

Entretien avec André Melançon

Léo Bonneville

Number 95, January 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51161ac>

[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. (1979). Entretien avec André Melançon. *Séquences*, (95), 4–15.



entretien avec
andré melançon

*« Les petits Québécois ont besoin
d'une nourriture spécifique. »*

Après avoir travaillé au Pérou, André Melançon s'est intéressé aux jeunes, en rejoignant Boscoville. Là, il s'occupe d'un atelier de théâtre et de cinéma. Et, naturellement, il se met à filmer. Il poursuivra dans cette voie tout en portant attention aux problèmes des jeunes. Et c'est surtout avec les enfants qu'il se fera connaître comme réalisateur, bien qu'on l'ait vu comme comédien dans des films de Clément Perron et de Denys Arcand. Tout récemment, il donnait un long métrage qui a fait la joie des enfants : Comme les six doigts de la main. C'est à la suite d'une projection que nous l'avons rencontré, le 22 décembre dernier.

Léo Bonneville

L.B. — M. André Melançon, vous avez fait beaucoup de choses avant de venir au cinéma. Qu'est-ce qui vous a incité à vous intéresser au cinéma ?

A.M. — J'ai toujours été intéressé par le cinéma. Les plus beaux souvenirs que je conserve, ce sont les projections du samedi et du dimanche après-midi à l'école Saint-Michel, à Rouyn. J'avais six ans. Quand les lumières, dans la salle, s'éteignaient, je me sentais très heureux. A cette époque, je n'avais aucun recul critique. Je vivais totalement du film. Vers dix ans, j'ai commencé à fréquenter les salles commerciales. Un soir — je devais avoir quinze ans — je suis allé au cinéma, avec mon frère Serge, et en sortant de la salle, je lui ai dit : « Plus tard, je serai cinéaste. »

L.B. — Quel film aviez-vous vu ?

A.M. — *La Strada*, de Fellini. Je n'ai jamais revu ce film. Mais je m'en souviens, au point que je pourrais en écrire le découpage du premier au dernier plan. Je suis sorti de cette projection bouleversé et convaincu qu'un jour je ferais du cinéma.

L.B. — Et, effectivement, quand avez-vous touché à une caméra ?

A.M. — Déjà, à Rouyn, avec la caméra 8mm de mon père, je faisais du cinéma pour m'amuser. Je suis arrivé à Montréal, j'avais 16 ans. J'ai continué mes études. J'ai côtoyé des jeunes qui faisaient du cinéma. Après mon cours classique, je suis parti travailler pour les Disciples d'Emmaüs de l'abbé Pier-

re, au Pérou, durant un an. J'ai abandonné le groupe, après quatre mois, parce que je n'étais pas totalement d'accord avec ses objectifs. Mais je suis demeuré quand même au Pérou. J'ai travaillé comme pêcheur ; j'ai écrit des articles dans les journaux, notamment sur le cinéma. J'ai également travaillé avec des délinquants. Quand je suis revenu au pays, je voulais continuer dans cette voie-là. Je me suis établi dans un quartier populaire pour travailler avec des jeunes. Finalement, n'ayant aucune formation préparatoire, je suis allé à Boscoville. Là, on m'a suggéré de faire mon cours en psychoéducation. C'est ce que j'ai fait. Il faut dire toutefois que le cinéma m'intéressait toujours. Mais j'étais comme le curé qui rêve de devenir évêque. Il se dit : « Ce n'est pas pour moi, les évêques, ça ne court pas les rues. » Je raisonnais de la même façon. Je me disais : « Le cinéma ce n'est pas pour moi, car peu de gens font du cinéma. » Tout de même, je me suis équipé (une vieille Bolex) et j'ai fait quelques films à Boscoville.

La petite histoire du cinéma québécois

L.B. — Vous aviez quel âge à cette époque ?

A.M. — En revenant du Pérou, j'avais 21 ans. J'ai fait mon cours et j'ai travaillé à Boscoville. Ce fut merveilleux. Je travaillais avec des jeunes de 15 à 18 ans, dans des ateliers de théâtre et de cinéma. La plupart de ces jeunes n'avaient aucune connaissance en théâtre et en cinéma, mais ils avaient

passablement de passion pour ce qui les intéressait. Une fois qu'ils avaient « accroché » pour quelque chose, ça devenait fascinant. Cela m'a beaucoup stimulé. J'ai quitté Boscoville et j'ai travaillé deux ans au Conseil québécois pour la diffusion du cinéma et cela a été une merveilleuse transition. Je faisais de l'animation, à travers le Québec, avec des cinéastes. Nous partions et nous voyagions six ou sept heures tout en causant. C'est ainsi que j'ai appris la petite histoire du cinéma québécois. J'ai voyagé avec Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Jean-Claude Labrecque, Claude Jutra, Gilles Carle, Werner Nold, etc. . . .

L.B. — Et vous entreprenez alors un film sur le felquiste Charles Gagnon, à l'automne de 1970.

