

*Des fictions documentaires
(et vice-versa)*
Entretien avec Bernard Émond

Propos recueillis par
Bruno Cornellier et Geneviève Schetagne



L'instant et la patience (réal. Bernard Émond, 1994)

Bien que ce soit son œuvre fictionnelle qui fasse aujourd'hui la manchette tout en jouissant d'un indiscutable succès d'estime (*La femme qui boit* (2001), *20h17 rue Darling* (2003) et *La Neuvaïne* (2005)), c'est d'abord par le documentaire que Bernard Émond a fait ses premières armes au cinéma. Pensons à des films comme *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de trace* (1993), *L'instant et la patience* (1994), *La terre des autres* (1995) ou bien *Le temps et le lieu* (2000). Or, cette description de son passage à la fiction en terme d'un « avant » et d'un « après » est elle-même problématique, puisqu'elle sous-entend un élan vers la perfectibilité et l'aboutissement que constituerait la tour d'ivoire de la reconnaissance fictionnelle. Comme si son œuvre documentaire ne représentait qu'une ébauche, qu'un entraînement vers le « vrai » cinéma. À ce titre, les propos de Bernard Émond sont signifiants, dans la mesure où il cherche clairement à briser cette dichotomie entre fiction et documentaire; une opposition qu'il remplace par le trait d'union. Nul documentaire hors du territoire fictionnel, tout comme la fiction ne peut prétendre au monopole de la fabulation, de l'imagination et de l'expression. C'est donc dans une attitude et un rapport spécifiques à la réalité et à sa construction, sur le terrain de l'éthique autant que sur celui de l'esthétique, que Bernard Émond

entremêle et pense ensemble sa pratique documentaire et sa pratique fictionnelle. C'est à ce propos qu'il a accepté de répondre à nos questions.

B. C. : Nous allons commencer par une question d'ordre général. D'abord, pour vous, qu'est-ce qu'un documentaire? Ou, si l'on veut poser la question différemment, y a-t-il une différence fondamentale, par exemple, entre le reportage et le documentaire?

BERNARD ÉMOND : Ça, c'est évident. Spontanément comme documentariste, j'ai le reportage en horreur, même si j'ai de la difficulté à localiser la frontière entre les deux. Pour moi, c'est d'abord une question de temps, d'investissement et d'engagement. Par exemple, quand j'ai fait *L'instant et la patience* au centre d'accueil où ma mère est morte, j'ai y passé plusieurs mois : j'ai fait du bénévolat, j'ai reconduit des résidentes à l'hôpital, j'ai organisé des soirées de loisirs. Comme je connaissais l'endroit depuis des années à cause de ma mère, j'étais comme un poisson dans l'eau là-bas. En fait, le véritable documentaire entretient des liens véritables avec le terrain ethnographique. Par contre, je sais fort bien qu'il y a des documentaires qui sont faits uniquement avec du métrage d'archives... On a une intuition de ce qu'est le documentaire, mais le définir de façon précise est un exercice qui se fait mal en entrevue. Il faudrait l'écrire, réfléchir à la définition.

B. C. : Alors qu'est-ce qui distingue la fiction du documentaire?

BERNARD ÉMOND : Encore une fois, c'est ambigu. Le dernier film de Robert Morin [*Petit Pow Pow Noël* (2005)], qu'est-ce que c'est?

B. C. : Bien pour moi, c'est une fiction qui exploite les marques du documentaire pour créer certains « effets de vérité »...

BERNARD ÉMOND : *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de trace*, qu'est-ce que c'est?

G. S. : Selon moi, c'est davantage un documentaire.

BERNARD ÉMOND : Ceci dit, toute l'histoire du monument [construit dans le film à la mémoire de Henri Turcot, le sujet de ce documentaire], c'est quelque chose qu'on a inventé. J'ai demandé à la sculptrice Catherine Widgery de faire le monument, ce n'est pas quelque chose qui est venu d'elle. L'appartement de Henri, ce n'est pas son appartement, mais un décor.

G. S. : Donc où s'arrête le documentaire et où commence la fiction? Il y a comme une zone grise...

BERNARD ÉMOND : Dans n'importe quel documentaire, il y a presque toujours de la construction. Faire un documentaire, c'est fabriquer un film avec une réalité. La seule réponse que je peux vous donner, c'est que la frontière est extrêmement floue. Et elle a tendance à devenir de plus en plus floue.

G. S. : Dans ce cas, et plus concrètement, comment êtes vous entré dans le documentaire? Et dans quelle mesure le documentaire a-t-il été pour vous une forme d'école ou un apprentissage qui vous a permis de passer à la fiction?

BERNARD ÉMOND : Ici je peux répondre facilement! En fait mon parcours commence en anthropologie. J'ai fait mon mémoire de maîtrise sur le cinéma ethnographique, avant d'aller travailler dans le Grand Nord chez les Inuits, à enseigner la vidéo et à former les réalisateurs. J'ai ensuite fait une scolarité de doctorat, sans toutefois écrire ma thèse. J'ai donc baigné comme chargé de cours, comme étudiant et comme professeur dans le climat des sciences humaines pendant dix ans. Je peux dire que ça m'a formé, déformé, transformé. C'est ce qui m'a fait. Ça et la littérature. Je n'ai jamais cessé d'être un lecteur, particulièrement un lecteur de romans.

