

L'arme de la parole

Le cinéma d'André Melançon est axé sur la parole. Le premier objectif de plusieurs de ses films consiste à susciter la parole. Qu'il s'agisse de ses films destinés à des enseignants (sur les mathématiques) ou à des élèves (ses films de la série de l'*ONF*, *Toulmonde parle français*), qu'il s'agisse de films produits pour des groupes de discussion (comme *UNE JOB À PLEIN TEMPS* commandé par la *CECM*), c'est un cinéma pédagogique, un cinéma d'*animation* sociale. En l'incluant dans le circuit de communication mis en place par l'oeuvre, Melançon donne la parole au spectateur.

Il en est de même pour des documentaires comme *DES ARMES ET LES HOMMES* ou *LES VRAIS PERDANTS* où les témoignages recueillis étonnent, choquent, provoquent réflexions et interventions. Ces oeuvres peuvent être utilisées comme instruments d'animation: à partir de *LES PEURS BLEUES* (de la série *Zigzags*), des enfants parleront plus facilement de leurs peurs, réaliseront la nécessité d'accepter la peur, et l'importance de l'exprimer afin de la vaincre. Souvent à cause d'un suspens narratif et d'une fin ouverte, ces films réclament un investissement de la parole, un complément hors-film.

Avant de faire parler le spectateur, il faut d'abord mettre en scène la parole. C'est à la fois la méthode centrale et le propos principal du cinéma de Melançon. Qu'il interviewe, dans ses documentaires, des amateurs d'armes (policiers, militaires, détenus, sportifs) ou des parents qui dirigent leurs enfants vers les arts ou les sports d'élite, Melançon cherche à faire parler des groupes silencieux, des personnes qui n'auraient pas sans lui accès à une parole publique. Mais le documentaire va au-delà d'un don désintéressé de la parole. Révélant leurs sentiments intimes à travers leurs réponses, les jeux de caméra et le montage, certaines personnes auraient probablement retiré leur participation du film si elles avaient su ou réalisé la signification sociale de leur parole. Que l'on pense à ces parents dont le désir de gloire et de réussite, transféré sur leur enfants, est inscrit crûment sur la pellicule. Le documentaire opère un vol de la parole de l'autre,



PHOTO TAKASHI SEIDA

«LES OREILLES» MÈNE L'ENQUÊTE

comme l'acte de photographier quelqu'un sans son consentement lui vole son image et provoque colère et violence. Inversement, l'accès à la parole peut faire partie d'un processus thérapeutique: pour ce jeune homme qui, déchaîné, avait fait feu sur des passants, sa participation au film atteste sa démarche de réhabilitation et de liquidation d'une violence ancienne.

Quant à la parole des enfants, Melançon en est un des principaux porteurs. Sa série *La parole aux enfants* est polémique jusque dans son titre. Pour écouter ce que disent les enfants, il les interroge et leur livre l'écran. Nous savons pourtant que cette liberté d'expression est fictive: c'est le cinéaste qui la programme. Quand il demande aux enfants comédiens d'utiliser leur propre langage (qu'est-ce que tu dirais dans cette situation-là?), n'oublions pas que l'enfant parle à l'intérieur d'un scénario d'adulte. La parole aux enfants, c'est l'utopie de Melançon.

La mise en scène de la parole se limite rarement à l'expression simple. Les films de Melançon s'attacheront plutôt à montrer les conflits de parole. Les parents parlent, les enfants se taisent. Dans *COMME LES SIX DOIGTS DE LA MAIN*, le spec-

tacle parodique des *jeunes talents* nous livre des enfants-chiens-savants qui font leur spectacle, devant des adultes-juges, mais qui ne parlent pas pour eux-mêmes. Cette relation sera fouillée en réalité dans *LES VRAIS PERDANTS*, film marqué par le blocage de l'expression de l'enfant en présence des parents: l'adulte répond pour l'enfant, s'exprime à sa place, lui impose à la fois le silence et sa parole. Le montage alterné nous révèle par contre des bribes d'une parole autonome de l'enfant, interrogé seul: on y voit le drame qu'il vit, forcé d'intérioriser la parole des parents et de ne s'exprimer qu'à travers elle.

Dans ses fictions, Melançon dramatise constamment la parole comme conflit. Dans *LA GUERRE DES TUQUES*, les règlements écrits de la guerre comportent une codification sociale de la parole: les ennemis ne se parlent pas. La transgression par les enfants de cette loi de la guerre adulte fera évoluer le récit. Le conflit de la parole pourra entraîner une rupture de communication: dans *BACH ET BOTTINE*, après le départ de Fanny, avec armes et bagages, son petit voisin et ami crie à Jean-Claude, l'oncle adoptif, responsable de cette fugue, qu'il ne lui parlera plus jamais. C'est ici l'enfant qui impose, temporairement, le silence à l'adulte.