A.M. — J'avais des amis qui connaissaient Charles Gagnon. C'était quelqu'un qui me fascinait parce qu'il avait posé des gestes et, en même temps, il avait une approche théorique très rigoureuse, face à la réalité sociale et politique québécoise. Au moment où il est sorti de prison, j'ai décidé de faire un film sur lui, avec le concours d'amis (Lamothe, Labrecque, Borremans), qui m'ont prêté le matériel et m'ont fourni même de l'argent. J'ai monté le film moi-même. Le film est sorti. Mais les Événements d'octobre sont survenus et le film a été mis de côté. De plus, Charles Gagnon m'a demandé de ne pas m'en servir, parce qu'il disait avoir franchi certaines étapes, avoir changé de direction et s'aligner maintenant sur une autre forme de lutte. Ce travail m'a tout de même permis d'apprendre les rudiments du cinéma. Pendant ce temps-là, je continuais mon travail au Conseil québécois. Un jour, j'ai rencontré Jean Dansereau, qui était en train de préparer des films sur les mathématiques, selon la méthode du professeur Diénès. Il faut dire que les méthodes du professeur Diénès sont dans le sillage de celles de Piaget. Or, pendant mes études en psycho-éducation, Piaget était considéré comme le « pape ». Nous l'étudiions à fond. J'ai parlé avec

Jean Dansereau qui m'a proposé de faire la recherche sur les méthodes pédagogiques de Diénès. J'ai donc fait la recherche et même le montage. Jean Dansereau m'a dit : « Maintenant, tu signes les films comme réalisateur, car tu as presque tout fait pour ces films. » Ça été mes premiers films.

L.B. — Justement, en voyant vos deux films sur les mathématiques, je me suis rendu compte qu'il ne s'agissait nullement d'expliquer les méthodes du professeur Diénès. Quelle était donc votre intention première en faisant ces deux films ?

A.M. — C'étaient deux films de sensibilisation aux méthodes nouvelles d'apprentissage des mathématiques.

L.B. — Déjà, on vous sent fasciné par les enfants, grâce à l'emploi des gros plans. Est-ce eux plus que les méthodes d'enseignement qui vous préoccupaient ?

A.M. — Les images sont de François Gill. Effectivement, au montage, j'ai surtout retenu les gros plans. Je cherchais avant tout à dire aux professeurs : « Les enfants ont une richesse. Ou bien on leur montre des formules traditionnelles qui risquent de les ennuyer, ou bien on part de leur richesse et on leur présente des formules nouvelles qui permettront d'exploiter ces richesses ». Je me rendais compte que, dans les classes du professeur Diénès, les enfants s'amusaient beaucoup en apprenant. Ces films cherchaient à sensibiliser le professeur, à le stimuler et à l'inciter à aller voir plus loin ce qui se passait. Ces films, très courts, étaient comme des détonateurs. Je ne voulais rien expliquer, car l'approche de Diénès en dix minutes, cela était manifestement impossible. Je voulais qu'en voyant ces films les professeurs soient provoqués.

Comment devenir autonome

J.B. — Je n'ai rien appris au sujet de la méthode de Diénès en regardant ces deux films.

A.M. — On apprend que les enfants ne sont pas assis en rangs serrés devant un pro-

fesseur. On voit que les enfants s'amuse tout en travaillant et en apprenant.

L.B. — Dans L'Enfant et les mathématiques (1971), vous avez donné deux séquences en noir et blanc. Sans doute, est-ce pour marquer le décalage existant entre les méthodes d'enseignement d'autrefois et celles d'aujourd'hui. Pourquoi cette confrontation ?

A.M. — J'ai tourné ces séquences avec ma vieille caméra, en me baladant au Lac Saint-Jean. Je suis entré dans une classe, et j'ai pris quelques plans. Je me disais : « Si on invite des professeurs et on leur présente un film qui commence par une séquence qui fait vieillot, en noir et blanc, ils seront sans doute désarçonnés et penseront qu'on s'est trompé de film. » Cette séquence cherchait simplement à favoriser l'écoute.

L.B. — Dans Des Armes et des hommes (1971), vous parlez d'agressivité. À un certain moment, vous montrez aux spectateurs comment la scène de l'assassinat a été réalisée. Aviez-vous l'intention de démythifier le cinéma ou les armes à feu ?

A.M. — A cette époque-là, j'étais très près des études en psycho-éducation que j'avais faites. Un théoricien me fascinait beaucoup : Charles Odier. Il se posait des questions sur la recherche de l'autonomie : « Comment, disait-il, un individu peut-il devenir autonome dans une collectivité ? » J'avais pensé faire une série de films sur des objets qui nous empêchent de devenir pleinement autonomes. Par exemple, quand j'étais jeune, si je ne portais pas ma médaille scapulaire, je me sentais démuni. J'ai essayé de me poser la question au sujet des armes à feu, parce que, d'une part, l'arme à feu a une place très importante au cinéma et à la télévision, et, d'autre part, parce qu'elle possède un aspect visuel et même spectaculaire. Je me suis demandé comment des gens qui utilisaient des armes à feu se sentaient. Alors, j'ai décidé de faire de la fiction. Effectivement, le tournage du tournage (la scène de l'assassinat) essayait de dire : « Ça, c'est du



Des Armes et des hommes

cinéma. » Les gens réagissent souvent comme si c'était vrai. Immédiatement après cette scène, j'ai placé l'histoire du garçon qui, lui, de sa fenêtre, a vraiment tiré sur des gens. Et là, ce n'est plus du cinéma : c'est la réalité. J'ai donc tenté de montrer la distance qui sépare le cinéma de la vie. Et, dans la vie, montrer la relation de dépendance vis-à-vis d'un objet comme l'arme à feu.

