

Entretien avec Michel Moreau

Léo Bonneville

Number 97, July 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51142ac>

[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 Michel Moreau. *Séquences*, (97), 4–13.



entretien avec

michel moreau

« Je cherche à provoquer un changement. »

Il n'est pas très connu du grand public, mais il a ses fidèles. Son nom n'apparaît pas sur les marquises du cinéma, mais il attire les amateurs de films. Ses films n'ont rien de commun avec les films d'épouvante, mais ils traitent souvent de sujets tabous. Voici Michel Moreau. Abandonnant les agences de publicité qui cherchent à influencer insidieusement le public, il a préféré se tourner vers le cinéma pour changer plus profondément les spectateurs. En fait, Michel Moreau s'intéresse aux artisans de l'éducation et à ceux que le grand public néglige peut-être : les déshérités de la nature. C'est pourquoi ses films sont presque toujours des interrogations qui appellent une réponse de l'auditoire. C'est ce cinéaste sympathique et modeste que nous avons eu le plaisir de rencontrer, le mercredi, 26 juin 1979.

Léo Bonneville

L. B. — Michel Moreau, comment êtes-vous passé des agences de publicité en France à l'Office national du film au Canada ?

M.M. — Travaillant dans une agence de publicité, j'avais une saturation de dentifrice, de margarine et d'automobiles. Je me suis dit : « Est-ce que je vais passer ma vie à vendre du dentifrice, de la margarine et des automobiles ? » C'était vraiment un problème existentiel. A ce moment-là, la publicité n'était pas remise en question, ni la société de consommation dans laquelle on vit. J'ai un peu précédé cette contestation. Je me suis rendu compte que je ne pouvais pas continuer ainsi. J'ai décidé de partir pour les États-Unis. J'ai passé six mois aux États-Unis et je suis venu au Québec.

L. B. — En quelle année ?

M.M. — C'était en mai 1960. Je suis vraiment tombé en amour avec le Québec et j'ai décidé de devenir citoyen québécois. Car je reproche aux Français et aux structures françaises ce que les Québécois reprochent à la France, c'est-à-dire une étroitesse d'esprit, un système beaucoup trop normatif. On ne respire pas en France. Quand je suis arrivé à Montréal, je respirais.

L. B. — Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser particulièrement aux films éducatifs ?

M. M. — Une des expériences des plus valorisantes et passionnantes que j'avais vécue

en France, étant jeune, c'était d'être moniteur dans une colonie de vacances. Comme j'avais fait mes beaux-arts, certains de mes condisciples ont participé à cette expérience. Nous avons fait, avec les enfants, toutes sortes d'essais : théâtre, art plastique, reportages... Et cette expérience d'éducation m'a beaucoup marqué. J'étais devenu le leader du groupe. Et j'ai travaillé ainsi cinq ou six ans. Comme j'avais trouvé cela de plus en plus intéressant, je m'étais dit que je devais continuer en éducation. J'avais la certitude d'avoir des aptitudes dans ce domaine.

L. B. — Vous avez fait une série de six films intitulée SENSIBILITÉ AUX MOYENS D'ENSEIGNEMENT. Comment en êtes-vous venu à réaliser ce genre de films ?

M. M. — Cette série a été commanditée par le Ministère de l'éducation. M. Fournelle croyait — comme moi d'ailleurs — pouvoir provoquer un changement dans le domaine de l'éducation en travaillant au niveau des professeurs. Et nous voulions particulièrement faire une chose qui, malheureusement, n'a pas été terminée. Nous nous disions que, dans de nombreuses écoles de la province de Québec, on trouve de merveilleux pédagogues qui font un travail remarquable avec les enfants. Pourquoi ne diffuserions-nous pas tout simplement ces expériences, de Montréal à Blanc Sablon ? Ainsi nous pourrions for-

mer une boule de neige pédagogique qui se mettrait à rouler dans toute la province de Québec. C'était très simple. Nous avons fait six films. Hélas ! la série a été interrompue pour des raisons vraisemblablement politiques. Je me souviens du film **Lucille** qui a eu beaucoup de succès auprès des professeurs, à l'époque. Ce film traitait des méthodes actives directement inspirées par Freinet. Je pense aussi au film **A six ans, un magnétophone**. Nous avons confié une quinzaine de magnétophones à des enfants de première année et ils avaient inventé toutes sortes d'activités de lecture, de reportage, d'écoute de musique de danse...

