, sur l'ordre des séquences. Des changements mineurs. Nous avons passé plusieurs jours à travailler ensemble. C'était l'occasion pour moi de sentir ce qui était à la source des séquences. Ce n'était pas seulement ce qui était écrit sur le papier, mais surtout ce qui motivait telle scène. Un scénario, c'est des mots écrits sur un papier pour essayer de communiquer à un réalisateur l'intention d'une scène. Pour moi, c'est très important de m'identifier non pas à une séquence en soi, mais surtout à ce qui est sous-jacent à cette séquence-là, pour que le film devienne réellement mon film. Pour pouvoir diriger des comédiens, il faut que je sente le film, comme si je l'avais écrit.

- *A propos des changements demandés à Réjean Ducharme qui, dans ses textes, introduit facilement l'insolite dans le quotidien, j'aimerais savoir si tu lui as suggéré de changer certains détails pour mieux rencontrer la façon réaliste de filmer qu'on constate dans tes films précédents.*
- Pas du tout. Au contraire, j'aime beaucoup l'insolite, l'inattendu. Les corrections visaient surtout à concentrer davantage la relation entre Manon et sa mère. Je voulais ajouter quelques scènes qui nous mèneraient plus loin dans la relation, quitte à diminuer l'importance de certains autres personnages que je considérais un peu plus secondaires.
- *Y a-t-il de l'insolite dans Les Bons Débarras?*
- Oui. Je dirais que l'insolite y est omniprésent. Mais il n'est pas jeté à la face du spectateur. Je m'explique. Si on écoute attentivement les dialogues, on y trouve des rimes et une rythmique intérieure. Il y a beaucoup de personnages qui parlent en vers.
- *J'ai surtout remarqué Gaétan (Sicotte).*
- Marie aussi le fait, lorsque, par exemple, vers la fin, devant le *steak house*, elle dit: «Pourquoi tu me fais mal? Est-ce que c'est pour que je te batte, je te claque...». Il aurait été facile de prendre le scénario pour en faire un film insolite et quasiment hermétique. Il aurait été très facile d'accentuer la poésie dans les dialogues. Le spectateur se serait alors attaché à la poésie, en risquant d'oublier le propos. Ma préoccupation, c'était que la rythmique dans les dialogues soit là, mais qu'elle agisse sur le spectateur à un niveau inconscient, pour que tout nous paraisse vraisemblable. Je voulais rendre le film facile au niveau de la lecture, pour qu'on ne se rende pas compte dans l'immédiat des aspects insolites, bizarres et inattendus de l'écriture.
- *Quelles sont les premières démarches à faire quand on veut réaliser un film, après avoir rencontré Réjean Ducharme?*
- Je vais m'en tenir, ici, strictement au film *Les Bons Débarras*, parce que chaque film exige des démarches différentes. Pour *Les Bons Débarras*, les premiers pas sont allés vers la recherche d'un bon producteur qui, non seulement serait capable d'épauler le projet sur le plan financier, mais serait capable aussi d'en protéger l'intégrité. Un réalisateur, face à un film de cette ampleur, a beaucoup de préoccupations artistiques. Je cherchais donc un producteur aussi intéressé que moi à la qualité du film.
- *Où l'as-tu trouvé?*
- C'est dans cet esprit que j'ai rencontré la compagnie *Prisma* qui a répondu d'une façon positive à mon attente.

Le choix des acteurs.

- *Pour le choix des acteurs, as-tu eu entière liberté ou est-ce qu'on t'a imposé l'une ou l'autre vedette?*
- Encore là, dans mes ententes avec *Prisma*, il y avait le fait que je voulais être libre pour le choix des comédiens, pour le tournage et le montage. En retour, de

leur part, ils demandaient d'être impliqués à tous les niveaux de décision et d'avoir la possibilité de discuter mes choix. Mais il n'était pas question qu'ils m'imposent qui que ce soit, tant pour le choix des comédiens que pour le choix de l'équipe. J'ai donc eu entière liberté.

— *Comment as-tu procédé pour dénicher l'interprète de la jeune Manon?*

— Il me faut dire d'abord qu'avant d'entreprendre un film, je trouve de plus en plus important de m'entourer de gens avec qui je vais pouvoir travailler facilement. Par exemple, dans le choix d'un ou de plusieurs assistants, de plus en plus, je m'appuie sur des collaborateurs que je considère sérieux et avec qui j'ai une bonne communication, parce qu'ils me connaissent. Lorsque est venu le temps de chercher la petite fille qui pourrait jouer Manon, comme je travaillais à la distribution avec Lise Abastado, ensemble, nous avons fait le tour de la ville de Montréal. Nous avons rencontré le plus grand nombre possible de petites filles.

