

Entretien avec Francis Mankiewicz

Édith Madore

Volume 7, Number 4, May–July 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34478ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Madore, É. (1988). Entretien avec Francis Mankiewicz. *Ciné-Bulles*, 7(4), 4–8.

Édith Madore

«Créer une histoire cinématographique plutôt qu'une histoire romancée.»

■ Le dégel du printemps ramène l'effervescence du Festival de Cannes. Le long métrage **les Portes tournantes** a participé à cette

fièvre annuelle. On l'a projeté en sélection officielle hors compétition, dans la sobre catégorie *Un certain regard*. Cette adaptation du roman de Jacques Savoie met en vedette, dans les rôles principaux, Gabriel Arcand (Blaudelle) en peintre farfêlu vivant seul dans un studio avec son fils Antoine (François Méthé), ainsi que Monique Spaziani dans le rôle de Céleste, la mère de Blaudelle. Une coproduction où la participation française est minime, la présence à l'écran d'acteurs français se limitant à de petits rôles tenus par Miou-Miou (Lauda), la mère d'Antoine, furtive visiteuse, et Jacques Penot (Pierre Blaudelle) objet luxueux et mari de Céleste.

Après une absence de sept années sur le grand écran, Francis Mankiewicz revient avec un cinéma de personnages. Ce même cinéma intimiste auquel il a habitué le public et par lequel il l'a séduit, mais élargi grâce à une production aux nombreux figurants et aux lieux de tournage multiples. Le goût du réalisateur pour la vision que les enfants ont du monde adulte ne se dément pas car **les Portes tournantes** s'attache à la quête d'un enfant de 10 ans à la poursuite de la mystérieuse grand-mère. Autrefois pianiste dans un théâtre où le cupide Litwim (Rémy Girard) présente des séances de cinéma muet, Céleste délaisse la musique pour épouser un bourgeois qu'elle quitte aussi, sans laisser la moindre trace derrière elle.

Francis Mankiewicz aime le cinéma de personnages. Il a été bien servi jusqu'à maintenant par ses scénaristes, des écrivains que ce soit, Réjean Ducharme (**les Bons Débarras**; **les Beaux Souvenirs**) ou Jacques Savoie (**les Portes tournantes**). Et il a failli porter à l'écran l'univers tourmenté des personnages d'Anne Hébert (**les Fous de Bassan**) dont le projet de réalisation a glissé, après plus d'un rebondissement, aux mains de Yves Simoneau. La passion du réalisateur? Les acteurs. Curieusement, il échappe rarement un nom, se contentant de louer ses comédiens en vrac, fondus en bloc dans la chimie d'une équipe. De nature perfectionniste, il explique méticuleusement et avec un plaisir évident sa méthode de direction des acteurs, qui donne lieu à d'impressionnants préliminaires au tournage. Exploration du scénario dans ses moindres petits recoins et recherche de la psychologie des personnages et des relations entre eux font vivre aux acteurs de larges pans de la vie des personnages avant même de mettre le pied sur le plateau de tournage. Quand la claquette se referme une première fois, les acteurs ne font que poursuivre, dans une scène circonscrite, ce qui existait déjà préalablement.

Ciné-Bulles: Vous n'aviez pas tourné de long métrage de fiction pour le cinéma depuis **les Beaux Souvenirs**, en 1981.

Francis Mankiewicz: En fait, j'ai travaillé sur plusieurs projets, dont **les Fous de Bassan** pendant trois ans et demi; un film que je n'ai finalement jamais réalisé. C'est une histoire assez complexe, qui est en ce moment devant les tribunaux. Je préfère ne pas en parler tout de suite. Et l'année dernière, j'ai réalisé un film de deux heures pour la télévision torontoise. C'était un film commandité. On m'a proposé le scénario et un horaire de tournage. Le scénario se fonde sur une histoire vécue qui se déroule dans les rues de Montréal. Je n'avais jamais fait de film de gangsters. **And Then You Die** a été diffusé à Radio-Canada (CBC) à l'automne 1987. L'été suivant, j'ai tourné **les Portes tournantes**.

