

Le temps d'une chasse Des personnages en quête d'identité

Gilles Marsolais

Numéro 70, décembre 1993, janvier 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22905ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (1993). Le temps d'une chasse : des personnages en quête d'identité. *24 images*, (70), 17–19.

Le temps d'une chasse

DES PERSONNAGES EN QUÊTE D'IDENTITÉ

par Gilles Marsolais

Un premier long métrage

L'action du *Temps d'une chasse* se déroule dans la région de Saint-Zénon et de Saint-Michel-des-Saints, là où avait déjà travaillé Francis Mankiewicz durant l'été comme jeune géologue tout frais sorti de l'Université de Montréal, pour le compte du ministère des Richesses naturelles, avant qu'il ne s'inscrive à une école de cinéma, la London School Film Technique. Il a débuté dans le métier «sur le tas», en faisant la caméra pour



Luce Guilbeault et Francis Mankiewicz sur le tournage du *Temps d'une chasse*.

des petites commandes et des documentaires, comme à l'occasion de la construction du projet hydro-électrique des Chutes Churchill, avant d'être catapulté, selon ses propres termes¹, assistant-caméraman sur le court métrage *Marie-Christine* de Claude Jutra et Michel Brault, puis directeur de postsynchronisation, assistant-réalisateur et directeur de seconde équipe sur les productions Cinépix pour des films comme *Viens, mon amour*, *L'amour humain*, *Y a plus de trou à Percé*: une expérience pratique qui lui a surtout servi à s'introduire dans le milieu (soit dit sans mauvais jeu de mots!), dans le secteur du long métrage, et de rencontrer des acteurs.

Un jour, au Studio des premières œuvres de l'ONF, alors dirigé par Jean Pierre Lefebvre, il a proposé l'idée de réaliser un court métrage de trente minutes sur le phénomène de la chasse, lequel aurait constitué un volet d'un tryptique réalisé par trois réalisateurs différents. Mais, rapidement, son propre synopsis s'est trouvé correspondre à un projet de long métrage, presque identique au scénario final, sans les dialogues, tel qu'il fut tourné plus tard. Dans un premier temps, Francis Mankiewicz refusa de tourner ce long métrage en trois semaines, en 16mm, comme le voulait Jean Pierre Lefebvre. Il voulait le tourner en 35mm, noir et blanc (pour des raisons d'économie!), et disposer au minimum de six semaines, afin d'avoir le temps de travailler avec les acteurs et d'assurer la crédibilité de ses personnages et du milieu social représenté.

Le projet fut repris un an plus tard par le Studio de fiction où Pierre Gauvreau agissait comme producteur. C'est ainsi que le jeune² Francis Mankiewicz, cinéaste pigiste pratiquement inconnu, trouva enfin la possibilité de tourner son premier long métrage, en 35mm, couleur, avec un budget «imposant» de \$175 000 — dont une petite portion de \$25 000 devait provenir de Cinépix et de Radio-Canada, sous la forme d'avances sur la distribution: il s'agissait là d'une forme de partenariat qui

constituait une première dans la politique de l'ONF (courte période des années 70 au cours de laquelle l'ONF s'est investi dans le long métrage de fiction). Des problèmes ont d'ailleurs surgi en ce qui concerne le financement de la promotion et de la publicité, Cinépix et l'ONF ne s'entendant pas sur leurs responsabilités respectives, ce qui a nui à la carrière du film, voire à son accueil auprès du public.

La première semaine de tournage avec un premier caméraman inexpérimenté et peu de moyens techniques se solda par des résultats catastrophiques. Fort heureusement, Michel Brault vint à la rescousse en remplaçant au pied levé le caméraman défaillant et en établissant avec Francis Mankiewicz une collaboration qui allait être déterminante pour lui. Certes, il n'est jamais facile de tourner un premier long métrage, mais on mesure la détermination qu'il a fallu à Francis Mankiewicz pour mener son projet à terme.