— *Dans les écoles?*

— En fait, nous avons contacté à peu près tout le monde qui connaissait des enfants qui avaient fait du théâtre, de la danse. Et même des enfants de comédiens. Mais c'était toujours par des personnes interposées, c'est-à-dire par les contacts qu'on peut avoir à travers l'industrie du cinéma, à travers le milieu théâtral et même à travers les agences de publicité qui font des *commerciaux*. C'était la démarche dans un premier temps. Si, à ce moment-là, nous n'avions pas trouvé de Manon, nous aurions fait appel aux journaux et à la radio.

— *Il a fallu combien de temps pour découvrir Manon?*

— Pour toute la distribution du film, nous avons mis cinq à six semaines. Pour Manon, nous avons rencontré une centaine de petites filles à qui nous faisons

**Charlotte
Laurier dans
le rôle de
Manon**



apprendre un texte et à qui nous donnions des directives. On les faisait jouer devant nous. On faisait revenir celles qu'on pensait être les plus proches du personnage. On a même fait des essais sur vidéo-cassette. A travers ce processus, on avait le choix entre plusieurs petites filles susceptibles de jouer le rôle de Manon. Pour moi, ce qui est important dans la distribution, c'est d'en arriver à un équilibre. Particulièrement dans le film *Les Bons Débarras*, il m'était impossible d'imposer une Manon, sans savoir qui allait jouer sa mère, son oncle, le policier et chacun des personnages. Pour moi, une distribution de film, c'est un ensemble. Et cet ensemble projette une image au spectateur. Le choix final s'est donc fait en partie par des agencements de comédiens. En ayant une idée de celle qui allait jouer Michelle, nous avons choisi finalement Charlotte Laurier.

— *Comment diriges-tu tes comédiens sur le plateau?*

— En fait, ça commence avant. Dans tous mes films, y compris ceux que j'ai réalisés pour la télévision, j'ai toujours exigé une période de répétitions avant le tournage. Pour mon dernier film, on a fait trois semaines de répétitions. Dans un premier temps, il y a une ou plusieurs rencontres avec chacun des interprètes. Cette première rencontre avec un comédien vise à approfondir le personnage, mais en faisant abstraction des relations que ce personnage peut avoir avec les autres. Dans un deuxième temps, pour *Les Bons Débarras*, j'ai fait des rencontres entre les personnages qui avaient des relations avec un autre personnage. Des rencontres à deux où on a approfondi uniquement la relation entre deux personnages: la mère et la fille, Ti-Guy et sa soeur. Ensuite, des rencontres à trois et à quatre personnages, pour parler des personnages et de leurs relations. Dans un troisième temps, je travaille avec les comédiens sur l'ensemble du film, le mouvement interne du film, la rythmique, des moments intenses dramatiquement. De cette façon, au moment du tournage, les comédiens savent autant que moi où telle séquence se situe dans l'ensemble d'une montée dramatique. Dans un quatrième temps, on a fait ensemble une lecture des dialogues, en discutant un peu de ce qu'allait être la mise en scène. Mais je ne fais pas ordinairement de vraies répétitions de textes et de mise en scène. Il peut arriver que je fasse un peu d'improvisation. Mais c'est très rare. Dans un cinquième temps, avant le début du tournage, je suis allé avec les comédiens voir les décors. C'est important de se familiariser avec les décors. Dans *Les Bons Débarras*, la maison dans laquelle les gens vivent depuis vingt ans, il faut que les comédiens s'y déplacent avec tout le naturel exigé. Il faut que Michelle, Manon et Ti-Guy puisse y évoluer les yeux fermés et savoir où tout se trouve. Cela va dans le sens de ma préoccupation à vouloir rendre une image du film qui soit très simple et naturelle. Durant toutes ces rencontres, il y a un apprivoisement mutuel. Je n'ai pas une attitude très dirigiste. Je m'attends à ce que les comédiens m'apportent beaucoup de leur métier et de leur suggestions.

— *Lorsque le tournage arrive, c'est donc une question de petits détails?*

— C'est cela. Et c'est aussi pour pouvoir, une fois sur le plateau, dépasser le scénario, inventer les personnages. On peut tabler sur un fond solide. Ce qui nous permet de penser à des choses auxquelles on ne pense pas, si on n'est pas bien préparé.

