

## Francis Mankiewicz

Léo Bonneville

---

Number 135-136, September 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50626ac>

[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. (1988). Francis Mankiewicz. *Séquences*, (135-136), 15–21.

# FRANCIS MANKIEWICZ



Photo Plané de Carvel Séquences

Depuis *Les Beaux souvenirs* qui date de 1981, nous n'avons rien vu de Francis Mankiewicz sur nos écrans. Cela ne veut pas dire qu'il a chômé, comme on le verra dans l'entretien ci-contre. Mais le miracle, c'est qu'il nous revient avec un film d'une beauté captivante. Ce film a comblé les auditoires des trois représentations durant le dernier Festival de Cannes. Les gens sortaient de la salle enthousiastes, contents, heureux. Ils venaient de voir un film à la fois intelligent et agréable, émouvant et plaisant. Le Jury oecuménique, chargé de primer un film en compétition, est allé chercher ce film dans la section « Un certain regard » pour lui accorder une Mention spéciale. Il faut dire que le regard de Francis Mankiewicz sur cette famille éclatée a quelque chose qui charme et envoûte. Le succès du film dans le plus grand festival de cinéma au monde devrait encourager le public de chez nous à lui faire un accueil triomphant lorsqu'il paraîtra sur nos écrans. Il vibrera sans doute devant une oeuvre d'une haute qualité.

Léo Bonneville

Séquences a déjà fait paraître deux entretiens avec Francis Mankiewicz, no 70, octobre 1972, p. 4 à 8 et no 100, avril 1980, p. 10 à 29.

## FILMOGRAPHIE

- 1972 : Le Temps d'une  
chasse  
1973 : Valentin [c.m.]  
1974 : Anse civile  
[c.m.]  
1974 : Un procès au  
criminel [c.m.]  
1974 : Orientation  
[c.m.]  
1975 : Expropriation  
[c.m.]  
1976 : Pointe Pelée  
[c.m.]  
1977 : I was Dying  
Anyway [c.m.]  
1977 : A Matter of  
Choice [c.m.]  
1977 : Une amie  
d'enfance  
1979 : Les Bons  
Débaras  
1980 : Les Beaux  
Souvenirs  
1985 : The Sight  
1986 : And Then You  
Die [tv]  
1988 : Les Portes  
tournantes

## JACQUES SAVOIE



BICÉRAL

**Séquences — Que s'est-il passé entre Les Beaux Souvenirs (1980) et Les Portes tournantes (1988)?**

**Francis Mankiewicz** — Il s'est passé bien des choses, des choses heureuses et des choses moins heureuses. J'ai travaillé près de trois ans sur le projet des **Fous de Bassan** que je devais réaliser. Malheureusement, toutes sortes de complications sont survenues. Actuellement, tout est devant les tribunaux. Par la suite, je me suis rabattu sur des « commerciaux ». De plus, j'ai fait un film pour la télévision à Toronto. Enfin, j'ai développé, avec Jacques Savoie, le projet des **Portes tournantes** qui devait se tourner en 1986, que j'ai réalisé en 1987 et que nous avons travaillé en 1985. C'est, hélas! trop souvent la situation des films au Québec. De tous les films que j'ai réalisés, il n'y en a pas un qui s'est fait l'année où il devait se tourner. Cela pour diverses raisons, particulièrement pour des problèmes de financement.

— **Vous avez fait un film pour la télévision anglaise, And Then You Die (1986). De quoi s'agit-il?**

— C'est un film de deux heures pour la télévision. L'histoire est basée sur un fait réel, mais qui dérive dans la fiction. Il s'agit de trafiquants de cocaïne de Montréal.

— **C'est un film policier?**

— C'est un film policier, mais traité « à la Mean Streets » où l'on sent beaucoup la rue, la pluie, avec des personnages vrais.

