

Le présent antérieur Rétrospective Francis Mankiewicz

Guillaume Lafleur

Number 177, May–June 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81939ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2016). Le présent antérieur : rétrospective Francis Mankiewicz. *24 images*, (177), 36–37.

Le présent antérieur

RÉTROSPECTIVE FRANCIS MANKIEWICZ
CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE, MARS 2016

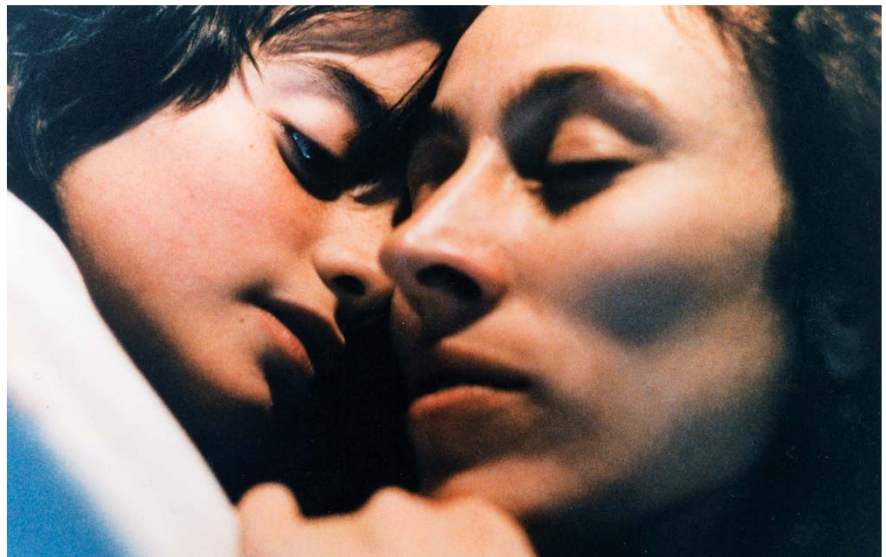
par **Guillaume Lafleur**

Préparer une rétrospective Francis Mankiewicz répondait à deux impératifs. Le premier était la prise en compte de l'acquisition par la Cinémathèque québécoise d'un fonds d'archives, une vingtaine d'années après la disparition du cinéaste. Le deuxième revêtait une importance particulière à laquelle je suis sensible, puisqu'il s'agissait de rendre compte du parcours du cinéaste, mais pas exclusivement dans ses moments forts. Pour un réalisateur d'un tel niveau, dont la contribution marque encore les cinéphiles, l'accessibilité aux films charnières ne constitue pas un réel problème. À cet égard, trois films qui comptent sans nul doute parmi les propositions les plus remarquables des années 1970-1980 au Québec: *Le temps d'une chasse* (1972), *Les bons débarras* (1980) et *Les portes tournantes* (1987).

Ces films tiennent en quelque sorte tout seuls, comme des statues ou des blocs séparés. La démarche du cinéaste n'y est pas mise de l'avant de façon ostentatoire par des effets stylistiques répétés; on est loin ici de la panoplie du cinéaste auteuriste transposée d'un film à l'autre. Voici donc un cinéaste qui ne donne pas dans la surenchère et semble se placer au service de projets variés. Lors de cette rétrospective, les trois films mentionnés ont bien entendu été montrés, y compris la meilleure copie 35 mm disponible du *Temps d'une chasse*, sous-titrée en italien, tirée à l'époque spécifiquement pour une projection à la Mostra. Mais le plus intéressant et stimulant pour un tel événement reste la valorisation de ce que le cinéaste a réalisé entre ces films. Là, il est toujours permis de faire des découvertes.

Parmi celles-ci, il y a le cas de *Valentin* qui appartient à une série de plusieurs dizaines d'épisodes de trente minutes chacun, regroupés sous le titre générique *Témoignages* en 1973, quelques mois après *Le temps d'une chasse*. Cet épisode met en scène Ovila Légaré et Frédérique Collin interprétant un texte d'Yves Létourneau. Il peut être considéré comme un court métrage à part entière, dans la mesure où chaque titre de la série déploie un univers autonome. *Valentin* a été vraisemblablement filmé en quelques jours, en studio et avec peu de moyens – lorsqu'un personnage ouvre la porte d'entrée de l'appartement où se déroule l'ensemble du film, le décor vibre légèrement. Il s'agit d'une proposition au rythme lent qui s'attarde principalement sur les visages d'un homme et d'une femme âgés évoquant la disparition récente de leur chat, avec en sous-texte la disparition plus ancienne, forcément mal vécue, de leur fils.

Ce film assez statique, plutôt récité que joué, trouve d'abord son intérêt dans le contexte de production complètement oublié où il s'inscrit. Quelques créateurs marquants ont pourtant été sollicités



Les bons débarras (1980)

pour réaliser l'un ou l'autre des épisodes, dont Michel Brault (il s'agit d'une découverte d'un intérêt certain, puisque ce film n'est présenté qu'à l'état de projet dans son fonds que la Cinémathèque québécoise vient d'acquérir), mais aussi Mireille Dansereau qui n'était pas parvenue à retracer une copie de projection de ce film lors de la rétrospective qui lui était consacrée en 2011. Les conditions de production de la série sont ici éclairantes: trois chaînes télévisées francophones (SRC, ORTF, SSR), des producteurs délégués (René Avon au Québec) et, après vérification, aucune trace dans les archives suisses et canadiennes. Il ne restait que des copies dans le fonds ORTF déposé à l'Institut National de l'Audiovisuel à Paris. C'est par leur biais que nous avons pu obtenir une numérisation de *Valentin*, juste à temps pour la rétrospective.