De gauche à droite, Germain Houde, Marie Tifo et Gilbert Sicotte



- *Comment un réalisateur procède-t-il pour le choix des assistants?*
- Encore là, la collaboration est extrêmement importante. Dans *Les Bons Débarras*, j'ai demandé à avoir deux assistants-réalisateurs, parce qu'il s'agit d'un film qui a 140 séquences. Il demande beaucoup de déplacements, puisqu'il y a quarante locations différentes dans le film. On compte entre 500 et 600 plans. Un tiers du film se passe durant la nuit. Des séquences de cascades. Un enfant sur le plateau à bien encadrer. J'avais donc deux premiers assistants: Lise Abastado qui travaillait principalement avec moi pour le choix des comédiens et des costumes et Alain Chartrand qui travaillait surtout sur le plateau et voyait à l'organisation du tournage et à l'encadrement de l'équipe. Avec ces deux personnes que j'admire beaucoup et que je respecte sur le plan de la personnalité, à cause des affinités de caractères, des sensibilités complémentaires, nous avons commencé à faire une liste des membres de l'équipe.

Un découpage précis.

- *Avant le tournage, as-tu élaboré un découpage très précis?*
- Oui. C'était d'ailleurs la première fois que je le faisais d'une façon aussi précise. Pour la simple raison qu'on avait à peu près 35 jours pour tourner le film. Je savais donc à l'avance que je n'aurais pas énormément de temps sur le plateau pour inventer et chercher. On a senti le besoin d'arriver sur le plateau avec des solutions simples et efficaces pour tourner le film. J'avais, en conséquence, un découpage extrêmement précis. Dans mes films précédents, j'avais un découpage précis, mais il se limitait essentiellement à la grammaire cinématographique. Je savais à l'avance la grammaire que j'allais utiliser à la scène. Par grammaire, j'entends la grosseur du plan, l'enchaînement des plans et des séquences. Je savais que telle réplique demandait un gros plan, que telle

action devait s'accompagner d'un certain mouvement de la caméra. Mais je n'avais pas nécessairement précisé où devait se trouver la caméra. Dans *Les Bons Débarras*, j'ai été beaucoup plus précis dans les indications, à savoir, où se trouverait précisément la caméra par rapport aux comédiens.

- *Durant le tournage, as-tu respecté scrupuleusement le découpage?*
- Durant le tournage, on a construit à partir du découpage. J'ai utilisé le découpage comme inspiration pour la séquence en cours. Le problème d'un scénario ou d'un découpage qu'on prépare à l'avance dans sa tête, c'est un peu celui d'une recette de cuisine. A un moment donné, il y a quelque chose de mécanique, quand on suit une indication à la lettre. Il est très important pour moi qu'un film soit un tout organique. Ce que je veux dire, c'est que le jeu des comédiens doit correspondre à la façon dont le plan est tourné pour que la caméra devienne absolument invisible. Cette dernière doit venir appuyer l'intention de la scène et doit montrer ce que le personnage est en train de sentir ou de jouer. Et cela d'une façon quasi imperceptible. Pour obtenir un tel résultat, il ne faut pas avoir une approche mécanique durant le tournage. Il faut obtenir une sorte de chorégraphie entre ce que font le comédien, la caméra, le son, le décor et les costumes. Il faut que tout cela demeure invisible, pour que notre oeil soit attiré par ce qui se passe et non pas par la facture du film.
- *Laisses-tu un peu de place à l'improvisation?*
- Si je te passais le découpage avant de voir le film, tu dirais que nous avons suivi scrupuleusement le découpage. Tu dirais que cette séquence tournée en trois plans correspond exactement aux trois plans indiqués dans le découpage. Mais entre l'idée qu'on se fait de la scène dans l'imaginaire et ce qu'on fait sur le plateau, il y a une marge, parce qu'il faut travailler sur des choses concrètes en tenant compte de la température et de tout le reste.
- *Combien de temps s'est écoulé entre la première idée du film et le début du tournage?*
- Etant donné que je n'ai pas écrit le scénario, il est difficile pour moi de te donner le temps exact. A partir de la réception du scénario, on peut calculer un an et demi. Je ne sais pas combien d'années Réjean Ducharme a mijoté cette idée. Je peux parler du *Temps d'une chasse*, pour en avoir écrit le scénario. L'idée a fait son chemin pendant trois ans. Il m'a fallu deux ans pour écrire le texte.
- *Combien de temps a duré le tournage?*
- Le tournage a finalement duré sept semaines.