— **Comment êtes-vous venu à vous intéresser au roman de Jacques Savoie, Les Portes tournantes?**

— Je connais Jacques Savoie depuis plusieurs années. J'avais travaillé avec lui comme conseiller technique sur un petit film qu'il avait tourné et qui s'appelle **Massabielle**. C'est un film qu'il a fait à partir d'une de ses nouvelles. Quand le roman **Les Portes tournantes** a paru, il me l'a passé. J'ai trouvé que c'était un très beau roman, mais sur le coup je n'ai pas vu comment je pourrais en faire un film.

— **Pourquoi?**

— Je trouvais l'histoire assez formidable avec des personnages très colorés. Mais du point de vue cinématographique, je n'en voyais pas la structure. En même temps, je travaillais sur **Les Fous de Bassan**. De son côté, Léa Pool travaillait avec Jacques Savoie, car elle aussi voyait là un sujet qui pouvait l'intéresser. Puis Léa Pool a changé de projet. Elle s'en est allée travailler sur le roman d'Yves Navarre, **Kurvenal**. Jacques est revenu me voir avec un premier scénario qu'il avait développé avec Léa Pool. Je l'ai lu et entre temps **Les Fous de Bassan** m'échappait. Tout d'un coup, j'ai eu une idée sur ce qui m'avait préoccupé à la première lecture du roman: comment structurer le film pour que cette histoire ait une dynamique cinématographique? À partir du moment où j'ai vu la forme que pouvait prendre le film, je me suis vraiment « embarqué » dedans. Dès le début, je trouvais la situation et les personnages fascinants. Il y avait une sorte de féerie dans cette histoire, en plus de la pertinence du sujet. Tant que je n'avais pas résolu dans mon esprit le film, je ne voyais pas comment je pouvais m'engager. Un soir, en y réfléchissant, j'ai tout d'un coup vu le film. Le film, c'était surtout de faire se trouver les deux personnages principaux qui, dans le roman, ne se rencontrent jamais: Céleste et l'enfant. Quand j'ai vu la possibilité pour eux de se rencontrer, j'ai vu le film.

— **Comment avez-vous travaillé le scénario?**

— Comme **Les Portes tournantes** est l'histoire d'une famille éclatée tant émotivement que géographiquement, je trouvais important que Lauda soit un personnage français ou américain. À ce moment-là, je travaillais en France, avec Colo Tavernier, sur un projet qui s'appelait **Daddy Nostalgie** et nous avions pressenti Miou Miou pour le rôle principal. Donc, je connaissais Miou Miou avant même de savoir que **Les Portes tournantes** allait se faire, car on était en train d'élaborer la production du projet. Je montre à Miou Miou le scénario des **Portes tournantes** en lui disant que j'allais tourner le film l'été prochain et qu'il y avait un tout petit rôle pour elle si cela l'amusait et si elle avait envie de venir passer quelques semaines au Québec. Elle le lit et me dit qu'elle l'aimait beaucoup et qu'elle était prête à y participer. C'est ainsi que Miou Miou s'est impliquée dans le projet. Cela se passait alors que nous ne savions même pas que le film se ferait en coproduction. C'est seulement quand nous avons commencé à monter le financement que nous nous sommes rendus compte que le film ne pourrait se faire que s'il était produit en coproduction. J'ai répondu que, de toute façon, nous avions Miou Miou dans le film.

— **Et Gabriel Arcand?**

— Je voyais le peintre Blaudelle un peu renfermé, un peu distrait, un peu bourru, un peu angoissé, à la recherche de quelque chose toute sa vie. Dès le moment de l'écriture, je pensais à Gabriel Arcand pour le rôle de Blaudelle. Gabriel Arcand a de nature un certain mystère dans son visage un peu tourmenté.