L.B. — Les interviews que l'on entend ont-elles été tournées en direct ou écrites dans le scénario ?

A.M. — Les entrevues ont été tournées avant la fiction. J'avais demandé à trois personnes différentes de faire les entrevues. Denys Arcand a fait les entrevues avec les policiers et Gilles Gendreau, qui était à ce moment-là directeur de Boscoville, celles avec les prisonniers. Andréanne Lafond a fait une entrevue. Je me suis réservé l'entretien avec le jeune garçon qu'on voit à la fin du film. J'ai cherché à trouver des interviewers qui pouvaient avoir une certaine complicité avec les personnes interviewées. Toutes ces entrevues ont été tournées en direct. J'ai rencontré les interviewers, je leur ai fait lire le scénario et je leur ai expliqué ce que je cherchais chez les interviewés : la fascination de l'arme à feu, la sensation éprouvée par le port d'une arme à feu, etc.

Je préfère les témoignages

L.B. — D'où vient le cours que donne le professeur dans le film ?

A.M. — Entre le droit, la criminologie et la sociologie, on arrive difficilement à découvrir la sorte de cours que le professeur donne. Je ne voulais pas un cours purement théorique. Je voulais, en poussant la théorie de l'arme à feu jusqu'au bout, voir ce que cela donnerait. Et j'ai pensé que cela pourrait aller jusqu'à l'absurde, c'est-à-dire jusqu'à ce que des chômeurs viennent servir de cibles pour que les étudiants puissent voir les effets des balles. Cette séquence est assez déconcertante et plutôt prémonitoire. Car ce sont des choses qui peuvent arriver. Je pense que cela se fait effectivement, avec des animaux, dans l'armée américaine. Evidemment, cette séquence prend un aspect de provocation. Je ne voulais surtout pas avoir le professeur seul à l'écran.

L.B. — Ce professeur donne-t-il un texte appris ?

A.M. — J'avais écrit le dialogue, comme j'avais écrit toute la séquence des chômeurs et celle du tournage (l'assassinat).

L.B. — Donc, la scène des gens qui se font tirer est uniquement de la fiction, mais une fiction qui semble coller à la réalité ?

A.M. — C'est ça. Je me souviens, lorsque le film a passé à la télévision, des gens ont téléphoné à Radio-Canada pour dire que les Accords de Genève interdisaient de se servir de personnes pour de telles expériences. En me promenant avec le film dans quelques prisons, j'ai constaté que certains prisonniers croyaient à ces expériences. J'avoue que même si j'aime beaucoup la fiction, je préfère, dans ce genre de films, les témoignages de ceux qui viennent exprimer directement leurs émotions.

L.B. — Justement, pourriez-vous nous dire d'où viennent ces gens ?

A.M. — J'avais fait une présélection. D'une part, j'avais choisi une douzaine de prison-

niers. Je cherchais des gens qui ne crânaient pas trop. Naturellement, j'ai éliminé les gens trop inhibés. J'ai gardé deux types qui étaient très différents. L'un, costaud, ne voulait pas se servir des armes à feu, mais utilisait volontiers un couteau ; l'autre, un peu plus âgé, avait vraiment besoin d'une arme pour s'affirmer. D'autre part, j'avais rencontré plusieurs jeunes policiers. Je voulais des policiers débutants et des policiers expérimentés, afin de constater s'il y avait eu une évolution ou un changement d'attitude. Je ne voulais nullement tomber dans le jaunisme. Je tenais à respecter la démarche que chacun faisait.

L.B. — Comment le film a-t-il été accueilli par le milieu ?

A.M. — En présentant le film dans les pénitenciers du Québec, j'ai relevé des réactions très violentes contre les policiers. Au début de la discussion, les gens étaient très émotifs, mais ensuite ils s'interrogeaient sur le port des armes. Certains disaient : « Te sens-tu plus fort avec une arme à feu ? » Bref, toute la discussion tournait autour de l'autonomie : « As-tu besoin d'un « gun » pour te sentir un homme ? »

L.B. — En plus d'être réalisateur, on vous a vu dans Taureau et Partis pour la gloire de Clément Perron. De plus, on vous retrouve dans Réjeanne Padovani de Denys Arcand. Préférez-vous être devant ou derrière la caméra ?

A.M. — Cette question est aussi difficile que si vous me demandiez si je préfère mon fils à ma fille. Je ne peux donner de réponse. Car j'aime l'un et l'autre pour des raisons différentes. Alors, pour le cinéma, c'est à peu près la même chose. J'avoue que j'aime beaucoup jouer. Toutefois, comme je n'ai pas eu de formation de comédien, je possède un éventail assez réduit. Je sais parfaitement dans quelle marge de manoeuvre je peux jouer.

L.B. — Alors est-on plus créateur devant ou derrière la caméra ?