Le choix d'un chef-opérateur et d'une équipe.

- *Que demandes-tu à Michel Brault, un chef-opérateur chevronné? Tiens-tu compte de ses observations?*
- Quant au choix du cameraman, Michel Brault s'est imposé à moi dès la lecture du scénario. C'était celui avec qui j'avais fait mon premier film. Il avait été d'une sensibilité extraordinaire avec *Le Temps d'une chasse*, sans omettre sa grande compétence. Pour *Le Temps d'une chasse*, comme c'était mon premier

film, je tenais à m'entourer d'une équipe qui avait beaucoup plus d'expérience que moi, afin d'avoir tout mon temps pour diriger les comédiens. D'ailleurs, dans tous mes rapports avec l'équipe, je m'attends à une collaboration pleine et entière. Je ne suis pas un réalisateur dirigiste. Du moins, je ne le suis pas ouvertement. Je sais très bien ce que je veux obtenir, mais je m'attends à ce que toute l'équipe plonge à l'intérieur même du film avec toute son expérience. J'en prends et j'en laisse. Quand je sens que cela va dans le sens du film, j'accepte avec plaisir les suggestions.

- *Peux-tu nous donner un exemple de suggestion pratique de la part de Michel Brault?*
- Il m'a souvent suggéré des choses. Je demande à toute l'équipe de me suggérer le plus grand nombre de choses. Je vais te donner l'exemple d'une scène tournée à la façon de Michel Brault dans *Les Bons Débarras*. Quand Manon vole du mascara dans un magasin à rayons, j'avais projeté l'idée de tourner la scène d'une certaine façon qui ne m'emballait pas beaucoup. Or, Michel est arrivé, le matin, tout enthousiasmé. Il me dit qu'il convenait de tourner la scène en gros plans, sans avoir de plans d'ensemble. Je trouvais l'idée de Michel bien meilleure que la mienne. Je trouvais que cela allait beaucoup plus dans le sens de ce que nous étions en train de faire. Ce qui fut fait. A d'autres moments, je n'ai pas acquiescé. La collaboration suppose énormément de discussions et de recherches. Je ne m'attends pas à détenir toute la vérité sur la meilleure façon de réaliser telle scène. Tout ce que je détiens, c'est l'esprit de l'ensemble du

**Michel Brault
pendant le
tournage de
Les Bons
Débarras**



film. Un cameraman et un acteur sont préoccupés par des problèmes immédiats. Ma préoccupation doit toujours être de voir tout ce que cela donne au niveau de l'ensemble. Voilà pourquoi j'attends beaucoup de l'équipe qui apportera sa personnalité au film.

Décors et lieux de tournage.

- *Quelles responsabilités donnes-tu aux décorateurs? Comment s'est fait le choix des lieux de tournage? As-tu cherché longtemps la fameuse maison?*
- On a cherché longtemps. C'est Michel Proulx qui a été notre décorateur. Mais, dans une première étape, j'avais demandé à quelqu'un de faire une recherche sur des lieux disponibles à travers le Québec. Dans un deuxième temps, je suis allé avec Lise Abastado, pendant plusieurs semaines, à la recherche de la maison. Quand une maison est décrite sur papier, on se dit qu'il y a beaucoup de maisons de ce genre au Québec. Cependant, quand on cherche une maison qui corresponde à des exigences très précises, elle devient, comme par hasard, très difficile à trouver. Toujours est-il qu'avec Lise, nous avons trouvé une maison susceptible de convenir à nos besoins. Et c'est à ce moment-là que Michel Proulx est entré dans le tableau en tant que décorateur. Il est allé voir cette maison. Mais il est aussi allé voir de son côté pour trouver, peut-être, un meilleur emplacement. J'ai encore en mémoire le fait d'avoir passé une journée entière, assis dans la cour de la maison qui allait devenir notre maison. On la regardait, tout en se demandant quels changements on pourrait lui apporter pour qu'elle puisse ressembler encore plus à la maison des *Bons Débarras*.
- *Lui a-t-on fait subir des transformations?*
- Finalement, ce que vous voyez à l'écran, c'est une cuisine d'été transformée. Nous avons remonté le toit. Nous avons agrandi les murs. Nous avons ajouté des pièces. C'est ainsi que cette cuisine d'été qui est devenue plus haute et plus grande que l'originale camouflait la maison où habitaient les gens et correspondait davantage aux besoins du film.
- *Où se trouve exactement cette maison?*
- A Saint-Hyppolite, dans les Laurentides.
- *D'où vient ce Val-des-vals dont on parle dans le film?*
- C'est un nom inventé par Réjean Ducharme. Nous avons d'ailleurs transformé toutes les affiches. Donc, avec le chef-décorateur, ce fut un gros travail de collaboration. De plus en plus, je demande au chef-décorateur d'être en fait un directeur artistique. On parle de couleurs, de styles et de textures. Ces conversations ont lieu entre le directeur artistique, le responsable des costumes et le directeur de la photographie, afin d'obtenir une grande unité au niveau de l'image à l'écran. On parle de la présence et de l'absence des couleurs et de la texture. Si tu regardes attentivement *Les Bons Débarras*, tu n'y verras pas de couleurs vives. On y voit des couleurs effacées. On a du vert qui tend vers l'olive foncée, du rouge qui va vers le bourgogne. Il n'y a pas de couleurs éclatantes,