Une approche spécifique

On recommença donc le travail à zéro. En filmant jusqu'à 20 à 30 plans par jour (en 35mm, faut-il le rappeler!), le tournage fut bouclé en cinq semaines. Et il ne s'agissait pas là que d'une simple «mise en boîte» en fonction d'un découpage archidétaillé: au contraire, sur la base d'une idée précise, certes, Francis Mankiewicz ajustait le tournage en fonction de ce que les acteurs apportaient sur place à la lecture du texte, avant et au moment du tour-

nage, d'où l'impression de fluidité qui se dégage de l'ensemble.

Francis Mankiewicz accordait une grande importance au choix des acteurs. Dans ce cas-ci, il a mis trois mois à faire ce choix! «Le casting d'un film, c'est comme une pyramide. Tu mets un comédien en place et ça entraîne des conséquences. Il y a un équilibre à trouver et à respecter. Surtout dans *Le temps d'une chasse* où les trois personnages sont toujours présents



Marcel Sabourin, Pierre Dufresne, Guy L'Écuyer et Olivier L'Écuyer.

et où les relations entre ces personnages sont fondamentales. (...) Le choix d'un troisième comédien peut remettre en question le choix des deux autres fait précédemment... Finalement, ça a pris trois mois pour former ce triangle. (...) Je cherchais trois comédiens capables d'une présence équivalente, sans que l'un d'eux domine les autres: je voulais arriver à un équilibre entre ces trois personnages.»³ Aussi, il est allé chercher ce qu'ils avaient en eux, en leur demandant notamment d'oublier leur formation théâtrale (ce qui était le lot de nombre d'acteurs de notre cinéma à cette époque) et de s'exprimer comme dans la vie de tous les jours, d'où la justesse remarquable des dialogues et l'interprétation confondante de ces acteurs comme saisis au naturel.

Aussi, le fait que tout le son du film soit en direct (les perspectives sonores ayant même été réalisées sur place, dans les décors naturels) ajoute à cette impression recherchée de naturel. Cette impression est même accentuée par le fait que la bande sonore n'est traversée que par de rares passages musicaux, surgissant d'une nécessité diégétique: musique de la radio et de l'orchestre de l'hôtel.

D'une certaine façon, ce film de fiction a des accents quasi documentaires. Dans cette optique, la narration se fait volontiers simple, chronologique, sans flashes-back, et en toute logique, le film est aussi dépourvu d'artifices visuels: l'éclairage se veut réaliste, cru si nécessaire, et la caméra ne virevolte pas inconsidérément, même si elle talonne les personnages, comme si elle faisait partie du groupe, elle les capte d'une façon vivante, «réaliste», mais cadrés serrés de telle façon qu'ils semblent coupés de la nature environnante. Ce choix esthétique d'une apparence quasi documentaire correspondait dans l'esprit de Francis Mankiewicz à une visée idéologique: loin de favoriser le passage du réalisme au naturalisme, il a opté pour le parti pris risqué d'établir une certaine distance au cœur de ce réalisme, une distance, espérait-il, propre à faire réfléchir le spectateur sur sa propre condition à partir de ce tableau de chasse.

À l'origine du film, il y eut d'abord des images: le vieil hôtel en bois de Saint-Zénon (d'ailleurs détruit par un incendie peu de temps avant le tournage) et la carcasse d'un orignal sur le toit d'une auto engagée dans un échangeur routier. Francis Mankiewicz

était attiré par ce rituel de la chasse et surtout par le contraste de cette pratique ancienne avec la société moderne. Le film fut finalement tourné à l'hôtel La Glacière à Saint-Zénon, un immeuble anonyme, presque neuf qui s'avère finalement correspondre aux goûts de ces chasseurs citadins qui traversent le récit.