Pour dépasser le blocage de l'expression, le cinéma de Melançon se construit comme une opération de prise de parole. Dans *LE LYS CASSÉ*, le silence sur l'inceste est d'abord imposé par le père, puis redoublé par le refus de savoir de la mère, à la fois refus de parler et refus d'entendre. Le silence, intériorisé étant enfant, hante la jeune femme et provoque sa crise. Sa démarche intérieure, violente et secouante, passe par une thérapie de la parole: la psychanalyse constitue pour elle un apprentissage de la parole libre, un lent accès à l'expression. Cependant, dans son souvenir, existe une parole barrée, devenue incompréhensible. C'est cette parole de la mère, brouillée par un écran sonore, que la fille devenue adulte réussira enfin à décoder. Elle pourra alors *passer à l'acte de parole*. Elle s'adressera à son père mort, puis à sa mère: «Maman, j'ai un secret à te dire.» L'adulte retrouve finalement l'âge de la parole.

Dans *BACH ET BOTTINE*, sur un mode plus léger et plus pédagogique, le vieux garçon Jean-Claude rompt avec sa vie passée en hurlant sa prise de conscience: il n'avait jamais été capable de dire qu'il aimait. Son amour de la musique était une passion solitaire, un refus de la communication (les écouteurs sur ses oreilles signifiant l'impossibilité d'entendre l'autre), un rejet du langage amoureux.

Ainsi l'acte principal du cinéma de Melançon est la décision de parler. Elle opère à la fois l'affirmation de soi, la vic-

toire sur la peur, le rejet du silence, la rupture avec le passé.

Cadrer, pour Melançon, consiste à découper un espace de parole. À cet égard, la série des *OBSERVATIONS* constitue une forme génératrice de sa méthode cinématographique. Un film comme *OBSERVATION 3 «AH, LES FILLES»* peut être considéré comme un document de psychologie expérimentale: des enfants sont filmés en cachette, dans une aire de jeu artificielle. Cette expérience de laboratoire est fondée sur un rapport, justement, d'observation. Le retrait analytique se concrétise dans la position de la caméra. Les *personnages* sont enfermés à la fois dans un espace clos et dans le cadre délimité par l'appareil, dans une pièce où les miroirs peuvent être traversés, mais à sens unique. Seule la caméra de l'adulte franchit le miroir.

Cette forme de découpe instaure un *cinéma de l'écoute*, presque au sens analytique du mot. Dans les documentaires, les gros plans suscitent non seulement une écoute de la parole, mais aussi une écoute du corps (tics, regards, crispations, mouvements, tous signes de l'émotion): comme ce policier, dans *DES ARMES ET LES HOMMES*, qui voit à gauche de l'écran la scène de fusillade qu'il décrit, son regard y revenant sans cesse.

Au cadre expérimental des *OBSERVATIONS*, à la caméra inquisitrice des documentaires, nous pouvons comparer les multiples lieux clos des films de fiction.

Analogues à l'espace d'observation, les cachettes, cabanes, greniers et hangars sont pour les enfants des espaces de parole. À l'intérieur de la ville, ce lieu de parole libre, loin de la relation avec les adultes, est marqué d'un rapport direct avec la nature (hangar-zoo dans *BACH ET BOTTINE*) ou s'établit dans un endroit sauvage, excentrique (terrain vague, dépotoir dans «*LES OREILLES*» *MÈNE L'ENQUÊTE*). C'est là que les enfants élaborent leur *projet* (qui alimentera la ligne narrative) et cachent leurs *objets* (coffre, trésor, trophée).

Ultimement, l'objet de la parole, c'est le *secret*. Le projet consistait à injecter de l'imaginaire dans le réel: pour les enfants, construire un château-fort, planifier une opération d'espionnage; pour les adultes, se sentir puissant portant une arme, ou faire de son enfant une Nadia Comaneci, un Guy Lafleur, un Louis Lortie. La parole aura pour but d'échanger le secret (stratégies dans *LA GUERRE DES TUQUES*, dans *COMME LES SIX DOIGTS DE LA MAIN*) ou de mettre à jour le secret (l'amour dans *BACH ET BOTTINE*, l'inceste dans *LE LYS CASSÉ*). La parole sert d'abord à construire l'imaginaire, mais elle vise surtout à libérer le réel.

«*LES OREILLES*» *MÈNE L'ENQUÊTE*: voilà la devise de Melançon. Écouter, mener l'enquête, et rester en retrait. Sa caméra est une oreille. Significativement, le cinéaste qui donne la parole aux autres est celui qui enfouit, cache la sienne. Cependant, sa recherche d'expression, à travers fictions et documentaires, tend à élaborer une méthode de la parole. Melançon croit à la parole comme instrument pour exorciser la violence et accéder au réel. La parole peut faire tomber les masques et libérer l'individu captif de l'imaginaire, prisonnier des paroles censurées, des émotions bloquées et des sentiments déviés, déplacés sur des projets et des objets symboliques. Dans *DES ARMES ET LES HOMMES*, la passion des armes se transforme ainsi en arme de parole:

- J pense que c'est ça mon arme aujourd'hui.
- De parler?
- Oui.

ANDRÉ LAMARRE

André Lamarre est professeur de français au *Cegep de Maisonneuve*, à Montréal. Il a publié des textes dans *Spirale*, *La Nouvelle Barre du Jour* et *Livres et Auteurs Québécois*.



PHOTO JEAN DEMERS

Raymond Legault dans *BACH ET BOTTINE*