L'équipe du film, *Les Bons Débarras*, devant la maison.

parce que je ne voulais pas détourner l'attention des visages. C'est avant tout un film qui mise sur des interactions entre des personnages. Je ne voulais pas qu'un comédien se promène en chemise jaune serin. Cela aurait pu nous faire oublier le comédien. Il y a une unité à trouver. Chaque film a sa couleur et son style. Encore une fois, tout cela exige un travail de collaboration entre plusieurs personnes.

— *Comment fait-on pour diriger des cascadeurs?*

— On pense à une scène. On imagine de quoi elle doit avoir l'air à l'écran. On sait qu'avec l'équipe ordinaire on ne pourra pas la faire, parce que cela demande un personnel compétent. Par exemple, pour un camion qui tombe du haut d'une côte, on peut se mettre à quinze pour le pousser en bas. Mais, tout dépend de ce que veut la scène. Dans *Les Bons Débarras*, c'est un camion en mouvement qui tombe de lui-même au bas d'une côte. A partir de cette constatation, on entreprend une conversation avec un cascadeur. J'ai dit à Marcel Fournier que je voulais voir le camion surgir en haut de la butte et se mettre à dévaler la côte, faire des tonneaux et atterrir à tel endroit. Ce qui me permettra de placer trois caméras à trois endroits précis. Il me dit ce qu'il peut faire. Et finalement, on en arrive à une entente.

- Dans combien de séquences as-tu fait appel aux cascadeurs?
- Dans deux scènes. La scène finale et celle où Ti-Guy dépasse un camion-remorque. Il y a un camion qui vient de face et on pense qu'il va y avoir une collision frontale.

L'étape importante du montage.

- Est-ce que tu participes au montage?
- André Corriveau avait travaillé au montage de plusieurs de mes films. Etant donné une bonne connaissance réciproque, la collaboration s'est faite naturellement sans grande communication verbale pour *Les Bons Débarras*. On peut parler de participation très étroite. Il fait un premier montage. Je le regarde avec lui. On prend des notes. On fait des commentaires pour voir ce qui devrait être amélioré ou changé, à quel moment on devrait accentuer le rythme ou le ralentir, quelles séquences on pourrait garder ou enlever. On va même jusqu'à se demander si telle séquence n'irait pas mieux à tel autre endroit. Ensuite, André Corriveau travaille seul sur le second montage. Et, généralement, je reste avec lui pour le montage final où nous scrutons le film plan par plan. Comme tu le vois, je suis très présent au montage.
- As-tu été obligé de tourner de nouveau pour obtenir certains raccords au montage, comme cela se fait parfois?
- Non. Cependant, il m'est arrivé, pendant le tournage, de reprendre une scène, à cause d'un problème de laboratoire. Mais cela arrive normalement durant le tournage d'un film. Il m'est arrivé, une ou deux fois, de tourner de nouveau une séquence pour une question de jeu. Je m'étais rendu compte que la direction que je donnais à la séquence au niveau de la mise en scène et de la direction des comédiens n'était pas la bonne. Quand j'ai vu les rushes (épreuves de tournage), je m'en suis aperçu. J'ai alors demandé aux acteurs une autre interprétation. Je n'ai pas tourné de scènes durant le montage pour faire des raccords, parce que ces derniers sont déjà très bien prévus dans le découpage. On ne peut pas démarrer un tournage, sans savoir comment les scènes vont s'enchaîner les unes avec les autres.
- Le film fait appel à un montage assez complexe. Tu as prévu tout cela avant le tournage?
- Il y avait beaucoup d'actions simultanées. C'était une particularité du scénario. Il y avait beaucoup d'ellipses dans le temps, beaucoup de montage en parallèle. Encore là, cela pouvait poser un problème particulier, parce que tout ce qui peut très bien marcher au niveau d'un scénario ne marche pas nécessairement à l'écran. Un montage en parallèle sur papier peut paraître fantastique. Mais on ne peut jamais savoir ce que cela va donner, avant d'avoir mis les images ensemble. Les images parlent d'une façon un peu différente de celle d'un texte. Voilà pourquoi je tournais ces séquences qui devaient être montées en parallèle en prévoyant pouvoir les changer de place. Cela demandait de tourner d'une façon particulière, pour que je puisse faire des enchaînements pas nécessairement prévus à l'avance.