A.M. — Je pense au film **Taureau**. Clément Perron avait connu, étant très jeune, un type qu'on appelait Taureau. J'avoue que j'étais très près de ce personnage. Dès le moment où j'ai lu le scénario, j'avais senti un lien s'établir entre Taureau et moi. Alors je suis retourné voir Clément Perron le lendemain et je lui ai dit : « N'en cherche pas d'autre. Taureau, c'est moi. » Oui, il y a effectivement une création en incarnant un personnage.

Faire jouer les enfants d'une façon spontanée

L.B. — **Votre travail avec ces deux réalisateurs vous a-t-il appris quelque chose ?**

A.M. — Travailler sur un plateau, c'est comme fréquenter une école. J'aime le climat d'un plateau et j'aime voir travailler les réalisateurs. Lorsque l'on est comédien, on observe le réalisateur travailler, mais on est plutôt préoccupé par le rôle à remplir. En tant que réalisateur, c'est intéressant de travailler avec des comédiens. J'ai travaillé avec Rita Lafontaine. Il faut dire que les liens que j'ai pu établir avec cette comédienne étaient solidifiés par des expériences que j'avais eues en tant que comédien. L'angoisse du comédien, au moment de la claquette, je la connais personnellement. Alors, ma relation avec le comédien s'est modifiée. Je me sens plus vigilant, plus présent à ce qui se déroule.

L.B. — **Cherchez-vous à alterner votre travail : un rôle, un film, un rôle, un film ?**

A.M. — Idéalement, c'est ce que je voudrais. Je dois dire toutefois que je n'ai jamais offert mes services. Dans les cinq films où j'ai joué, ç'a toujours été des rôles que l'on m'a présentés.

L.B. — **«Les Orelles» mène l'enquête (1973), Les Tacots (1973), Le Violon de Gaston (1974) sont des courts métrages avec et sur les enfants, produits dans la série «Tout le monde parle français» de l'Office national du film. Quel était votre but en réalisant ces trois films ?**

A.M. — Il faut dire que l'O.N.F. avait 15 films à produire dans trois catégories : catégorie adultes, catégorie adolescents, catégorie enfants. La plupart des réalisateurs de l'O.N.F. optaient pour des films pour adultes et pour adolescents. Personne ne s'offrait pour des films pour enfants. Je venais de terminer **Des Armes et des hommes**. J'ai toujours aimé les enfants. Mais je n'avais jamais pensé faire du cinéma avec des enfants. Je suis allé voir le producteur Jacques Bobet et je lui ai dit que je serais intéressé à faire un film dans la catégorie pour enfants. C'est à ce moment-là que j'ai écrit **«Les Orelles» mène l'enquête**. J'ai commencé par ce sujet-là, parce que j'ai vécu à Saint-Henri avant de partir pour le Pérou, ainsi que l'année qui a suivi mon retour au Québec. Et les jeunes de ce milieu me fascinaient parce qu'ils étaient de petits débrouillards. Je me disais que ce serait intéressant de faire un film de vingt minutes avec des jeunes comme eux. Jacques Bobet, après lui avoir lu mon scénario, en était très satisfait. Il m'a dit : «C'est très beau. Pourrais-tu m'en écrire quatre autres ? » Et là, je suis allé trouver Yvon Deschamps. Je lui ai dit que j'aimerais qu'il me parle de ses souvenirs. Nous avons travaillé trois semaines ensemble. Malheureusement, cela n'a pas abouti à des scénarios. C'est alors que j'ai présenté un autre scénario : **Les Tacots**. Les deux scénarios ont

«Les Orelles» mène l'enquête



été acceptés en même temps. J'ai fait les deux films successivement.

L.B. — Je remarque que le français est passablement écorché dans ces films qui ne doivent pas servir beaucoup à faire apprendre notre langue. Je me suis laissé dire que, sur le plan des intentions, c'est-à-dire « Tout l'univers parle français », ces films avaient été un échec, car ils n'avaient pas atteint le but pour lesquels ils avaient été produits.

A.M. — Toutefois, ces films ont été beaucoup vus. C'est évident que les enfants, dans les films parlent un français qui n'est pas très châtié. Je m'étais donné le défi suivant : « Ces films vont être présentés dans les classes. Il faut que, dès la première image, les enfants « embarquent » dans les films et ne les lâchent pas. Comme je m'adresse à des Anglais qui ne comprennent pas grand' chose du français, si au moins, l'action les tient en haleine et si le professeur est assez compréhensif, les enfants vont revenir aux films et vont en parler. » C'est alors que j'ai fait jouer les enfants d'une façon très spontanée, avec tout ce que cela charrie comme attitude et comme langage.

L.B. — Mais ces films, destinés surtout aux Anglais, servaient-ils à faire découvrir la langue française ou plutôt à les divertir ?

A.M. — Pour moi, le côté divertissement était très important. Je me disais qu'en l'espace de vingt minutes, il est impossible d'apprendre une langue. Je pensais que si les petits Anglais pouvaient se rendre compte qu'au Québec on parle un français bien spécifique qui n'est pas celui des Français, j'aurais réussi à les initier à une culture bien de chez nous.

L.B. — Dans ces trois films, les textes étaient-ils écrits ou improvisés ?