Personnages en quête d'identité

Trois ouvriers de l'est de Montréal, Willie, Lionel et Richard, accompagnés de Michel, le garçon de ce dernier, se paient une fin de semaine de chasse pour s'évader de leur quotidien. Comme l'original se fait rare, les trois adultes passent le temps en flânant au bar-motel du coin, alors que l'enfant assiste à leur dérive, plutôt inconscient des enjeux profonds qui accompagnent ce rituel du temps d'une chasse, de ce week-end révélateur au cours duquel chacun cherche à se valoriser en «tuant» une bête ou, à défaut, en draguant les filles du motel, donc en essayant d'exercer une certaine forme de domination, en posant ce qu'ils croient être un acte de virilité. De fait, il ne se passe rien au cours de ce temps d'une chasse, si ce n'est une succession de gestes avortés ou ratés, jusqu'à ce que Willie, le plus âgé des trois, vers la fin du séjour en forêt, et comme pour réagir au déclin de ses forces et pour prouver sa virilité, se mette à tirer de la carabine à l'aveuglette et tue Richard d'une balle perdue, sous les yeux de son fils.

En toute logique, en fonction de ce qui précède, *Le temps d'une chasse* n'est pas un «film d'action» (comme peut l'être *Deliverance* de John Boorman, sorti peu de temps après) et il ne cherche pas à obéir aux lois du genre: ainsi, il n'y a pas de suspense à travers lequel les êtres se révèlent. Au contraire, le film s'attarde précisément à la description minutieuse, sociologique, de leurs aventures sans relief, la caméra explorant les lieux où ils échouent, captant leur chassé-croisé de la séduction amoureuse avec les filles du motel et leur partie de chasse caricaturale dans une «forêt» le plus souvent privée de son mystère qui s'accompagne d'ailleurs d'un exercice de tir dérisoire sur de vieilles bouteilles. Comme dans *Pour la suite du monde* où le marsouin convoité ne se pointe que sur le tard, ici, dans *Le temps d'une chasse*, on ne voit même pas le bout du panache de cet orignal mythique: c'est que le récit est ailleurs, qu'il se déroule à un autre niveau. Il illustre un dysfonctionnement du mythe, l'idée que le rituel de la chasse est faussé, vidé de toute signification pour ces citadins déracinés qui sont coupés d'eux-mêmes et de leurs racines profondes. Comme l'a expliqué, en substance, Mankiewicz, la nature n'apparaît plus alors que comme un décor passif, indifférent, qui met en relief leur agitation. La chasse est bien évidemment ici un prétexte qui trace le portrait peu flatteur de l'homo quebecensis,



« Une partie de chasse caricaturale dans une «forêt» le plus souvent privée de son mystère. »

du Québécois frustré, faible et résigné: d'un côté, il y a Lionel qui cherche désespérément à être en conformité avec un comportement-type, une image imposée, celle du mâle nord-américain qui refoule sa douceur, sa tendresse; de l'autre, Richard, dominé par sa femme, en conflit permanent entre ce qu'il est vraiment et ce qu'on attend de lui, et surtout Willie, le plus âgé des trois, qui tente de surnager malgré le sort que la société réserve aux hommes aux abords de la re-

traite et qui vit, de ce fait, un problème aigu d'aliénation et de rejet. (En avouant sa tendresse à travers la relation qu'il établit avec la douce serveuse du bar, Richard se désigne en quelque sorte comme victime potentielle au yeux du destin et de la meute qui refuse inconsciemment tout changement aux règles établies; alors que Willie, repoussé par la femme, se révèle être un chasseur pathétique à la recherche de la preuve ultime de sa virilité — le panache de l'original, cette «bête lumineuse» que Pierre Perrault traquera de magnifique façon quelques années plus tard, en prolongeant le propos de Francis Mankiewicz.)