Le son et la musique.

- *Est-ce que le son est en direct ou post-synchro?*
- Tout le son a été pris en direct. Par la suite, plusieurs séquences ont été post-synchronisées pour des raisons d'ambiances trop appuyées. Par exemple, si on tourne en plein trafic, le bruit des voitures qui passent peut devenir très gênant pour les dialogues. Prenons un exemple précis. La séquence de la nuit sur le petit pont où Manon fait sa déclaration d'amour a été entièrement post-synchronisée, non pas à cause de la qualité du jeu des comédiens, mais à cause de la chute d'eau sous le pont qui risquait de nous distraire de l'essentiel qui se passait entre les deux personnages. Henri Blondeau a été l'ingénieur du son.
- *Comment s'est fait le choix de la musique? Est-elle toujours en situation?*
- Dans le scénario, il y avait des indications claires sur le genre de musique. La musique dans le film est presque toujours en situation. On entend de la musique chez Madame Viau-Vachon, à la radio, sur la patinoire ou dans une salle de danse. J'ai engagé un musicien. Avant le tournage, je lui ai demandé d'analyser la musique, c'est-à-dire de voir, en tant que musicien, comment il sentait la



**Marie Tifo et
Charlotte
Laurier dans
Les Bons
Débarras**

musique par rapport au scénario. C'est ce qu'a fait Bernard Buisson. Finalement, on a utilisé presque dans tous les cas la musique indiquée dans le scénario, mais pas nécessairement dans les séquences visées originellement. Il y a eu des inversions, des changements. Par exemple, chez Madame Viau-Vachon, le scénario indiquait qu'il y avait un morceau de Mozart, dans une autre séquence, on devait entendre du Vivaldi. Bernard Buisson nous a trouvé des musiques qui correspondaient, à son avis, à ces séquences. Là où il devait avoir du Vivaldi, on a mis du Mozart. Là où on devait entendre du Mozart, on a mis du Vivaldi.

- *A l'exception de la musique d'opéra durant le suicide de Ti-Guy, je ne me souviens pas d'avoir entendu de la musique hors cadre. Est-ce vrai? Et pourquoi?*
- Ce sont des musiques qui créent des atmosphères. Dans toutes les visites chez Madame Viau-Vachon, il y a toujours de la musique. C'est un disque qui tourne dans sa maison. D'ailleurs, ce sont presque toujours des musiques de source identifiable. Il n'y a pas de moment dans le film où, tout à coup, une musique descend du ciel. C'est toujours une musique qui a une source dans l'image. Toujours dans l'optique de donner toute l'attention aux personnages et de ne pas rajouter des émotions subjectives.

À la recherche d'un bon distributeur.

- *Une fois le montage terminé, quels sont les problèmes qui se sont posés ici pour la distribution de ton film? On dit que c'est compliqué au Québec de distribuer un film. Qu'en penses-tu?*
- Quand est arrivé le temps de penser à la diffusion, ma première préoccupation a été de transmettre au public, tout en l'attirant, le contenu véritable du film. Je voulais une publicité de la même nature que celle du film. Sans fausse représentation. Avec *Une Amie d'enfance*, il m'était apparu qu'on avait cherché à vendre le film pour ce qu'il n'était pas. Résultat: déception générale. Donc, pour *Les Bons Débarras*, je me préoccupais d'une publicité conforme à ce qu'était réellement le film. Quand on connaît *Les Bons Débarras*, il n'est pas facile de faire une publicité adéquate, parce qu'il s'agit d'un film complexe qui ne s'explique pas et ne se résume pas facilement. Ma deuxième préoccupation a été de trouver un distributeur qui aimerait le film. On ne vend bien que ce que l'on aime vraiment. Le problème était donc de trouver des gens qui verraient à sa distribution avec le même enthousiasme que ceux qui ont participé à sa confection.
- *Prisma ne distribue pas le film?*
- Non. *Prisma* est le producteur. Trop souvent dans le passé — et c'est souvent imputable aux films eux-mêmes et à la personnalité des gens qui distribuent les films — on a vu des distributeurs qui n'aimaient pas les films qu'ils lançaient dans le public.
- *Quel distributeur as-tu trouvé?*
- Je l'ai trouvé dans la personne de Jean Colbert (Les Films Mutuels) qui travaille, lui aussi, avec une équipe très enthousiaste.