Ciné-Bulles: Jacques Savoie vous a soumis le scénario?

Francis Mankiewicz: J'ai amorcé le projet alors qu'il était encore à l'ACPAV. Jacques avait écrit un scénario qui devait, à l'origine, être réalisé par Léa Pool. Mais Léa Pool avait d'autres projets. Elle

Filmographie de
Francis Mankiewicz:

- 1972: **le Temps d'une chasse**
- 1973: **Valentin** (c.m.)
- 1974: **Une cause civile** (c.m.)
- 1974: **l'Orientation** (c.m.)
- 1974: **Un procès criminel** (c.m.)
- 1975: **Expropriation** (m.m.)
- 1976: **Pointe pelée** (c.m.)
- 1977: **A Matter of Choice** (m.m.)
- 1977: **I Was Dying Anyway** (c.m.)
- 1977: **Une amie d'enfance**
- 1979: **les Bons Débarras**
- 1980: **les Beaux Souvenirs**
- 1987: **And Then You Die**
- 1988: **les Portes tournantes**

considérerait peut-être que ce n'était pas le genre de film qui se prêtait à son style. La maison de production s'est retrouvée avec un scénario mais sans réalisateur. Alors Jacques Savoie m'a contacté pour savoir si j'étais intéressé par son projet. Après une première lecture, je trouvais que le projet contenait des choses fascinantes mais je voyais un problème de structure au niveau du scénario. J'ai réécrit le scénario avec Jacques, jusqu'à une version assez proche du film qu'on a fait. L'ACPAV a fait le budget pour se rendre compte plus tard qu'il était trop élevé pour les moyens dont elle disposait: elle ne se sentait pas les reins assez solides pour produire ce film. Donc le projet a été retardé le temps de trouver un nouveau producteur. René Malo a repris le projet, qui est devenu une coproduction avec la France. Un distributeur français s'est engagé, un producteur français, puis René Malo, puis les diverses institutions. Le tournage s'est terminé en août dernier.

Ciné-Bulles: *Comment avez-vous effectué le casting?*

Francis Mankiewicz: À partir du moment où je suis complètement habité par l'histoire, les personnages commencent à prendre forme dans mon esprit. Je cherche des qualités à ces personnages, pas nécessairement des physionomies, parce que si on se met à imaginer des visages, on ne les trouvera pas. Et je ne cherche pas tellement à trouver des acteurs qui correspondent à ce que j'aurais pu imaginer. Je cherche d'abord des acteurs avec qui je vais m'entendre, avec qui je vais trouver la complicité assurant une bonne collaboration. Certains acteurs vont apporter des dimensions que je n'ai pas nécessairement imaginées à leur personnage mais vont peut-être reproduire l'âme des personnages telle que je l'ai ressentie. Tout d'un coup, je vois émerger le personnage à travers tel comédien... Mais ce n'est que l'une des dimensions du choix des acteurs parce que le film forme un tout. Je ne peux pas me contenter de distribuer un acteur ou une actrice dans un rôle sans tenir compte de l'ensemble de la distribution: tous les rôles se tiennent. Il doit y avoir une chimie entre tous les personnages.

Il m'est arrivé souvent de me retrouver devant un casting où j'avais plusieurs options. Si je prenais tel acteur, je construisais un tout autre genre de distribution que si j'en choisissais un autre. Parce que tel acteur amène un style qui doit correspondre ou être en contraste avec le style des autres



Pierre Dufresne et Marcel Sabourin, *le Temps d'une chasse*



Monique Spaziani et Paul Hébert, *les Beaux Souvenirs*



Monique Spaziani et Rémy Girard, *les Portes tournantes*

«J'ai toujours beaucoup aimé l'humour, mais aussi la tragédie, et l'espèce de combinaison entre les deux. J'aime aussi beaucoup les personnages. Les films que j'ai faits, comme **le Temps d'une chasse**, **les Bons Débaras**, **les Beaux Souvenirs**, c'est pas des films à histoire, c'est pas des suspenses, c'est vraiment des films où ce sont les personnages qui comptent. Ce qui leur arrive et ce qu'ils sont. Leurs émotions. J'aime mettre en scène la tendresse, l'amour.»
(Francis Mankiewicz, **la Presse**, 9 août 1980)