L. B. — Dans *Bonjour monsieur Turgeon (1970)* et *Communication à 13 ans (1970)*, cherchez-vous à faire connaître des objets aux spectateurs éventuels ou encore à montrer des méthodes de travail. Bref, le cinéma est-il alors un moyen didactique ?

M. M. — Indéniablement, ces films étaient destinés à véhiculer une démarche (même à la dépasser pour créer à partir de cette démarche) et non pas tellement fournir de l'information pure et simple. C'était de l'initiation à certains changements, à certaines méthodes. D'ailleurs, nous avons inauguré des séquences d'animation autour de ces films. Par exemple, le film **Trois Lecteurs en difficulté** a été, en 1969, le film de langue française le plus en demande à l'O.N.F. Nous avons fait des animations à l'Université de Montréal, à l'Université Laval et à différents endroits. Nous groupions une vingtaine de personnes autour du film et il se développait une démarche et les gens adoptaient de nouvelles attitudes envers l'apprentissage de la lecture.

Les visages d'enfants

L. B. — Vous avez fait également une série de dix films sur les MATHÉMATIQUES À L'ÉLÉMENTAIRE comme *Lapins versus poissons (1970)*, *Le Temps des événements (1970)*. Est-ce toujours avec la même préoccupation ?

M. M. — Ces films transmettaient aussi une méthode nouvelle des mathématiques. Nous avons travaillé avec un professeur de mathématiques qui connaissait fort bien les mathématiques modernes et nous avons inventé, en trois mois, plusieurs jeux conformes à cette méthode nouvelle. C'était du reportage extrêmement rapide. A cette époque, j'étais intéressé à ce que ça bouge en éducation et j'étais préoccupé aussi d'apprendre mon métier de cinéaste. Pour cela, il fallait faire beaucoup de films.

L. B. — Justement, je remarque que la caméra bouge beaucoup dans tous ces films. Cherchez-vous à inventorier un lieu, à suivre des individus ou à explorer une méthode ?

M. M. — Mon cinéma est essentiellement fonctionnel. Il est centré, soit sur l'éducation, soit sur le social. Il cherche à initier notre société à des changements. C'est donc un cinéma de changements. Mais derrière cela, j'essaie de développer une esthétique propre à cette fonction de changement. Donc, je veux adapter mes moyens à ma démarche. Dans mes films sur les mathématiques, nous avons fait des choses fort intéressantes et amusantes. J'avais deux caméramen, Claude Larue qui suivait la méthode, tandis que Guy Borremans allait chercher les réactions des enfants à cette méthodologie. C'est cela qui faisait ce style un peu particulier de reportage rapide. Il faut dire aussi que nous tournions deux films en une journée.

L. B. — Ces petits films étaient-ils improvisés ?

M. M. — Nous avons préparé les jeux et nous les avons joués avec les enfants et les professeurs, une semaine avant le tournage. Pour le tournage, nous avions d'autres enfants mais les mêmes professeurs qui les jouaient pour la seconde fois. Les activités pédagogiques avaient donc été un peu modifiées lors du test. Nous avons fait dix films en trois mois. Et nous tournions à toutes les deux semaines. C'était un défi professionnel !

L. B. — Dans *Le Mal parler* (1972), la caméra se fixe souvent sur un enfant. Est-ce sa réaction qui vous intéressait ou l'apprentissage de la langue ?