- *Tu as travaillé pour l'O.N.F. et dans le secteur privé. Peux-tu nous donner les différences sur le plan du travail pratique?*
- Il n'y a pas de différence au niveau du tournage et de la production du film. La seule chose à remarquer se situerait sur le plan d'une forme de vie différente. Travailler à la pige et à plein temps, c'est une façon de vivre. Dans un cas, si on ne travaille pas, on n'a pas de pain sur la table; dans l'autre cas, si on ne travaille pas, on a quand même du pain. Le travail à la pige demande parfois de faire des films qu'on n'a pas tellement envie de faire. Encore là, je ne peux pas dire qu'à l'O.N.F. la différence soit grande.
- *Actuellement, n'as-tu pas réintégré l'O.N.F.?*
- Oui. On m'a demandé pour un film de fiction de long métrage. Que ce soit à l'O.N.F. ou dans le secteur privé, les problèmes de financement demeurent les mêmes, car l'O.N.F. ne peut investir des millions dans ce genre de film.
- *Où peut-on apprendre à devenir réalisateur ici?*
- Au Québec, je pense qu'il n'y a pas réellement d'école de cinéma, à l'exception de certains cours qui se donnent dans les Universités. Ce sont des cours qui peuvent donner à un étudiant un aperçu sur la façon de faire un film. Pour apprendre la réalisation, il faut avoir beaucoup travaillé au cinéma à différents niveaux, dans à peu près tous les départements et dans les différentes disciplines. Le métier de réalisateur demande une bonne connaissance de tous les autres métiers. Une équipe de cinéma ramasse des métiers totalement différents. Et tous doivent apprendre à travailler ensemble. Il est souhaitable aussi d'avoir travaillé avec des comédiens.
- *Tu as déjà joué au théâtre?*
- J'ai passé deux ans à Londres dans une école de cinéma. En même temps, je travaillais dans un atelier de théâtre avec des acteurs professionnels. J'ai joué, non pas parce que j'aimais cela et que j'étais un bon acteur. Loin de là. J'ai joué parce que je voulais expérimenter ce que peut ressentir un acteur devant un metteur en scène. Je voulais comprendre de l'intérieur, pour m'aider à donner de bonnes indications à mes futurs acteurs.
- *N'est-il pas possible d'apprendre tout cela, ici?*
- Oui. C'est possible. A condition d'y mettre beaucoup d'acharnement. On n'est pas engagé du jour au lendemain d'une production à l'autre. Il faut aimer le cinéma à la folie pour accepter de balayer les planchers, d'apporter des cafés sur le plateau et le reste.

Les problèmes de financement au Québec.

- *Peux-tu préciser les problèmes de financement?*
- Le cinéma au Québec est subventionné à 80% près. Avec un bon sujet et un bon réalisateur, il n'y a pas trop de difficultés à trouver cet argent. On peut avoir recours à la SDICC, ⁽²⁾ à l'Institut québécois du cinéma et à la télévision. La grande difficulté, c'est d'aller chercher les 20% qui manquent. L'investissement

(2) Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

**Francis
Mankiewicz
dirigeant une
scène avec
Roger Lebel**



privé est d'autant plus difficile à trouver qu'on ne peut pas prouver à un investisseur qu'il va retrouver son argent au bout du compte. Si on réinventait nos réseaux de distribution, il y aurait peut-être une lueur d'espoir. Mais, dans l'état actuel des choses, on ne peut pas aller rejoindre tous les publics intéressés à visionner nos films. De notre part, il s'agit de faire de bons films, susceptibles de rejoindre le goût populaire, sans tomber dans la médiocrité. Il faut en faire beaucoup et d'une façon régulière. Un public, ça se cultive. Pour cela, les réalisateurs doivent apprendre à connaître leur public, pour ne pas leur servir n'importe quoi.