A.M. — Ma méthode est simple. J'écris d'abord un dialogue, mais je ne le fais pas lire à l'enfant. Au moment de tourner, je mets l'enfant en situation et je lui dis : « Il se passe telle chose. Qu'est-ce que tu dirais



Les Tacots

dans cette situation-là ? » Il arrive parfois que ce que l'enfant apporte est presque le mot à mot de mon texte. Je pense que j'ai développé une sorte d'intuition qui me fait rejoindre assez facilement la pensée des enfants. Souvent, ce n'est pas exactement mon texte que les enfants me donnent. Cependant, l'apport des enfants rejoint passablement la piste que j'avais ouverte. Mais si l'enfant part dans une autre direction, je l'arrête et le ramène à mon sujet primitif. Pour moi, ce qui est important, c'est que l'enfant parle dans ses propres termes. Il m'est arrivé de suggérer une phrase à un enfant. Mais il la disait d'une façon telle qu'elle ne collait pas au personnage.

J'ai touillé dans mes souvenirs d'enfance

L.B. — Dans Un Jeu dangereux (1976), la musique rend bien le tempo du film. D'où vient-elle ?

M.A. — C'est la musique de Pierre F. Brault et de Michel Robidoux. Je les ai rencontrés et je leur ai dit : « Je fais un western avec les enfants, mais je ne veux pas de Morricone. » Cela aurait été une piste trop facile.

L.B. — Dans le même film, lorsque le gros garçon perd ses lunettes d'approche, on ne sent pas beaucoup de peine chez lui, alors qu'il était si jaloux de son instrument, au point de ne jamais le prêter à ses compagnons. Est-ce difficile de faire exprimer des sentiments à des enfants ?



Le Violon de Gaston

A.M. — Il y a des sentiments que certains enfants ont de la difficulté à exprimer. Il faut dire, ici, que comme nous ne tournions pas dans l'ordre du scénario, il y a eu des moments où l'expression des sentiments des enfants m'échappait. Je m'en suis rendu compte au montage.

L.B. — Après ces premières expériences avec les enfants, vous donnez un long métrage intitulé Comme les six doigts de la main (1978) qui est une réussite remarquable. Comment est né le scénario ?

A.M. — Je voulais à partir du scénario de «*Les Oreilles* » même l'enquête, parce que je me suis senti frustré par ce film. Le premier montage comprenait 30 minutes de projection, mais la production exigeait 20 minutes seulement. Je voulais donc repartir avec le même groupe d'enfants et faire des épisodes. En fait, cela a abouti à trois épisodes qui ont formé un long métrage. Pour le contenu du scénario, j'ai fouillé dans mes souvenirs d'enfance, à Rouyn. Au début, j'avais deux éléments auxquels je tenais : des épreuves et un «*vieux* ». Je tenais beaucoup à ce dernier. Mais, j'avoue que le scénario a varié trois fois. Je voyais un enfant qui voulait entrer dans un gang et je voyais des enfants qui voulaient s'approcher d'un «*vieux* ». Pour qu'ils s'en approchent, il faudrait qu'il les intrigue. Alors je me suis dit que ce «*vieux* » devait être un étranger, un immigré qui ne parle pas le français, qui vit seul et qui fait des choses bizarres, comme se promener en solex avec une valise. Et tranquillement

le scénario s'est développé.

L.B. — Qu'est-ce qui vous guide dans le choix de vos petits acteurs ?

A.M. — D'abord, je dois dire que je ne fais jamais affaire avec des agences. Je ne veux pas travailler avec des petits «*chiens savants* ». Je veux travailler avec des enfants qui sont spontanés. Pour **Comme les six doigts de la main**, Lise Abastado et moi avons vu 1 300 enfants. Nous avons pris beaucoup de photos. Puis, nous avons retenu 65 enfants. Alors, nous avons fait un premier bout d'essai. Après ce travail, nous avons conservé 15 enfants qui pouvaient constituer un groupe. Et nous avons fait un deuxième bout d'essai avec ces 15 enfants, pour former le gang. Nous savions que chaque enfant pouvait jouer, mais nous voulions composer un groupe assez homogène. Et c'est alors que nous avons choisi les 6 enfants.

L.B. — Comment arrivez-vous à les familiariser entre eux, pour les faire jouer si spontanément ?

A.M. — Les enfants ne se connaissaient pas. Comme le budget était assez modeste et que le tournage devait durer vingt et un jours, j'ai fait trois jours d'atelier, uniquement avec les enfants, la semaine précédant le tournage. J'avais remis à chaque enfant une copie du scénario, mais j'avais effacé les dialogues. Les enfants lisaient l'action. Ils voyaient le nom Albert, puis un espace blanc. Je demandais alors à Albert : «*Que dirais-tu ?* » Et souvent ce qu'il disait rejoignait ce que j'avais écrit. Alors Albert écrivait ce qu'il avait trouvé dans l'espace blanc. Cela a donc permis aux enfants pendant trois jours, de se connaître. Et cela s'est fait assez rapidement.

L.B. — A quels endroits le film a-t-il été tourné ?

A.M. — Le film a été tourné à deux endroits différents : dans la rue de la Visitation, près du Pont Jacques-Cartier et à Saint-Henri, près de la rue Notre-Dame, toujours à Montréal. C'est là que, dans une maison isolée, vivait le «*vieux* ».