La même année que *Valentin*, deux autres films invisibles de Mankiewicz ont été réalisés sous l'égide de l'Office du Film du Québec. *Une cause civile* et *Un procès criminel* sont deux titres remarquables, moins anecdotiques que *Valentin* même s'ils

partagent avec ce dernier le statut de commande. Ces films mettent en scène Guy l'Écuyer et Luc Durand et il s'agit dans les deux cas de montrer la mise en place d'un procès. Cette commande gouvernementale est l'occasion pour Mankiewicz d'essayer quelques effets de mise en scène et, plus largement, de travailler son style.

La patine du temps permet aujourd'hui d'apprécier à sa juste mesure ce diptyque judiciaire qui n'est pas sans rappeler en son principe les télé-réalités centrées sur la représentation des procès. Cette série est un document de premier plan, d'abord pour ses partis pris de mise en scène. La collaboration avec le directeur photo François Protat y est déterminante compte tenu du fait que ce dernier joue sur l'ambiguïté stylistique par des emprunts au cinéma direct dont l'intelligence n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, ce que fera Michel Brault en tournant *Les Ordres* quelques mois plus tard. Les effets de réel abondent et se font sentir dès les premiers plans par le choix de la pellicule noir et blanc 16 millimètres, volontiers granuleuse, un peu délavée comme un papier journal où l'encre noire tend à baver sur le blanc. Il y a là une réelle volonté de ne pas se laisser tenter par une représentation trop lisse de la réalité, ce qui ajoute à l'authenticité de l'ensemble.

Dans *Un procès criminel*, Mankiewicz propose la reconstitution d'une poursuite où un homme doit justifier sa conduite avec facultés affaiblies, et ce avec tous les détails propres au déroulement d'un procès où la préséance du cadre institutionnel est toujours essentielle et régie à la virgule près, incluant la formule *Vive la Reine!* en ouverture. La réalité de la cour et le décorum qui la caractérisent, soulignés par les micros suspendus dans la salle d'audience, apparaissent d'autant plus visible que les mouvements de caméra proposés par Protat fonctionnent en esquissant parfois des demi-cercles depuis le fond de la salle, contribuant ainsi à créer non seulement un sentiment de captivité pour l'accusé, mais aussi un effet de distanciation pour le spectateur. Ce vecteur de sens semble venir signifier l'emprise de l'institution sur la représentation qui nous est proposée. On peut y voir une logique symétrique aux conditions de production de ce diptyque, où Luc Durand joue tour à tour le défenseur d'une cause civile, puis d'une cause criminelle. La représentation de la mécanique institutionnelle et judiciaire prévaut ici sur toute forme de parti pris, comme s'il s'agissait de rendre compte d'une machine autonome, en partie désincarnée, ce que vient aussi renforcer le jeu admirable de Luc Durand, poseur quand il le faut à la cour, prenant la parole en quelque sorte pour la forme, induisant alors l'idée selon laquelle tout est joué d'avance, la cause se diluant dans les protocoles et autres procédures.

Cet acteur tient aussi le rôle d'un représentant d'institution dans un film réalisé l'année suivante par Mankiewicz pour le compte du Ministère de l'Éducation, avec pour une large part la même équipe technique. Cette fois encore, *L'Orientation* déploie des mouvements de caméra qui suggèrent l'emprise de l'institution sur ses sujets, ici les élèves, alors que la relation entre un orienteur (Durand) et l'une des protagonistes (interprétée par Anne-Marie Provencher) constitue la trame principale du récit. Sans en avoir l'air, le film illustre l'ambiguïté du rapport entre un fonctionnaire d'État et une étudiante, parvenue à la fin de son secondaire et se demandant quel champ d'étude elle va privilégier lors de son entrée



Les portes tournantes (1987)

dans le système collégial. Cette ambiguïté n'est pas énoncée dans les dialogues; elle se révèle plutôt dans le découpage et les jeux d'échelle des plans. Par exemple, le plan de la dernière rencontre où la caméra vient se poser à hauteur des genoux, entre les deux protagonistes assis sur des chaises et face à face. Après ce plan, la réplique de fin de film où la protagoniste confie son choix d'orientation en se contentant de dire qu'elle va continuer à voir l'orienteur ne peut aujourd'hui que faire sourire ou laisser songeur, Francis Mankiewicz mettant à nu le flou du lien entre maître et élève, les questions de limites et d'éthique relationnelle peu posées au mitan des années 1970 au Québec.

À la faveur de ces quatre films que je viens d'aborder, c'est le portrait d'une époque qui nous revient de manière étonnante, puisque ces titres dans les premières années de leurs sorties constituaient avant tout des œuvres de commande, venant illustrer les visées pédagogiques des instances gouvernementales. Pourtant, plus qu'une courroie de transmission du pouvoir ou de la culture de masse (du moins pour ce qui est de *Valentin*), c'est l'époque avec ses préoccupations morales, son rapport à l'oralité (le ton docte de Luc Durand paraît de nos jours tout aussi irréal que d'une qualité documentaire troublante) et ses valeurs sociétales qui nous frappe aujourd'hui. Lorsque de tels films sont le produit de cinéastes au regard acéré, la moindre commande devient l'occasion d'accéder subtilement à un monde autrement disparu. 24



Le temps d'une chasse (1972)