— *Que penses-tu des co-productions?*

— Ce n'est pas un genre de cinéma qui fait appel aux talents de nos cinéastes et même de nos acteurs. C'est un cinéma purement spéculatif qui coûte très cher et ne vise que la rentabilité à court terme. Et, de plus, le Canada et le Québec ne savent pas défendre leurs intérêts. Ils en est ainsi au niveau de la majorité des industries. On devient des sous-contractants. Mais, il y a un fait qui me réjouit: les films dont on entend le plus parler sont des films typiquement québécois. Dans la population, on entend parler de *Mourir à tue-tête*, de *Cordélia*... Les co-productions ne semblent pas toucher notre public. Ceci est très encourageant

pour ceux qui investissent toutes leurs énergies avec des budgets minimes dans la production d'ici. Prenez l'exemple de *Running*. On n'en entend pas parler. Voilà l'ironie de la situation. Malgré les millions investis dans les co-productions et malgré les sommes ridicules investis dans nos films, c'est finalement le film qui parle le plus honnêtement des gens d'ici qui l'emporte. C'est le public qui a raison. Et on ne peut pas ne pas en tenir compte. Si on continue à faire des films comme *Les Bons Débarras*, on peut être optimiste face à l'avenir. Je le dis en toute honnêteté et sans prétention, parce que ce film-là, je l'ai fait avec amour. Amour du cinéma et amour du public. Je respecte les deux.

Et la vie du cinéma continue...

- *Comment ton film a-t-il été choisi pour le Festival de Berlin?*
- Il a été choisi par le directeur du Festival. Il en a vu plusieurs, l'hiver dernier, quand il était de passage à Montréal, à Toronto et un peu partout. Il est venu le voir une seconde fois après sa tournée. Et il l'a invité pour représenter le Canada au Festival de Berlin.
- *Vas-tu souvent au cinéma?*
- J'aime beaucoup aller au cinéma. Par exemple, durant mes deux années à Londres, j'ai vu plus de huit cents films. Malheureusement, la réalisation d'un film mobilise tellement d'énergie et de temps qu'elle me laisse peu de temps pour admirer les films des autres.
- *Est-tu un bon spectateur?*
- Oui. Quand je vois un film, je ne m'amuse pas à l'analyser. Si je veux voir comment un film a été fait, je vais le voir plusieurs fois.
- *As-tu un projet de film en ce moment à l'O.N.F.?*
- Oui. Il s'agit d'un autre scénario de Réjean Ducharme, *Les Beaux Souvenirs*.
- *Ton film passe au Complexe Desjardins. Est-ce que Colbert travaille pour France film?*
- Non. Colbert travaille pour les Films Mutuels. Si le film passe au Complexe Desjardins, c'est pour une raison très simple. Mon film devait passer au cinéma Parisien. D'autant plus que Famous Players avait investi dans la production du film. Comme il n'y avait pas de salle disponible pour la date de la sortie, on a alors jugé que le Complexe Desjardins offrait une des meilleures salles.

La rentabilité d'un film québécois.

- *Un film québécois peut-il faire ses frais ici?*
- Le problème de la rentabilité d'un film au Québec en est un de taille. Il faut tenir compte du bassin de population. Un film qui coûte \$625,000.00 est très difficile à rentabiliser, quand on sait que la population du Québec est d'environ six

millions d'habitants. Et ils ne vont pas tous au cinéma. Il faut savoir aussi qu'en cours de route, sur chaque dollar qui entre au box-office, il y a une bonne part qui va aux intermédiaires. Une partie seulement revient au producteur. Pour qu'un film fasse ses frais, il faut qu'il soit vu par des centaines de milliers de gens. Et il n'y a pas beaucoup de centaines de milliers de gens qui vont au cinéma au Québec. Ceci vaut pour tous les autres films. De là, l'importance de vendre son film à l'étranger. Interviennent alors d'autres intermédiaires.

— *A l'étranger, on paie combien?*

**Durant le
tournage de
Les Bons
Débarras**

— Il m'est difficile de répondre exactement à cette question. Il faudrait demander à la SDICC (2). Les chiffres de vente changent selon les pays. Je sais que dans le passé, on vendait un film aux environs de \$15,000.00 Il faut donc beaucoup de pays acheteurs pour rembourser tout cela.