André Melançon pendant le tournage du film
Comme les six doigts de la main

Faire « jouer »

L.B. — Alors, les dialogues ont-ils été appris ou ont-ils été modifiés en cours de route ?

A.M. — Ils n'ont pas été tellement modifiés. Les trois jours d'atelier terminés, les enfants avaient leurs dialogues écrits. Cela m'a permis de faire certaines corrections sur mon texte. C'est alors que les enfants ont appris leurs répliques. Lorsque j'ai fait « **Les Oreilles** » mène l'enquête, je me suis rendu compte que faire répéter les enfants ne leur faisait pas perdre leur spontanéité. Loin de là. Dans **Comme les six doigts de la main**, les enfants répétaient beaucoup. Chaque soir, je disais aux enfants : « Demain, on tourne telle séquence ». Et, le matin, les enfants étaient assis et disaient leur texte. Quand leur texte était bien su, les enfants se levaient et jouaient. Donc, nous répétions beaucoup. Je suis donc venu à la conclusion que les répétitions n'enlevaient pas la spontanéité aux enfants. Effectivement, les enfants **jouaient**. Ils se rendaient compte qu'ils **jouaient**. Cela me rappelait que, lorsque j'étais enfant, je jouais aux cowboys, à Tarzan. Alors, je me suis demandé si ces enfants, élevés devant un poste de télévision, ne **jouaient** pas au comédien. Ici, dans le film, ils **jouaient** au comédien. Bien sûr, c'était un travail, mais c'était, en même temps,

un jeu, grâce aux répétitions. Comme avec des professionnels, nous arrivions à polir les scènes. Certaines scènes ont été répétées sept ou huit fois et nous avons fait parfois six ou sept prises de vue. Nous sentions progressivement que les enfants jouaient mieux.

L.B. — Parmi ces jeunes enfants, certains cherchaient-ils à jouer à la vedette ?

A.M. — Au début, nous avons commencé à travailler dans la cour intérieure. Nous étions donc entre artisans et jeunes acteurs. Lorsque nous avons commencé à travailler dans la rue, des badauds s'attroupaient. Mais les enfants se taquinaient en lançant « Ne te prends pas pour James Bond. » Je dois dire que la tentative de vedettariat était assez limitée.

L.B. — Comment les enfants se sont-ils reconnus quand ils ont vu le film pour la première fois ?

A.M. — Tout d'abord, ils ont été très surpris. Ils ne s'attendaient nullement à voir un vrai film. Ils étaient très contents.

L.B. — Se sont-ils critiqués ?

A.M. — Un ou deux. Par exemple, quelqu'un a fait la remarque suivante : « Cette journée-là, je n'étais pas en forme. Vois ce que cela a donné. »

L.B. — Quelle fut la proportion de film conservé ?

A.M. — Je crois que nous avons fait du 10 pour 1. Ce qui m'apparaît une proportion normale, pour un film avec des enfants.

L.B. — Et combien le film a-t-il coûté ?

A.M. — \$160 000.

L.B. — Les enfants ont-ils été payés ?

A.M. — Chacun a reçu \$800 à \$900 pour 18 jours de tournage. La production ne pouvait pas décemment faire plus.

L.B. — Est-ce plus difficile de travailler avec des enfants qu'avec les adultes ?

A.M. — Travailler avec des enfants, c'est très exigeant. Je cherche à stimuler, chez l'enfant, une part de créativité. Et l'enfant charrie naturellement des clichés.

L.B. — Pour la Commission des écoles catholiques de Montréal (C.E.C.M.), vous avez fait un film intitulé *Une Job à plein temps* (1978) dans

lequel vous avez des acteurs professionnels. Faire jouer des enfants avec des adultes, est-ce une difficulté supplémentaire ?

A.M. — Non. Surtout si on a affaire à des adultes qui sont capables de s'adapter à des enfants. Je donne le scénario aux comédiens et ils m'apportent des idées.

L.B. — Ce scénario vous a-t-il été imposé ou s'est-il développé à partir d'une de vos idées ?

A.M. — M. Gaston Gauthier, directeur du service d'éducation des adultes à la C.E.C.M., m'a fait venir et m'a dit : « Nous voudrions un film pour servir dans nos groupes d'adultes ». Vingt-cinq animatrices animent des groupes d'adultes dans la région métropolitaine. Elles cherchent une sorte de « détonateur ». Le thème qu'elles désirent développer, c'est surtout la relation du couple qui a des enfants. Des hommes, des femmes affirment que depuis qu'ils ont des enfants, ils ne se parlent plus qu'à travers leurs rejets ». M. Gauthier voulait faire un documentaire à l'aide de témoignages. Je lui ai dit : « Essayons la fiction. » J'ai rencontré les animatrices avec M. Gauthier et elles m'ont transmis les réflexions des parents. J'ai recueilli toutes ces données et j'ai construit un premier scénario avec des dialogues. Je suis revenu et j'ai travaillé avec M. Gauthier et les animatrices. Nous avons mis les choses au point. C'est ensuite que j'ai écrit le scénario final.