«C'est une écriture dramatique quasiment pure. Elle devient elle-même un des éléments du film. De sorte que le film ne soit pas une reproduction mais une interprétation de la vie. Ses scénarios (Réjean Ducharme) me rejoignent à divers niveaux. Celui des **Bons Débaras** était fondé sur le dialogue. Celui des **Beaux souvenirs** est fondé sur l'image, avec très peu de dialogues. Ces scénarios ne sont pas la reproduction d'un pattern établi, d'un schéma connu. Voilà une recherche cinématographique passionnante. Quand le cinéma reste le même et se répète, il touche le spectateur toujours au même endroit. Ce que j'ai trouvé intéressant dans **les Beaux Souvenirs**, c'est que le scénario de Ducharme touche des cordes que le cinéma québécois n'a pas l'habitude de toucher.»
(Francis Mankiewicz, **le Devoir**, 7 novembre 1981)

acteurs. Il m'est arrivé d'avoir trois possibilités de casting, trois équipes d'acteurs différents pour le même film. La relation entre les acteurs est importante parce que tous les films que j'ai faits tournaient autour des rapports entre les personnages. Donc, selon les acteurs que je choisis, les rapports entre eux ne seront pas exactement les mêmes. Tout comme le climat créé autour de ces rapports ne sera pas le même. Le film est un tout, il n'y a rien d'indépendant. La seule chose qui compte au départ est l'esprit: du scénario, de l'auteur, du film. Par exemple, quand je faisais le casting des scénarios de Réjean Ducharme (**les Bons Débaras**; **les Beaux Souvenirs**), j'essayais de trouver des acteurs qui correspondaient à cet esprit ainsi qu'une distribution globale qui allaient refléter cet univers tel que je l'interprétais. Pour **les Portes tournantes**, c'était encore autre chose. C'est difficile de décrire l'univers de Jacques Savoie: un univers toujours rempli d'inattendu.

Ciné-Bulles: On y trouve, et ce n'est pas la première fois dans vos films, la vision d'un enfant, Antoine.

Francis Mankiewicz: Oui, il y a un enfant dans **les Portes tournantes**. Il poursuit la quête de sa grand-mère. Il veut savoir ce qu'elle est devenue, si elle est toujours vivante.

Ciné-Bulles: C'est son père qui faisait cette recherche dans le roman.

Francis Mankiewicz: Oui. Entre le roman des **Portes tournantes** et le film, on a quand même modifié l'histoire. On n'a changé ni les personnages, ni l'atmosphère, je crois, mais on a complètement restructuré l'histoire dramatique du film. Parce que le roman, à mon sens, n'est pas un roman dramatique. C'est un roman presque poétique, une sorte de mosaïque de la vie de plusieurs personnages. On se promène du passé au présent; le roman est presque un collage de toutes ces vies qui s'entrecroisent. C'est ce qui fait d'ailleurs sa beauté; il n'est pas structuré comme une pièce de théâtre. On voit évoluer tous ces personnages. Chacun a son univers, sa quête, ses manques... Tous ces personnages réunis créent le roman. Je considérais difficile de prendre le roman tel quel pour le transposer en film parce que le fil conducteur, qui est l'écriture de Jacques Savoie, n'était plus là dans le film. On avait le même problème d'adaptation lorsqu'on travaillait sur **les Fous de Bassan** puisque la plus grande qualité

du roman est la plume d'Anne Hébert, l'univers qu'elle crée à travers les mots. Comment transposer les mots au cinéma? Avec Jacques, le problème était de transposer au cinéma tous ces morceaux de mosaïque et d'essayer de créer une histoire cinématographique plutôt qu'une histoire romancée. Le roman est écrit pour les mots, qui évoquent des images. Alors que dans un scénario, les mots ne sont qu'une espèce d'approximation des images qu'on veut faire.

Ciné-Bulles: Y a-t-il des sujets qui vous semblent plus particulièrement intéressants à tourner?