— **Et Monique Spaziani?**

— J'avais déjà travaillé avec Monique Spaziani pour **Les Beaux Souvenirs**. C'est une comédienne avec qui j'avais beaucoup envie de retravailler. Au début du film, Céleste a dix-sept ans. Je ne voulais pas en faire un personnage sombre. Autant



Jacques Savoie que moi-même, nous voulions faire un film qui ne s'attarde pas sur la tristesse, mais qui montre des personnages qui ont le goût de vivre et gardent une certaine retenue émotive. À mon avis, Monique est une comédienne qui tout en pouvant être dramatique arrive à conserver sa dignité. De plus, il fallait trouver un certain équilibre dans le casting.

— Où avez-vous tourné la partie qui se passe à Campbelton et quelles difficultés avez-vous rencontrées pour faire revivre les années 1928?

— Tourner un film d'époque au Canada (et non seulement au Québec), c'est un problème. Le Canada et le Québec ont toujours eu tendance à détruire le passé à mesure qu'il était usé. J'ai pensé un moment tourner en Nouvelle-Angleterre. Cela aurait été plus simple. Mais pour des raisons syndicales, cela était plus compliqué. Donc, nous avons tourné au Québec et en Ontario. Il fallait trouver des décors sans toutefois tout reconstruire au complet. Anne Pritchard et moi, nous avons passé des mois à la recherche de décors. Nous avons ratissé le Québec et l'Ontario, de village en village, pour trouver un endroit à partir duquel on pourrait construire des décors. La rue principale de Campbelton a été tournée à Almonte (Ontario) et le cinéma a été tourné à Stanstead (Québec). Quand on est devant le cinéma, on est en Ontario; quand on est dans le cinéma on est au Québec. C'était vraiment un casse-tête pour le découpage. Nous savions que nous ne trouverions pas une rue intacte des années 20; nous cherchions une rue que nous pourrions adapter à nos besoins. Finalement, nous avons refait au complet la façade de la rue principale d'Almonte. La structure de la rue s'y prêtait. Nous avons songé longtemps à tourner les extérieurs de rue à Stanstead, mais il y avait des poteaux de téléphone, des lampadaires, des bureaux de poste... Il faut dire toutefois qu'à Stanstead on a trouvé un superbe cinéma situé juste sur la frontière américaine. D'ailleurs, la frontière passe à travers le cinéma. On voit des scènes entre Rémy Girard et Monique Spaziani où ils sont côte à côte et ils se regardent. Rémy Girard est alors aux États-Unis quand Monique Spaziani est au Canada.

— Et les costumes?

— C'est François Barbeau qui a conçu les costumes. Ce fut pour lui des tours de magie et de passe-passe afin de recréer des costumes des années 20. Le film commence en 1927 pour atteindre les années de guerre 1940. Il y a donc une évolution dans les costumes comme dans les décors.

— Comment a été préparée la musique qui joue un rôle important dans le film?

— Le thème « You don't kill a piano player », c'est, pour moi, un personnage principal. C'est dire que la musique est aussi importante que les premiers rôles. D'ailleurs, c'est un film à la fois sur le cinéma et sur la musique. Pour tourner le film,



il fallait avoir la musique. Nous avons passé plusieurs mois, François Dompierre et moi, à discuter de la musique, à faire des tests, à écouter des airs. Mais nous n'avions aucune image, car nous n'avions encore rien tourné. Il fallait fixer un thème sans savoir ce que serait le film. C'est dire qu'il fallait deviner la texture du film avant même de le tourner pour avoir une musique qui allait par la suite coller à l'image. Je savais que le thème de *Céleste* allait devenir la musique du film. Dans ce choix-là, il ne fallait pas se tromper. Si le thème ne fonctionnait pas, le film non plus ne fonctionnerait pas. Cela a été un grand défi. De plus, la durée de la mélodie posait des problèmes. Une mélodie normale dure environ trois minutes. Mais les plans ne durent pas trois minutes. Il fallait donc que le thème fût raccourci et que l'on pût n'en entendre que des bouts. Je ne pouvais pas chaque fois tourner trois minutes en me disant qu'au montage je couperais. Il fallait faire les coupures musicales au tournage, pour pouvoir ensuite monter les scènes. D'autre part, c'est une musique que *Céleste* compose dans les années 20 et qui évolue à travers le temps. Au début, c'est une berceuse qui devient un ragtime, qui devient du jazz, qui devient du blues. Le rythme change constamment et même l'orchestration. C'est une mélodie qui est née dans les années 20 et qui vit encore aujourd'hui dans un club de jazz de New York, mais qui a évolué avec le temps.