M. M. — Dans ce cas précis, la réaction de l'enfant est en « close up ». Il y avait sans doute une convergence entre la volonté d'avoir une réaction de l'enfant, de lire son élocution et d'observer comment il écoutait. A cette époque d'ailleurs, j'étais préoccupé par les visages d'enfants qui réagissent, qui provoquent... Je suis particulièrement préoccupé par « les signes » et tout spécialement par les signes du visage. D'ailleurs, je me refuse à désynchroniser. Par exemple, quand un professeur parle et qu'un enfant réagit, les plans de réaction sont synchronisés. Je me refuse donc à avoir des réactions d'enfants qui sont réalisées après coup. Je crois qu'il y a des signes dans ces réactions qui sont précis et qu'on n'arrive pas encore à les décoder. Je rêve à un film à faire sur la sémiologie du visage. Je suis fasciné par ce problème.

L. B. — Que cherchiez-vous à montrer dans le film *Adieu, monsieur le professeur* ? (1972)

M. M. — C'est un film sur les perturbés sociaux affectifs. J'ai travaillé avec un professeur, un scientifique remarquable, du nom de Gilles Lafrance (qui est lui-même un handicapé). Notre propos était de montrer que le perturbé social affectif est rééducatible. Non pas avec des techniques, des trucs utilisés aux États-Unis, mais plutôt grâce à des relations humaines et à des gens de haute qualité qui entourent ces handicapés. C'est ce qu'on découvrait dans cette école qui était d'ailleurs tout à fait marginale. On sentait la densité humaine de la présence des éducateurs et de leurs relations avec les enfants.

Décoder la réalité

L. B. — Qu'est-ce qui vous a amené à faire une
JUILLET 1979

incursion dans le monde du travail avec
Quatre jeunes et trois boss (1972) ?

M. M. — C'était une commandite. Mais j'étais passionné par le problème des relations ouvriers-patrons. C'est alors que je me suis rendu compte de l'articulation extrêmement délicate entre l'éducation et le monde du travail. Cela m'a entraîné, par la suite, à aller excursionner davantage dans le monde du travail et le social.

L. B. — Dans ce film, vous donnez la parole aux uns et aux autres. Le film se veut-il un simple constat ou une critique sociale ?

M. M. — J'ai tendance à éliminer les cadres a priori. Soit un cadre sociologique, soit un cadre politique. Je cherche à décoder la réalité et à aller faire **une enquête** avec le film. Et en même temps que je fais la recherche et que je tourne, je fais l'enquête. Cette démarche est assez proche, je crois de celle du cinéma-vérité de Michel Brault et de Jean Rouch. J'essaie de balayer les cadres tout faits et de cueillir tout simplement la réalité le plus honnêtement possible avec les gens que j'approche. Evidemment, j'ai des hypothèses en tête, mais je les balaie, si elles existent. S'il y a scandale au bout du film, il est issu de l'enquête même. C'est alors, après avoir vu les jeunes, puis les patrons, que tout doucement le scandale émerge. Mais je ne cherche pas à amplifier le scandale. J'essaie de respecter le plus honnêtement possible ce qui se passe devant la caméra. Je pense que le scandale est plus efficace quand ce sont les gens eux-mêmes qui le portent dans leur vie... sans le faire exprès.

L. B. — Pourquoi avez-vous remplacé par des sifflements les noms des industries ou maisons commerciales dans ce film ?

M. M. — Ça n'apporte rien à personne de donner des noms. Avec le sifflement, je tentais de généraliser la situation, de dire que toutes les compagnies font un peu ça. D'autre

part, je me disais que l'effet serait plus fort en sifflant, car les gens le remarqueraient... et vous-même, vous l'avez remarqué.

L. B. — Dans les films dont on vient de parler, vous utilisez deux voies : l'interview et le cinéma direct. Y a-t-il à proprement parler une mise en scène ?