Francis Mankiewicz: J'aime les films avec de bons dialogues, de l'humour, du drame. J'aime beaucoup les films à personnages. Jusqu'à maintenant, j'ai souvent tourné des histoires intimistes. Peut-être parce que la plupart du temps au Québec, on n'a pas les moyens de faire des films de plus d'envergure. Mais je ne voudrais pas me limiter. Il y a des sujets envers lesquels je me sens plus d'affinités mais cela ne veut pas dire que d'autres sujets ne m'intéresseront pas si on me les propose. Un bon scénario, c'est quelque chose d'exceptionnel qui me stimule parce qu'il contient un défi. Un bon scénario me pousse à faire quelque chose que je n'ai jamais fait ou que j'ai peur de ne pas réussir. C'est-à-dire qu'il me donne l'impression d'aller au-delà de mes habitudes ou même, de mes capacités.

Ciné-Bulles: Vous avez un projet en cours avec Colo Tavernier.

Francis Mankiewicz: Oui. J'ai rencontré Colo Tavernier à l'époque où je travaillais sur **les Fous de Bassan**. Je l'avais approchée pour qu'on travaille ensemble sur le scénario. Ce qu'on a fait. Ensuite, il y a eu toutes les histoires reliées au projet. Lorsque j'ai revu Colo Tavernier quelques mois plus tard, je lui ai appris que **les Fous de Bassan** tombaient à l'eau mais j'avais envie qu'on poursuive notre collaboration. Elle a développé une idée qui est devenue le scénario de **Daddy Nostalgie**. L'histoire raconte la relation entre un homme sur le point de mourir et sa fille. Un très beau scénario. On l'a fait parvenir à Sir John Gielgud pour qu'il joue le rôle du vieillard et il a accepté de le faire. Miou-Miou a aussi accepté de jouer le rôle de sa fille. On a fait les demandes de subvention pour un film en coproduction. On a trouvé les fonds qu'il fallait au Canada. En France, on a eu l'avance sur recette mais il man-



Les Portes tournantes

que encore une part de financement. C'est pour cette raison que le projet est encore en attente.

Ciné-Bulles: Travaillez-vous en étroite collaboration avec vos scénaristes?

Francis Mankiewicz: Toujours. Je m'engage avant le tournage. Quand j'arrive sur le plateau, j'ai besoin de ressentir le scénario comme si je l'avais écrit moi-même. Il faut diriger les acteurs, placer la caméra, savoir ce qu'on fait. Quand on écrit un scénario soi-même, ces problèmes ne se posent pas. On arrive sur le plateau, on voit les scènes et on voit exactement ce qu'on veut faire. Mais quand quelqu'un vous envoie un scénario par la poste ou quand on travaille avec un scénariste, il faut, quand je pars tourner le film, que le scénario m'appartienne totalement. Le scénariste me remet son monde imaginaire et ce monde devient le mien. C'est quasiment une période de transfusion où tout l'univers du scénariste devient le mien. Cela s'est produit avec Réjean Ducharme. Comment faire le film exactement dans l'esprit de Ducharme? C'est comme monter une pièce de Shakespeare; on essaie de se mettre dans l'esprit de l'auteur pour y arriver. Je ne suggérais pas de scènes à Réjean Ducharme. Je lui faisais part de celles que je préférais, mais c'est toujours lui qui les imaginait. Il préférait ces orientations générales à des suggestions de scènes. Mais avec Colo Tavernier, je suggérais des scènes. Même chose avec Jacques Savoie. Cela dépend des scénaristes.

J'ai remis le roman **les Fous de Bassan** à Colo Tavernier en lui disant que s'il l'intéressait, on pourrait travailler ensemble. Elle a trouvé le roman formidable, elle était complètement emballée par le projet. Mais son problème était de ne pas savoir si j'allais aimer ce qu'elle écrivait. Elle avait écrit **Un dimanche à la campagne** avec Bertrand Tavernier et m'avait montré les scènes qu'elle avait faites. Je les trouvais très belles. J'avais vu d'autres textes d'elle et elle avait vu mes films. Je lui ai répondu qu'on allait faire un contrat avant de travailler ensemble. Elle a refusé. Elle m'a dit: «Je vais écrire une trentaine de pages du roman adapté au cinéma tel que je le vois. Tu lis ces 30 pages et, si elles te plaisent, on le fait. Si cela ne te plaît pas, tu es mieux de le faire avec quelqu'un d'autre.»