— **Ce thème est-il original ou provient-il d'une transformation d'un thème connu?**

— C'est un thème totalement original de François Dompierre.

— **Comment s'est fait le choix d'extraits de films qui ont été présentés sur l'écran du cinéma de Campbellton?**

— **Les Portes tournantes** est également un film sur le cinéma. Comme je suis un fan du cinéma muet, je voulais voir dans le film des extraits de films muets. Donc, montrer des films muets à des gens qui regarderaient **Les Portes tournantes**. Et montrer *Céleste* qui découvre l'univers du cinéma et qui est complètement envoûtée par les personnages et la magie du cinéma. Il fallait trouver des extraits qui permettaient, d'une part, de croire que *Céleste* aurait pu être envoûtée par le cinéma et, d'autre part, qui seraient reconnaissables par le public qui regarde **Les Portes tournantes** et qui pourrait identifier ces extraits. Mais pas systématiquement, sinon cela deviendrait un cliché. J'aurais pu prendre des extraits très connus. Je voulais montrer que le cinéma muet, c'était **The General**, mais aussi des films que personne aujourd'hui ne connaît et qui étaient magiques à l'époque. Pour la sélection des extraits, nous avons consulté la Cinémathèque québécoise qui nous a renvoyé à un certain Everson, à New York. Ce monsieur est un spécialiste du cinéma muet et possède une collection fabuleuse de films muets dont il peut nous tirer des copies. Nous avons envoyé le scénario à Everson en lui disant que telle scène se passe en telle année, telle autre en telle année, etc. Nous lui avons demandé de nous suggérer des titres



de films que nous pourrions utiliser et qui, en même temps, nous permettraient de jouer sur la fascination de Céleste pour le cinéma. C'est-à-dire quand Céleste devient la reine de Campbellton, elle devient une sorte de star. Elle s'habille comme les personnages qu'elle voit sur l'écran. Nous imaginions un peu le costume de Céleste; il fallait trouver un extrait qui convienne. Everson nous a envoyé une cassette vidéo remplie d'extraits. Personnellement, en travaillant sur le scénario avec Jacques Savoie, je voyais beaucoup d'extraits de **The General** avec Buster Keaton. C'est un classique que j'adore. Comme c'est le premier extrait que l'on voit dans **Les Portes tournantes**, immédiatement le spectateur peut identifier l'époque et le style. Je trouvais amusant de voir un personnage comme Céleste apprendre à accompagner des films muets sur un film muet très connu. Par la suite, ce qui importait, c'était de créer un envoûtement, c'est-à-dire comment Céleste perçoit le cinéma et comment ce cinéma l'envoûte complètement et la fait rêver. L'autre défi, c'est que n'ayant pas beaucoup de scènes avec des films muets, il fallait donner l'impression qu'on en voyait plusieurs. On traverse l'époque.

— **Les scènes où Céleste joue devant l'écran ont-elles été difficiles à tourner?**

— Toute la partie qui se passe dans le cinéma a été techniquement très compliquée à réaliser. Je pense aux moments où Céleste joue devant un écran pendant la projection des films muets. Il fallait une caméra-synchro avec la projection pour avoir l'image à l'écran. De plus, il fallait tenir compte des éclairages à l'intérieur du cinéma pour que l'image ressorte à l'écran et qu'en même temps on voit ce qui se passe dans la salle. Enfin, il fallait tourner les plans sur l'écran, en les accompagnant de la musique qui est jouée en play back. Il est arrivé plusieurs fois que Céleste joue des scènes sans avoir l'image à l'écran. Nous répétions la scène avec le projecteur mais, à cause du son du projecteur, nous ne pouvions enregistrer les deux en même temps. C'était donc très compliqué. Je m'arrangeais toujours pour faire un plan où on voyait à la fois l'écran et Céleste qui joue, tout en enregistrant la musique en même temps qu'on voit le film. Au montage, cela nous servait de guide.