M. M. — Dans le cinéma direct, il y a des moments où il faut une mise en situation qui est presque du dramatique. C'est surtout dans les films suivants que je vais mettre en situation les gens et même les rendre antagonistes. Je travaille toujours mes scénarios avec les gens du film. Ils me suggèrent toutes sortes de petites séquences. Ils me fournissent eux-mêmes leurs mises en situation.

L. B. — Avec *La Leçon des mongoliens* (1973), vous donnez les caractéristiques de cette catégorie d'enfants et montrez les méthodes d'apprentissage. Est-ce dans le but de révéler aux spectateurs le monde des mongoliens ou de lui montrer les difficultés d'appréhension ?

M. M. — J'ai toujours une volonté de changement. Après un constat, je cherche à provoquer un changement. Dans le cas des mongoliens, le changement était assez clair. Les neuf-dixième des gens, quand ils voient un mongolien, ont des réactions négatives. Ils ont peur de son comportement, ils en ont une peur physique (le mongolien bave un peu), ils ont l'impression qu'il est en retard psychologiquement. Par ce film, j'ai voulu donner une autre image du mongolien et montrer que c'était un être qui fonctionne **autrement**. Au début du film, j'ai montré des enfants assez repoussants, mais vers la fin on les trouve sympathiques, aériens, affectueux ! J'ai vraiment voulu changer l'image que les gens ont du mongolien. C'est pourquoi le film s'intitule **La Leçon des mongoliens**.

L. B. — Le *Combat des sourds* (1974) s'adresse-t-il à la population ou aux autorités politiques comme le Ministère de l'éducation ?

M. M. — Ce film a été commandité par le Ministère de l'éducation. Effectivement, le film devait servir à modifier les institutions existantes. C'était le désir du Ministère de changer les structures éducatives et d'acheminer les institutions spécialisées vers l'intégration des sourds. Le public-cible, c'est vraiment les éducateurs et non le grand public, sinon le film aurait été fait autrement. D'ailleurs, il y a des satellites à ce film. Nous travaillions avec trois groupes distincts : des enfants normaux (auxquels les sourds sont intégrés), les professeurs et les parents d'enfants sourds.

L. B. — À ce jour, vous avez réalisé neuf films dans les séries **LES EXCLUS. Ce programme était-il établi et limité au départ ?**

M. M. — Nous avons proposé six films à Radio-Canada. Nous devions faire une co-production avec la France : chacun six films. La co-production avec la France n'a pas marché. Comme il s'agissait d'une série de treize films, j'ai demandé l'aide de Daviault et de Favreau qui ont fait chacun deux films. J'ai alors hérité personnellement de neuf films.

Photo de tournage de *La Leçon des mongoliens*



Je suis un réformiste

L. B. — Comment avez-vous rencontré Jules Arbec, dit le magnifique ?

M. M. — Je connaissais Jules Arbec depuis quatre ou cinq ans. Il avait monté des symposiums audio-visuels à l'Université de Montréal et il m'avait invité à une table ronde. J'avais été étonné par sa vitalité et par son sens de l'organisation. Quand j'étais responsable des films éducatifs français à l'O.N.F., Jules m'avait adressé plusieurs projets de scénario qui étaient fort intéressants, l'un en particulier portait sur la couleur. Quand j'ai fait la série LES EXCLUS, j'ai commencé à travailler avec des personnes en chaises roulantes. C'est alors que le nom de Jules a resurgi. Et nous nous sommes revus. Je me suis rendu compte qu'il y avait matière à faire un film d'une demi-heure sur les paralysés cérébraux. Jules devait donc faire une demi-heure pour LES EXCLUS. Le personnage de Jules était tellement fascinant que nous avons travaillé ensemble. Nous commençons à 9.00 heures le matin pour finir à midi. C'était beaucoup pour Jules. Il m'a raconté sa vie. J'ai tout noté. C'est alors que j'ai proposé de faire deux demi-heure avec lui. Finalement, la matière était tellement abondante que cela a donné un film d'une heure et demie. Radio-Canada a retiré le sujet de la série LES EXCLUS et m'a permis d'en faire un long métrage. Pour ce film, j'ai eu tout l'appui possible de Radio-Canada et de René Bois-say en particulier.