Jean-Claude Grinberg m'a aussi fait des pages gratuitement, simplement pour voir si on pouvait s'entendre. Il m'a dit ne pas vouloir écrire des choses qui ne me plaisaient pas. Il m'expliquait que si je n'aimais pas une scène, je ne pourrais jamais bien la faire. La même chose se produit avec les acteurs. Je peux avoir un merveilleux acteur mais cela ne veut pas dire que je serai la bonne personne pour le diriger. Et donc, au départ, il faut qu'il y ait cette espèce de chimie entre les gens, qu'il y ait parenté de style et de compréhension pour que l'énergie qu'apporte chacun converge avec celle des autres. C'est vrai pour le scénariste aussi bien que le directeur de la photographie, cela s'applique à toute l'équipe. Ce qui apparaît à l'écran est le résultat du travail collectif de tous ces individus qui tient ensuite sur un bout de plastique. Puis ce bout de plastique va vibrer dans la mesure où toutes ces énergies convergent. S'il n'y a pas convergence, cela reste un bout de plastique avec des images. Il n'y a pas cette magie, cet envoûtement, que peut provoquer le cinéma. On cherche à l'atteindre sans toujours y parvenir.

Ciné-Bulles: Vous accordez une grande importance à la direction des comédiens?

Francis Mankiewicz: J'accorde une grande importance aux deux éléments filmiques que je considère essentiels: l'histoire et les acteurs. Le film n'est convaincant que dans la mesure où les acteurs sont convaincus, dans la mesure où le spectateur ne doute pas un seul instant que ce qu'il voit à l'écran passe par les acteurs, par les personnages. Le jeu des acteurs est l'élément de

«Je m'inspire de la réalité mais je ne fais pas un document sociologique sur un milieu ou une famille. Les reproductions de la réalité ne m'intéressent pas. Je n'ai pas fait l'école de l'Office national du film, j'ai toujours été fasciné par la fiction, par l'expression dramatique, par la communication, non pas des faits, mais des émotions. Ici au Québec, cela nous a tous pris un certain temps avant d'en arriver là. Par le passé, on avait tendance à faire un portrait noir, pessimiste et documenté de la réalité. C'est un peu pour cela que personne n'avait envie de voir nos films. On ne sentait pas de joie de vivre dans notre cinéma, pas d'amour entre les personnages. On cherchait à se définir mais on se définissait d'une façon pessimiste. Il y avait aussi chez les cinéastes une volonté de choquer et de bousculer le public pour l'amener à changer. Aujourd'hui, avec l'expérience et la maturité, le portrait est devenu un peu plus inspirant, plus détaché aussi de l'observation factuelle du quotidien.»
(Francis Mankiewicz, **le Devoir**, 1^{er} mars 1980)



Miou-Miou, *les Portes tournantes*

«Je me souviens qu'un jour Jean Renoir a écrit, explique Mankiewicz, que les films ne devraient pas être la reproduction fidèle de la réalité, mais une interprétation de la vie. Mankiewicz dit qu'il a essayé, à l'aide d'un récit purement fictif (*les Bons Débaras*), de montrer une nouvelle dimension de la vie.»

(John Goddar, *le Droit*, 5 avril 1980)

base d'un film. On ne peut espérer faire un film qui se tienne si les acteurs ne sont pas convaincus.

Ciné-Bulles: Comment travaillez-vous avec les acteurs?

Francis Mankiewicz: La partie la plus difficile d'un film pour moi comprend les étapes du scénario et du casting. Le casting terminé, je considère que le film est pratiquement fait. À partir du moment où j'ai choisi les acteurs, je sais déjà à peu près ce que sera le film final. Je sais déjà ce qui va se dégager des acteurs qui jouent les personnages. Aussi, le choix est délicat, il décide de la couleur générale du film, de l'ambiance... Dès qu'ils sont choisis, j'aime bien passer du temps avec les acteurs avant le tournage. J'ai procédé de cette façon sur tous mes films. J'ai avec les acteurs ce que j'appelle une période de répétition.