— **Et le montage alors?**

— Les problèmes du montage étaient multiples. Il y avait le montage des scènes de cinéma, des scènes de musique, mais aussi le montage de l'ensemble du film. Finalement, on traverse le temps, on avance, on recule. (Je n'aime pas tellement les films en flash back.) Je ne voulais pas qu'on sente qu'on passe d'une époque à une autre. Tout le montage a été fait sur l'émotion et non pas sur une logique cinématographique. On est donc dans un état émotif et on traverse les époques. Il fallait tout de même que ce film composé de plusieurs époques et de plusieurs histoires fût un seul film. Le scénario était écrit. Ce qui peut fonctionner dans un montage parallèle sur papier, c'est très rare que ça fonctionne à l'image. L'image a une portée totalement différente de l'écrit. Donc, on a pratiquement restructuré le film au montage. Mais, au moment du tournage, je me doutais que ce qui fonctionnait sur le papier, ne fonctionnait pas nécessairement à l'image. C'est pourquoi, je m'étais continuellement « couvert », car je m'étais donné la possibilité de passer d'une époque à une autre, à travers des plans comme à travers la musique. Je m'étais donné la liberté au montage de pouvoir passer d'une époque à une autre quand je voudrais. Les passages entre le présent et le passé se font soit à travers la musique, soit à travers un gros plan, soit à travers un objet. Il faut dire que, durant le tournage, je scénarisais les objets que Céleste envoie à son fils. Par exemple, le petit chien que l'on retrouve sur le lit de l'enfant. Vous comprendrez que je tenais beaucoup à tourner l'époque en premier, parce que je ne savais pas d'avance quels objets du passé se retrouveraient dans le présent. Quand on tournait l'époque, je me promenais sur le plateau en disant, par exemple, que telle armoire, je voudrais la retrouver dans le présent. Pour ainsi dire, je continuais à scénariser l'histoire de ces objets.

— **Alors comment voyiez-vous le rôle de la photo?**

— Comme le film se passe à diverses époques, il fallait trouver une image évocatrice. Je voulais faire moins un film réaliste qu'un film évocateur, donc plus évoquer que décrire. J'ai passé beaucoup de temps avec Thomas Vamos, directeur de la photographie, à penser comment on pourrait éclairer et filmer pour parvenir à une image évocatrice et pour que le passé et le présent aient une unité visuelle. On aurait pu penser filmer le passé en noir et blanc et le présent en couleur. Je ne voulais pas accentuer la différence des époques. Je voulais que les deux images se fondent continuellement l'une dans l'autre. Pour Thomas Vamos, cela était vraiment un problème, sinon un défi, car il ne voulait pas traiter le passé de la même façon que le présent, tout en voulant arriver à une image qui donne l'impression de continuité. Pour moi, il fallait raconter des histoires, mais dans un seul film sans qu'on ait l'impression d'une double histoire. En somme, il s'agit de l'histoire d'une famille, mais sur plusieurs époques. La musique sert à créer une unité dans le temps.