L. B. — Vous avez composé Jules le magnifique (1977) en trois volets. Avez-vous trouvé cette structure au départ ou lors du montage ?

M. M. — La structure est venue au cours de l'enquête que je faisais sur les paralysés cérébraux. Le premier volet porte essentiellement sur les paralytiques cérébraux. C'était notre objectif initial avec Jules. En cours de route et à travers tout ce que Jules me

racontait, émergeait le problème de l'image du paralysé. C'est pourquoi la seconde partie s'intitulait « Jules et son image ». Le troisième volet est né lui au cours du montage. Il y avait le fameux dialogue avec le miroir. Quant à la dernière séquence durant laquelle un copain imite Jules et mime ses gestes, elle est venue à la suite d'une projection publique d'un premier montage du film. Une femme s'est levée et a dit : « Jules, cesse de dire que tu n'as pas de beaux gestes ; tes gestes sont magnifiques. On pourrait les mettre sur l'écran ». C'est alors que j'ai pensé que cela constituerait une dernière séquence et donnerait au film son statut de long métrage.

L. B. — Dans Les Enfants de l'émotion (1977), les enfants semblent rejeter leur image comme en témoigne la séance de photographie. Comment ont-ils alors accepté d'être filmés ?

M. M. — Comme d'habitude, nous avons élaboré le scénario avec les enfants et le professeur. Effectivement, les enfants comme les parents étaient assez fascinés par le film, mais en même temps ils avaient peur de leur image. Et c'est à cause de ce sentiment que nous avons perçu chez eux, que nous avons eu l'idée de prendre la caméra-photo et de faire des photos d'eux. Car chaque fois que les enfants nous parlaient du film, leur image était remise en cause. De même pour les parents. Dans le film, on retrouve un peu l'objet de **La Leçon des mongoliens**. Généralement, on a une image assez négative de l'enfant « tannant ». Cet enfant est insupportable autant pour ses condisciples que pour son professeur. Mais c'est aussi un enfant intelligent, fascinant, brillant... Nous avons voulu montrer que cet être insupportable était aussi un enfant merveilleux et attachant. Et quand l'image change, toutes nos attitudes changent !

L. B. — Dans ce film, comme dans Jules le magnifique d'ailleurs, vous semblez accuser la société qui ne fait presque rien pour ces gens-là et,



Jules le magnifique

d'autre part, vous interrogez les spectateurs. Attendez-vous de ces derniers plus que de la compréhension ?

M. M. — Vous revenez à mon objectif fondamental : je cherche à provoquer un changement. Quand nous prenons à parti le spectateur, c'est pour lui dire : « Retrouse tes manches et fais quelque chose selon tes moyens ». Nous nous adressons non seulement à l'homme de la rue mais aussi aux responsables des centres de décision. Ainsi le film **Chaises roulantes** a été projeté à la télévision devant le Ministre du travail et le Ministre de la santé et ils ont fini par accorder des subventions aux minibus Forest qui transportent des handicapés. Nous nous préoccuons non seulement d'un changement chez les spectateurs mais aussi chez les centres de décision. J'ajoute que je ne perds pas une occasion de dire que notre société a besoin de modifications. Je suis, comme Fernand Dansereau, un réformiste. Je ne propose pas une hypothèse politique complètement nouvelle. Je propose aux gens, avec les pouvoirs qu'ils ont, de changer des choses, mais je tiens à répéter, dans mes films, que notre société fonctionne assez mal, merci !

Modifier la société profondément

L. B. — En portant des accusations contre la société, vous n'ouvrez pas des pistes de solutions. N'est-ce pas facile de faire parler les gens sur leur état en rejetant les difficultés de leur situation sur les autres ?