Un film en quête de son public

L'accueil critique du film fut très bon, la presse dans son ensemble avait compris que le regard de Francis Mankiewicz ne se voulait pas méprisant à l'endroit de ses personnages, tout aliénés qu'ils fussent, et le film a récolté plusieurs prix. Par contre, l'accueil du grand public fut plus tiède. Pour des raisons de marketing: la publicité avait mis l'accent sur le strip-tease de Luce Guilbeault, faussant ainsi l'attente du spectateur et le film de John Boorman est sorti simultanément sur les écrans. Indépendamment de leurs qualités respectives, face au «film d'action» de Boorman, le film de Mankiewicz était peu «attrayant» pour le spectateur. Pour le public européen, le film ne correspondait pas à leur mythologie de l'Amérique «sauvage», aux vastes espaces. Pour le public d'ici, le film représentait une réalité qui n'était pas perçue à ses yeux comme flatteuse: l'effet-miroir a joué contre le film, les gens n'aimant pas se voir tels qu'ils sont. Même les femmes dans ce film d'hommes ne sont pas choyées: chacune, en conflit avec elle-même, cherche à correspondre à une image voulue par la société, en même temps qu'elle cherche, inconsciemment, à devenir un individu à part entière. Pourtant, on aura compris que cette quête des personnages rejoignait alors singulièrement la recherche d'identité du Québec dans son ensemble, un filon qui traversera les autres films importants de Mankiewicz, à travers le thème de l'enfance, et que c'est par là précisément qu'il fut peut-être le plus québécois de nos cinéastes.

Ce rendez-vous en partie manqué avec le public tient aussi à autre chose. Sans doute Mankiewicz a-t-il été trop radical dans

son parti pris et ses choix esthétiques visant à faire réfléchir le spectateur sur sa propre condition à partir de ce tableau de chasse peu attrayant, non spectaculaire. Cette recherche d'identité se clôt sur un échec: les personnages sont des perdants qui n'ont même pas réussi à s'évader vraiment le temps d'une fin de semaine, ni encore moins à exorciser le spectre de la mort, symbolique ou réelle, ni même à se retrouver et à s'accomplir en s'acceptant enfin tels qu'ils sont, en accep-

tant leur différence en définitive. Non, rendus à un point de non-retour, ils sont passés à côté de tout, mourant bêtement ou ratant ce rendez-vous avec eux-mêmes. C'était beaucoup demander au public que de se reconnaître dans ces personnages, fût-ce d'une façon «distanciée», d'autant plus que leur mesure exacte nous est révélée dès le début du récit et que Mankiewicz a refusé de miser sur le phénomène de l'identification. Dans son esprit, le fils de Richard, Michel, témoin innocent du triste spectacle des adultes, tantôt présent, tantôt absent, sert de lien entre ces personnages adultes et les spectateurs appelés à les observer avec le recul convenu. Mais, il semble bien qu'il y ait là ce qu'il est convenu d'appeler un problème de point de vue, comme si on avait affaire à deux regards parallèles, celui de l'enfant, extérieur, qui représente une ouverture sur l'avenir, et celui des adultes: le spectateur se voyant tiraillé de l'un à l'autre.

Quoi qu'il en soit, Francis Mankiewicz a posé dans *Le temps d'une chasse* les jalons d'un univers personnel qui s'affirmera à l'occasion de sa rencontre déterminante avec l'univers de l'écrivain Réjean Ducharme, explorant ce thème de l'enfance où l'enfant cherche à sa façon à reconstituer la cellule familiale, et qui lui permettra, surtout dans *Les bons débarras*, de transcender le réalisme apparent de sa mise en scène et de donner une dimension mythique à ses personnages et à son récit. ■

1. Voir: «Entretien avec Francis Mankiewicz» (p. 15-21), in *Le temps d'une chasse*, Montréal, Éditions Le Cinématographe et VLB éditeur, 1978, 172 p.

2. Francis Mankiewicz avait 28 ans à la sortie du film sur les écrans en octobre 1972.

3. Voir l'entretien cité plus haut.

LE TEMPS D'UNE CHASSE.

Québec 1972. Ré. et scé.: Francis Mankiewicz. Ph.: Michel Brault. Mont.: Werner Nold. Son: Claude Hazanavicius. Int.: Guy L'Écuyer (Willie), Marcel Sabourin (Richard), Pierre Dufresne (Lionel), Olivier L'Écuyer (Michel), Luce Guilbeault (Monique), Frédérique Collin (la jeune serveuse). 92 minutes. Couleur.