— **Croyez-vous que les rapports de Céleste avec sa belle-famille soient représentatifs du contexte de l'époque?**

— Ce qu'il faut comprendre avec **Les Portes tournantes** et ce qui me charmait aussi, c'est qu'on ne cherche pas à dépeindre une réalité absolue. C'est également un film sur le cinéma. Durant la scénarisation comme durant le tournage d'ailleurs, j'avais cette envie de traiter certaines scènes un peu à la manière des films muets. Par exemple, la scène du concert est une scène de film muet. Le côté presque caricatural de la fin, c'est un clin d'oeil au cinéma muet. Comme d'ailleurs la sortie après **The Jazz Singer**. Donc, dans le développement des personnages, tant la belle-mère que le beau-père, je ne cherchais

pas à montrer d'une façon réaliste les familles bourgeoises de l'époque. Pour moi, ce sont des personnages de cinéma que je traitais précisément de façon cinématographique. Ils sont un peu poussés et un peu excessifs. Collent-ils à la réalité? Pour moi, cela n'était pas important. Ce qui était important, c'est que cela fonctionnait cinématographiquement. Qu'il y avait une logique cinématographique.

— **N'y a-t-il pas là-dedans une sorte de nostalgie du passé?**

— Certainement. Je trouve formidable la liberté que possédaient les cinéastes à l'époque du muet. Avec **Les Portes tournantes**, cela me fournissait la possibilité de prendre une liberté absolue avec la réalité et d'entrer dans un monde complètement fictif avec des personnages totalement inventés. J'avais la liberté de les traiter comme je le voulais.

— **Bien que tournant de la fiction, vous donnez l'impression que c'est la réalité.**

— Faire du cinéma c'est comme faire de la magie. C'est convaincre le spectateur que ce qui est à l'écran est vrai. Mais ce qui est formidable, c'est de réussir assez bien pour que le spectateur croie que c'est vrai. C'est cela qui donne la possibilité de rêver. Pour moi, le cinéma est apparenté au rêve. Avec le cinéma, on a la possibilité d'envoûter.

— **Comment considérez-vous les rapports d'Antoine avec son père?**

— La situation est très contemporaine. Les rapports entre le père et son fils sont quelque chose que j'ai souvent remarqué. Dans les familles séparées, l'enfant devient souvent celui qui remplace l'absent. Ce que je trouvais intéressant ici, c'est qu'on renversait la situation. Le fils demeure avec le père et commence à devenir un peu le père de son propre père. Tout à coup arrive, dans la vie de cet enfant, une sorte d'héritage génétique qui est la musique. Céleste est une musicienne. Antoine, qui ne se doute même pas de l'existence de sa grand-mère, est fasciné par la musique et particulièrement le piano. Et le peintre Baudelle, qui ne sait pas que sa mère était pianiste, trouve dans la peinture le moyen de peindre des musiciens, précisément des pianistes. Et à travers la peinture, il trouve la musique. Pour ce petit garçon qui vit avec son père et qui fait le va-et-vient entre son père et sa mère, tout à coup arrive un message: le message de sa grand-mère avec toutes ces lettres et ce passé. Ainsi il pourra trouver des liens avec ses propres racines. C'est donc l'histoire d'une famille éclatée, mais sur quarante ou soixante ans. Il y a une image qui me plaît beaucoup. Au début du scénario, il y a douze enfants qui font de la musique ensemble et, à la fin, on trouve un enfant seul dans un train. Pour moi, c'est un constat de l'évolution de la famille.

— **Les Portes tournantes continue-t-il les relations familiales que vous avez déjà abordées dans Les Bons Débarras et Les Beaux Souvenirs?**

— La démarche est assez bizarre quand on est à la recherche d'un nouveau sujet. Je m'aperçois que, lorsque j'ai lu **Les Portes tournantes**, j'étais fasciné par la musique et par le cinéma. À ce moment-là, je ne me suis pas rendu compte que le thème de la famille revenait comme dans mes autres films. Quand j'ai eu terminé le film, j'ai constaté combien il y avait de ressemblances avec **Les Beaux Souvenirs**.