M. M. — C'est évidemment facile de tout mettre sur le dos de la société. Effectivement, nous vivons dans une société urbaine moderne qui a besoin de beaucoup de modifications, qui est invivable pour certaines personnes et qui en rendent d'autres malades. Rares sont les gens qui arrivent à surnager. Pour moi, il faut dire que la société est à modifier profondément. Mais dire que c'est la faute de la société ne résout rien. Ce qu'il faut, c'est trouver le jeu des pouvoirs et de s'attaquer aux différents paliers de pouvoirs. Les gens ordinaires ont des pouvoirs. Quand nous faisons de l'animation avec nos films, nous disons aux gens : « Vous avez des pouvoirs et que pouvez-vous faire par rapport au phénomène que vous avez vu à l'écran ? » Et quand on fait l'analyse de pouvoirs des gens, on est tout près de l'analyse des changements qu'ils peuvent faire. Ce qui est curieux, c'est que les gens ont souvent plus de pouvoirs qu'ils ne le croient et qu'ils n'en prennent. Cela ne m'empêche pas de frapper sur les autorités. Par exemple, dans le film **Les Enfants de l'émotion**, il est très clair que l'école ne sait pas quoi faire avec ces enfants perturbés socialement affectifs. Pas plus d'ailleurs que les scientifiques de l'éducation. Il faut le dire de façon à ce que ces scientifiques se mettent à travailler sur ce sujet et que l'école se modifie. D'ailleurs, l'école où nous avons filmé a beaucoup profité du film : elle vient de fermer ses portes. Et c'est bien qu'elle ait fermé ses portes, car elle constituait un ghetto. Il faut, au contraire, que ces enfants soient réinsérés dans les mi-



Tableau de Rubens peignant l'épilepsie qu'on retrouve dans le film *Le Poids de l'étiquette : Epilepsie*, de la série LES EXCLUS

lieux normaux et qu'ils aient un support parallèle. J'étudie beaucoup le «feed back». Pour moi, avant d'animer un film, il faut voir dans la population-cible quels sont les effets du film. Par exemple, dans le cas de *L'ENVERS DU JEU*, nous nous sommes rendus compte que les gens avaient absolument besoin du film qui s'appelle **Structure de l'intelligence** : il paraît très cérébral mais les gens ordinaires le comprennent.

L. B. — Vous avez fait quatre films dans la série L'ENVERS DU JEU. Comment avez-vous réussi à expliquer d'une façon aussi convaincante le mécanisme de l'intelligence ?

M. M. — Ce fut un travail long, ardu, ascétique mené avec Edith Fournier. Pendant trois ans, nous avons filmé sur bandes magnétoscopiques des jeux d'enfants : jeu de cache-cache, jeu de poupée, etc... Edith les analysait avec les étudiants et tentait de retrouver un modèle cohérent du développement de l'intelligence. Deuxième étape : nous avons filmé de façon professionnelle quelques jeux. Troisième étape : des spec-

tateurs-échantillons disaient ne rien comprendre à notre affaire. Le spectateur moyen ne voyait pas ce que, nous, nous voyions dans les jeux. Nous nous sommes dit : « C'est parce qu'ils n'ont pas une théorie de l'intelligence en tête. Il faut maintenant la transmettre ». C'est là que nous avons eu l'idée de jouer avec des bâtonnets et de la pâte à modeler. Nous avons travaillé à la campagne. Nous avons pris un an à murir notre projet. Nous avons utilisé toutes sortes de systèmes. Comment visualiser le mécanisme de l'intelligence ? Finalement, nous avons utilisé des éléments de plastique avec des éclairages colorés que nous a inventé Pierre Gélinas. À partir du moment où nous avons trouvé une structure — nous avons vérifié qu'elle se produit à chaque âge — ce que l'enfant fait avec le sensori-moteur, il le refait durant les représentations (soit mots, soit images), puis ensuite avec les concepts de la pensée formelle. Et là, nous avons découvert beaucoup de choses sur le plan théorique. C'est toute la richesse du système analogique. Abraham Moles a montré comment un système analogique nous éclaire sur les systèmes auxquels il est analogue. Nous avons beaucoup appris en travaillant sur ce sujet. Nous avons également découvert que, s'il était intéressant de montrer la théorie aux parents, il fallait aussi leur dire ce qu'ils pouvaient faire le lendemain. Nous retrouvions alors notre objectif fondamental : comment faire retrouver les manches aux gens. On a alors proposé aux parents comment jouer avec leurs enfants, quels jouets choisir. C'est le fameux Père Noël un peu bizarre, un peu éthéré, un peu surréaliste qui propose tout bonnement des actions simples comme jouer à la cachette avec des enfants, quelles poupées acheter, etc.