Dans les premiers temps, je rencontre individuellement tous les acteurs pour qu'on s'entende sur le personnage; quelle est notre perception respective, quelles sont les dimensions de ce personnage qui nous intéressent. C'est davantage un travail de collaboration que de direction. L'acteur et le metteur en scène apportent autant de choses au personnage. L'acteur élabore son personnage et moi j'essaie d'orienter son travail pour qu'il s'harmonise avec le film. Quand j'ai fait le tour de chaque acteur et que j'ai l'impression qu'on voit le personnage de la même façon, je passe au stade suivant en recherchant le caractère du personnage dans le scénario, une fois encore avec chacun des acteurs pris individuellement. Mais on ne parlera pas des rapports entre eux; uniquement du personnage qu'interprète chacun.

Dans un deuxième temps, j'aime bien commencer à rencontrer les acteurs par couples, par relations. S'il y a un mari et une femme, je les rencontre ensemble. À cette étape, on discute uniquement des rapports qui existent entre ces deux personnages. Ensuite, on cherche la relation dans le scénario. On passe de nouveau à travers le scénario mais uniquement en cherchant les rapports qui existent entre ces personnages. Comment les rapports s'illustrent-ils dans telle ou telle scène? Parce que les scènes ne sont qu'une illustration de ce qui existe déjà avant que le film commence. Avant que l'histoire commence, ces rapports, ces personnages existent. Je ne veux pas arriver sur le plateau avec des acteurs à la recherche de leur personnage et des rapports qui existent entre eux.

J'essaie d'arriver sur le plateau, le premier jour du tournage, avec des personnages et des relations qui existent déjà.

Il y a également les interactions avec les autres personnages. S'il y a un triangle, je vais réunir le trio pour qu'on parle des tensions et des conflits qui existent entre eux, par exemple. Et, petit à petit, le même processus se répète jusqu'à ce que toute la distribution, tous les acteurs soient assis autour de la table. Lors de cette dernière étape, on passe à travers le scénario non pas pour discuter des rapports entre eux mais pour examiner la dramatique. Je leur parle du style du film, du rythme, de la couleur, de l'atmosphère, de l'ensemble, de la façon dont chacun se retrouve à l'intérieur de cet univers.

Quand je fais la mise en scène précise pendant le tournage, il faut que cela soit un moment de vérité, pas un moment technique, pas un moment où l'acteur joue sa scène. Il faut vraiment créer l'ambiance et le climat de la scène en question et que l'acteur, son personnage, tous les rapports existants arrivent ensemble dans cette scène qui devient vraie. Elle existe réellement parce que je filme quelque chose de vrai. Je ne cherche pas à reproduire une réalité absolue mais il faut arriver à convaincre le spectateur que c'est vrai.

Ciné-Bulles: Quelles émotions voulez-vous transmettre à votre spectateur?

Francis Mankiewicz: Cela dépend de la scène, du film... Idéalement, un spectateur ne devrait plus être conscient qu'il regarde un film, qu'il est assis dans un fauteuil dans une salle de cinéma. Il faudrait que le film soit assez puissant pour que le spectateur perde conscience de son état présent, qu'il ne sache plus où il se trouve ni qui il est.

Ciné-Bulles: Des films vous ont donné cette sensation?

Francis Mankiewicz: Oui, cela m'est arrivé. Je pense à *Huit et demi* (Federico Fellini), à *Cendres et diamant* (Andrzej Wajda). Et à *les Diamants de la nuit*, d'un réalisateur tchèque des années 60; je me souviens quand je suis sorti de la salle, j'avais l'impression que je sortais d'un rêve. Quand le film est vraiment réussi, il faudrait effectivement qu'on sorte de la salle en ayant l'impression de se réveiller. Qu'on a fait un rêve, qu'on était ailleurs. ■