— **Donc, une continuité.**

— Mais pas une continuité consciente. Je me rends compte, après coup, que je suis attiré par des sujets et, sans trop le savoir, ce sont des sujets qui sont parents. Ce qui me fascinait dans **Les Portes tournantes**, c'était les mêmes thèmes, mais traités sur un mode complètement différent. Autant **Les Bons Débarras** et **Les Beaux Souvenirs** sont des films qui expriment la douleur en crise au premier degré, donc d'une façon très violente, autant **Les Portes tournantes** est un film sur la famille en crise, mais traité avec douceur et une certaine retenue. Ici, la douleur des déchirements provoque de la tendresse, alors que la douleur des déchirements dans l'univers de Réjean Ducharme suscite la violence. Quand nous travaillions sur le scénario et que nous arrivions à une scène corsée, je sentais que Jacques Savoie devenait de plus en plus muet. Je lui demandais ce qu'il avait et il me répondait que cela était trop violent. Il ne voulait pas, et moi non plus, que nous allions au bout de la douleur. Sans doute, la douleur est là, mais traitée avec une sorte de dignité. Quand je tournais le film, je tentais de me mettre dans l'esprit de Céleste, vieille, qui raconterait son histoire. Comme metteur en scène, je me disais que si Céleste voyait **Les Portes tournantes**, il faudrait qu'elle soit d'accord avec le film. Et pour qu'elle soit d'accord avec le film — elle qui a soixante-quinze ans aujourd'hui —, il faut que moi, metteur en scène, je prenne une position de quelqu'un qui a soixante-quinze ans et qui raconte son histoire avec pudeur et sans vulgarité.

— **Vous avez reçu une Mention spéciale de la part du Jury oecuménique à Cannes. Comment avez-vous accueilli cette récompense et que pensez-vous de la justification: « pour la sensibilité avec laquelle le film aborde la situation de l'enfant dans une famille désunie et celle de l'artiste dans un monde en mutation. »**

— Cela est très flatteur. **Les Portes tournantes** fut un film très difficile à faire. Il fallait défendre l'idée du film et il fallait garder un certain équilibre dans le casting. Plus un film est cher, plus les intervenants interviennent.

— **Combien a-t-il coûté?**

— 3 700 000 \$. Quand il y a beaucoup d'argent en jeu, les gens sont beaucoup plus nerveux. Cette réception que le film a reçue à Cannes a été pour moi une sorte de récompense. De plus, recevoir cette Mention spéciale, c'était comme une confirmation. Et la justification m'a assez ému. Cette volonté de raconter un drame profond et déchirant et de le raconter avec une sorte de discrétion, on dirait que la Mention souligne cela. Comme si les membres du Jury oecuménique avait tout à fait ressenti la façon dont je voulais traiter ce sujet. Je trouve que la mention représente ce que j'avais essayé de faire. Et cela fait toujours plaisir de l'apprendre. Souvent, on a une bonne critique, mais pour de mauvaises raisons; parfois il y a de mauvaises critiques également pour de mauvaises raisons. Ici, j'ai trouvé une sorte de correspondance entre ce que j'avais essayé de faire et la façon dont le Jury décrivait un peu le film. J'ai trouvé cela juste.

— **Le film s'est-il bien vendu à Cannes?**

— Ça a été formidable. C'est la première fois que cela arrive pour un de mes films. Il a été pratiquement vendu dans tous les pays: France, Espagne, Italie, Japon, Grèce, Israël, Angleterre... partout. Ce qui me fait plaisir, c'est de savoir que *Les Portes tournantes* va être présenté sur les écrans à travers le monde.

— **Est-ce important que nos films soient présentés à Cannes?**

— Avant la projection du film, j'ai donné quelques entrevues, mais il ne se passait pas grand chose. La première projection a eu lieu, à 10 h 30, le dimanche matin. À midi et demi, à la sortie du film, une avalanche de journalistes demandaient des interviews et une avalanche d'acheteurs se pressaient dans le bureau de ventes de René Malo. Quand un film attire l'attention, tout se passe très vite. En cinq jours, les ventes n'ont pas cessé.

— **Quels sont vos projets maintenant?**

— Je suis à la recherche de nouveaux sujets. Mais j'ai très hâte de tourner.