Je suis fasciné par les marginaux

L. B. — En tant que réalisateur, vous avez donné de nombreux films sur les personnes déshéri-

tées de la nature. Considérez-vous ce travail comme une mission ou une vocation ?

M. M. — Ni l'une ni l'autre. C'est un peu le hasard qui m'a conduit là. Les films qui m'ont été demandés par le Ministère de l'éducation portaient surtout sur l'enfance inadaptée. De l'enfance inadaptée, je suis passé à des sujets que j'ai vraiment choisis : la série des EXCLUS, **Jules le magnifique**. Pourquoi ? Parce que j'avais été fasciné par les marginaux. Ce n'est donc ni une mission, ni une vocation. Je suis passionné par des gens qui ne sont pas comme le monde ordinaire. Je crois qu'une société se construit à partir de ses marginaux. C'est d'ailleurs la phrase qui ouvre **La Leçon des mongoliens**. Je crois que les marginaux balisent en quelque sorte le territoire général de la société, et c'est la façon dont une société se comporte vis-à-vis d'eux qu'on reconnaît sa vitalité. Si elle rejette ses marginaux, elle est en décadence. Au contraire, si elle les intègre, c'est qu'elle est bien vivante. C'est la passion et la curiosité qui m'ont poussé vers ces gens-là.

L. B. — Vos films ont-ils un large auditoire ?

M. M. — Je suis préoccupé par cette question d'auditoire. Nous faisons des tests, nous sommes attentifs aux cotes d'écoute et à l'assistance dans les salles. Un film comme **La Leçon des mongoliens** a rempli la salle du cinéma Outremont deux fois et la salle Cartier, à Québec, une fois. **Jules le magnifique** a très bien marché. Comme j'ai eu la chance d'avoir un peu de publicité, j'ai fait autant d'entrées qu'un film de fiction. **Jules le magnifique** a fait le tour de la province et on a compté au moins 6.000 entrées. Avec LES EXCLUS, les sondages ont donné 400.000 spectateurs à la télévision. **L'Envers du jeu** a obtenu, en avril 1979, une moyenne de 440.000 téléspectateurs. Je pense d'ailleurs que j'ai un public fidèle d'à peu près un demi-million de Québécois, composé de parents curieux, d'éducateurs dynamiques, de

spécialistes actifs, en un mot, d'agents de changement.

L. B. — Quels sont vos projets ?

M. M. — En ce moment, j'ai deux films qui nous tiennent à cœur. Je dis nous parce que ces films concernent toutes l'équipe : une équipe composée d'Edith Fournier, ma femme, François Gill, un merveilleux caméraman toujours à l'affût et Josée Beaudet qui monte un grand nombre des bons documentaires québécois. Un film s'intitule **Les Enfants du Québec**. Il porte sur quatre familles québécoises et la vie des enfants à l'intérieur de ces familles. Là non plus, il n'y a pas de théorie a priori. Nous avons observé les enfants sur certains terrains : leurs jeux, leur argent de poche, leurs tâches, leurs repas, leur école... Nous avons filmé. Nous avons fait l'enquête. Le film devient très dramatique. Je me suis amusé à saisir des petites séquences d'enfants qui jouent, des vues en hélicoptère des quartiers, des repas pris à la maison... C'est une structure impressionniste. Je juxtapose de petites touches et cela produit une image globale. J'attends d'avoir le tableau filmique qui correspond à ce que les gens disent d'eux-mêmes et à ce que j'ai perçu personnellement. Il y a donc un triangle qui se forme : ce que j'ai recueilli sur film, ce que disent les gens d'eux-mêmes et l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et ce que j'ai perçu d'eux. J'ai donc une sorte d'équilibre entre ces trois données. L'autre film est la chronique de la gestation et de la naissance de ma fille et des réactions de son frère à la naissance. En fait, nous avons suivi Guillaume, le fils d'Edith, observant la gestation de sa mère et assistant à l'accouchement de sa soeur à l'hôpital. Le film d'une heure et demie comporte deux versions : une pour adultes, une autre pour enfants. **La Naissance** va sortir en octobre prochain et **Les Enfants du Québec** probablement en décembre.