L.B. — Votre dernier plan est très significatif : le mari revient à la maison. Sa femme et lui se regardent, à une faible distance, et la caméra les immobilise. Croyez-vous que le dialogue va reprendre avec profit ?

A.M. — Comme ce film était un outil de travail, il devait suggérer une réflexion, une discussion. Intentionnellement, je voulais finir le film « une jambe en l'air », invitant les spectateurs à terminer le film eux-mêmes. Je suis allé présenter le film à des parents. J'ai constaté que chaque spectateur cherchait à finir le film à sa façon. Le film atteignait son but.

Ecouter ce que disent les enfants

L.B. — Comment avez-vous réalisé Les vrais perdants (1978) ? Quelle est la part écrite du scénariste et la part improvisée ?

A.M. — Le film fait partie d'une série sur la violence et les enfants. Je voulais faire trois films, en prenant les enfants à trois stades de leur évolution et en développant un même thème : de 5 à 9 ans ; la compétition, de 10 à 13 ans, la télévision et la violence ; à 14 ans, le vandalisme. Donc, trois volets d'un même sujet. Le comité du programme de l'O.N.F. a accepté de produire le premier film. J'ai fait le film sur la compétition qui devait durer une heure. Mais je n'ai pas voulu me limiter aux sports. J'ai fait la recherche aussi sur l'éducation, sur la culture. C'est dire qu'il n'y a pas de fiction dans ce film.

L.B. — Peut-on dire que les déclarations des parents sont authentiques ?

A.M. — Rien n'a été écrit à l'avance.

L.B. — Comment ont réagi les parents en voyant le film ?

A.M. — J'ai connu deux sortes de réactions. Certaines réactions ont été très violentes contre moi. On prétendait que j'avais manipulé des gens et que j'avais faussé l'idée initiale. Par contre, les deux tiers des parents étaient bouleversés par le film. Certains ont affirmé qu'ils venaient de comprendre. Et même des parents révoltés admettaient qu'il devenait urgent de se poser des questions. Ils prétendaient toutefois que je m'étais limité à montrer les aspects négatifs de la compétition. Pour moi, ce film est un cri d'alarme. C'est un film intentionnellement focalisé sur les enfants. C'est pourquoi le film commence

Comme les six doigts de la main



sur la petite fille qui a neuf ans et qui dit : « Les adultes nous posent des questions, mais ils ne nous écoutent pas. Ils nous donnent d'avance les réponses. » Pour moi, voilà la clef du film. Car le film dit : « Essayez d'écouter ce que disent les enfants. » Il m'apparaissait important de provoquer une sorte d'éveil chez les adultes et de les sensibiliser au phénomène de la compétition.

L.B. — Les parents savaient-ils, au départ, que le titre du film serait Les vrais perdants ?

A.M. — Le titre, je l'ai trouvé après le tournage. Au début, le film s'appelait : la compétition et les enfants. Toutefois, les parents savaient que je faisais, avec leurs enfants, un film sur la compétition.

L.B. — Avez-vous choisi les parents à dessein ?

Je remarque que les parents se projettent dans leurs enfants et qu'ils voudraient que leurs enfants réalisent des rêves de jeunesse évanouis. Cela vous a-t-il guidé dans le choix des parents ?

A.M. — Pas du tout. Je n'ai pas choisi des parents, j'ai choisi des enfants. Je n'ai pas choisi ces enfants comme j'ai choisi ceux du film **Comme les six doigts de la main**. J'ai choisi des enfants qui jouaient assez bien au hockey et qui pouvaient se sentir à l'aise devant une caméra. De même, pour les enfants qui jouaient du piano. Il faut dire que la recherche fut assez longue.

L.B. — Vous ignoriez donc que les parents voulaient faire de leurs enfants des vedettes ?

A.M. — Je ne connaissais nullement les parents à ce moment-là. A la gymnastique, j'ai suivi une petite fille pendant trois mois, afin de pouvoir comprendre son entraînement. Je n'ai pas choisi nécessairement la championne, mais une petite fille qui avait des aptitudes pour la gymnastique. Et c'est après coup que j'ai rencontré les entraîneurs, les professeurs, les parents.

L.B. — Comment ont été choisis les enfants pour ce film ?

A.M. — Nous sommes partis directement avec

deux enfants gymnastes, deux enfants hockeyeurs, et quatre enfants pianistes. Les deux petites filles qui ouvrent et ferment le film, ce sont des filles que j'avais rencontrées antérieurement.

L.B. — Ce qu'elles disent a-t-il été appris par coeur ?