Simplifier l'image

L. B. — Vous avez fondé une compagnie qui s'appelle Educfilm. Comment est née cette compagnie et quel est son but spécifique ?

M. M. — Le but de la compagnie est de faire des films éducatifs et donc de véhiculer des changements au niveau des apprentissages. Avec le temps, l'objectif s'est élargi pour englober des changements sociaux et des changements scientifiques. En disant que nous faisons du film éducatif, du film social et du film scientifique, je pense que je résume assez bien les objectifs d'Educfilm. La compagnie a été fondée en 1972, c'est-à-dire depuis sept ans.

L. B. — Comment vous situez-vous dans le cinéma québécois ?

M. M. — Les cinéastes que je rencontre beaucoup sont Fernand Dansereau, Jean-Pierre Lefebvre et Robert Favreau. Ça aide déjà à situer, mais j'ai bien du mal à savoir où je me situe. Je me situe d'une façon aussi marginale que les gens que j'ai filmés. J'ai toujours l'impression d'être considéré comme le réalisateur du cinéma éducatif. Personnellement, j'ai plus le sentiment d'être axé sur le film fonctionnel ou de changement et d'en avoir développé un certaine écriture. J'ai beaucoup réfléchi à l'écriture du cinéma en rapport avec ce que je fais. Mais je suis essentiellement un documentariste. Je voudrais rendre le documentaire **populaire**. Je trouve malheureusement que le cinéma documentaire reste un cinéma assez élitiste, réservé à des gens habitués à regarder des documentaires. Et j'ai tenté — surtout depuis les **Mongoliens** — de vulgariser le documentaire. Or, le documentaire est souvent constitué de signes «trop discrets» pour être perçus : un acteur pleure, crie, mais pleurs et cris sont rares dans un documentaire. Il faut donc trouver des moyens d'amplifier ces signes discrets. Exemples :



Une Naissance improvisée

si une image paraît obscure, je la fais précéder d'une phrase de commentaire. Je cherche à simplifier l'image, sinon les gens sont sollicités par trop de signes sur un écran, je place des silences après des climax... Je suis d'ailleurs en train de concevoir une technique globale de l'AMPLIFICATION.

L. B. — Avez-vous renoncé définitivement à la fiction ?

M. M. — J'ai une passion extraordinaire pour le documentaire. Si je pense à la fiction, c'est pour améliorer le documentaire. Non, je compte plutôt creuser le documentaire et en faire un instrument passionnant pour les spectateurs.

L. B. — Pour vous, Michel Moreau, qu'est-ce que le cinéma ?

M. M. — Ce que le microscope est pour le biologiste, ce que le stéthoscope est pour le médecin, c'est-à-dire un moyen de regarder ce qui se passe dans la réalité. Quand je suis parti filmer **Les Enfants du Québec**, je ne savais pas ce que j'allais faire. J'ai vraiment fait une incursion dans la société québécoise à l'aide de ce film-là. Je connais mieux maintenant le milieu dans lequel j'ai choisi de vivre. Le cinéma me permet donc de cerner la réalité.