A.M. — Pas du tout. J'ai fait tout le film en trois moments : avant, pendant et après la compétition, en suivant l'enfant, l'entraîneur et les parents. Après la compétition, je faisais une entrevue avec parents et enfant. Je m'étais rendu compte que l'enfant ne parlait pas. Je suis revenu voir Jacques Gagné qui était le producteur à l'O.N.F. et je lui ai dit que j'aimerais faire des entrevues avec les enfants seuls. Jacques Gagné était un peu sceptique. « As-tu l'impression que les enfants vont pouvoir vraiment parler ? » me dit-il. Je lui ai répondu : « Laisse-moi faire une entrevue avec deux petites filles. Si elles parlent, nous verrons bien. » Les petites filles sont venues en studio et je leur ai dit très simplement : « Écoutez. Je fais un film sur les enfants et ce sont les adultes qui parlent. C'est un film qui vous appartient. Vous allez parler. Je vais vous filmer. Ensuite, je vais vous montrer le film. Si vous ne l'aimez pas, je supprimerai ce que vous aurez dit. La question est simple : Pourquoi les enfants ne parlent pas ? » L'entrevue a duré près d'une demi-heure. Le producteur se rendit compte que les enfants pouvaient parler. Il m'a permis de faire venir, par groupes de deux ou trois, tous les enfants qui entraient dans le film sur la compétition.

L.B. — Dans vos films, on sent une forte préoccupation sociale et même pédagogique. Cela est-il dû à votre formation ou à des circonstances diverses ?

A.M. — Cela est certainement dû à ma formation en psycho-éducation. Mais cette formation a simplement éveillé des préoccupations qui existaient déjà. Je vous ai dit déjà que j'avais une passion pour les enfants. Elle existe toujours. Cela se manifeste par le

désir de jouer avec les enfants. (J'ai trois enfants.) Mais, j'ai aussi la préoccupation de l'enfant qui, pour moi, est un trésor de possibilités. Mes préoccupations sont à la fois psychologiques et sociales. Le chercheur auquel je me rallie le mieux, c'est Gérard Mendel. Dans mes recherches, je me suis souvent servi d'un livre qui s'intitule : « Comment décoloniser l'enfant » et dans lequel l'auteur réfléchit sur le phénomène du dressage et de l'autorité.

Montrer la solidarité chez les enfants

L.B. — A vous entendre, faut-il considérer Comme les six doigts de la main comme un divertissement ou comme un film social ?

A.M. — Je n'essaie pas de livrer un message. Toutefois, ce que j'aime montrer dans ce film, c'est la solidarité chez les enfants. Cela me fascine beaucoup. J'ai remarqué que lorsque l'enfant sort de la projection de ce film, il a le goût de se retrouver en groupe sans distinction de classes.

L.B. — Reverrons-nous André Melançon, acteur ?

A.M. — J'aimerais bien, mais cela ne dépend pas de moi.

L.B. — Parlez-moi de vos projets.

A.M. — J'ai plusieurs projets. Je suis en train de travailler à une série intitulée : « La parole aux enfants. » J'ai proposé à Radio-Canada une série de 45 petits films dans lesquels l'enfant aura l'occasion de parler librement, de réfléchir sur des thèmes qui l'intéressent, comme les jouets, les bonbons, les professeurs, ou encore sur des sujets qu'il rencontrera bientôt, la politique, l'amour, la mort, le divorce... Pendant l'année internationale de l'enfant, ou bien on peut se demander ce qu'on va dire aux enfants, ou bien on peut se demander ce que les enfants ont à nous dire. J'ai adopté cette dernière voie. J'ai essayé de mettre les enfants dans une relation de complicité en leur disant : « Dites ce que vous avez à dire. » Certains témoignages prennent un aspect original. Ces films vont commencer à sortir à Radio-Canada

en janvier 1979. Ils serviront d'intermèdes. Parallèlement à cela, je travaille avec Gilles Daigneault, qui est critique d'art, à un projet de reportage dramatique (cinq films d'une heure chacun) sur la vie de Paul-Emile Borduas. L'histoire de Paul-Emile Borduas, c'est un peu l'histoire du Québec. Ce film commence avec la rencontre de Leduc et de Borduas (il a 16 ans) et le dernier film va durer jusqu'à sa mort, à 55 ans, en 1960. Et nous verrons les prolongements de son oeuvre. Le film est centré sur « Le Refus global ». Ces cinq films vont constituer cinq chapitres de sa vie. Je voudrais réaliser un ensemble assez intimiste qui décrirait le cheminement intérieur du peintre, en le situant dans le contexte socio-politique de l'époque. De plus, je songe à un autre long métrage pour enfants. J'ai également un projet de film sur les écoles de rang. Il n'y a plus d'écoles de rang, mais il serait intéressant d'en faire l'historique. Il est important de voir d'où l'on vient.

L.B. — Le cinéma pour enfants au Québec existe-t-il vraiment ?

A.M. — Il n'existe pas. Il existe des cinéastes de films pour enfants : Michel Moreau, Richard Lavoie. Ce sont des cinéastes qui ont des préoccupations pour l'enfant. Mais le cinéma pour enfants comme tel n'existe pas chez nous, parce qu'il n'y a pas de structures réelles. Aujourd'hui, les films pour enfants au Québec sont, hélas ! presque des accidents. Il me semble que l'O.N.F. devrait posséder un département du film pour enfants.

L.B. — Croyez-vous qu'il y aurait un marché des films pour enfants ?

A.M. — Certainement. J'aurais aimé faire un documentaire sur ce dont se nourrissent les petits Québécois. Quelle est leur nourriture ? Kojak ? Mannix ? Columbo ? La Petite Maison dans la prairie ?... Les petits Québécois, comme les autres enfants, ont besoin d'une nourriture spécifique. Qu'est-ce qu'on leur donne ?