B. C. : C'est à ce moment-là que vous avez produits vos premiers documentaires vidéo?

BERNARD ÉMOND : Oui, c'est ça. Il y a eu un moment où j'étais près des groupes de gauche et d'extrême gauche. On faisait de la vidéo militante – pas très bonne d'ailleurs. Ce sont des films que je ne montre pas. Pas parce que je renie ce que j'ai pensé politiquement. Ça je ne le ferai jamais – d'ailleurs, je pense à peu près la même chose de nos jours. Mais c'est ce qui m'a formé. C'est sûr qu'entre les techniques anthropologiques de terrain, soit l'ethnographie et le documentaire, il y a un pas très facile à franchir. Dans les deux cas il s'agit d'observation participante. D'ailleurs, cette idée d'observation participante est très fertile. Elle nous aide à comprendre ce que fait un documentaire. Faire un documentaire, tourner des images documentaires, c'est influencer sur le réel qu'on est en train de filmer, c'est participer à ce réel-là et le transformer. L'objectivité documentaire n'existe pas. Ou alors si ça existe, l'objectivité est quelque chose qu'on fabrique. C'était un peu le thème de mon mémoire de maîtrise d'ailleurs, où je me suis intéressé à ce qui arrive au réel dans les documentaires ethnographiques. Il a bien fallu reconnaître que le réel, dans les documentaires ethnographiques –

tout comme dans les documentaires tout court –, est toujours quelque chose que l'on fabrique. Ça peut sembler paradoxal, car l'idée de fabrication renvoie à l'idée de « faux ». Or au cinéma, on n'a pas le choix, on fabrique quelque chose. En documentaire, on fabrique du réel.

G. S. : Qu'est-ce qui vous a fait passer du documentaire à la fiction?

BERNARD ÉMOND : Il y a deux choses qui m'ont fait passer à la fiction. La première, c'est la pudeur. Il y a des choses en documentaire que je n'osais pas aborder simplement parce que je suis pudique. Il y a des documentaristes qui sont totalement impudiques et dont l'œuvre est extraordinaire. Aller filmer des « junkies » qui se piquent n'est pas un mal en soit. Or, moi je n'arrive pas à faire ça. Pour moi, la pudeur est au centre de ma pratique du documentaire. Avec des acteurs, on peut traverser de l'autre côté, bien que je demande toujours un jeu en retenue. Ça a peut-être un lien avec cette pudeur-là. Avec des acteurs et en écrivant des histoires, je peux faire des films sur n'importe quoi.

G. S. : Parce que c'est « faux »? Avec le faux, vous pouvez parler du vrai?

BERNARD ÉMOND : Parce que pour atteindre la vérité, je n'ai pas besoin de transgresser des interdits qui sont à moi : entrer dans la vie personnelle des gens, les manipuler. Alors qu'en fiction, on est tous des adultes consentants!

B. C. : Puisque vous abordez le sujet, quelle est la différence entre le travail avec les acteurs et le travail avec les intervenants ou les « sujets » (en documentaire)?

BERNARD ÉMOND : Ça nous ramène à la deuxième raison pour laquelle j'ai fini par délaisser le documentaire. C'est que j'avais beaucoup de difficulté à assumer la part de mise en scène que le documentaire implique. Un documentariste comme Benoît Pilon, par exemple, est extraordinaire pour mettre en scène les gens avec qui il travaille. Moi, je suis nul de ce côté-là. Par pudeur sans doute, encore une fois. De sorte que mes meilleurs documentaires sont ceux où tout est construit, où il n'y a pas de personnage. *Ceux qui ont le pas léger* est certainement mon meilleur. Et pour *L'instant et la patience*, le personnage principal, ma mère, était décédé...

B. C. : Ou pour la *La terre des autres* dans lequel vous parlez de gens qui ne sont pas ou peu représentés dans le film, les Inuits et les Palestiniens, mais sans jamais pour autant parler *pour eux*.

BERNARD ÉMOND : Oui. Au fond j'ai mis du temps à me rendre compte que l'écriture était au centre de mon travail de documentariste, et que tant qu'à faire, aussi bien faire de la fiction [rires]! Mais par contre le film sur St-Denis-de-Kamouraska [*Le temps et le lieu*] est probablement le film que j'ai le plus aimé faire parce que je me suis vraiment lié d'amitié avec les habitants. Après huit ans, j'y retourne encore, je vais les voir, mais ce n'est pas un très bon film.

G. S. : C'est drôle parce qu'au sein de votre œuvre, c'est mon documentaire préféré.

BERNARD ÉMOND : C'est vrai?

G. S. : J'ai beaucoup aimé votre travail de sociologue. J'ai trouvé justement que le travail de caméra était très respectueux des gens. À un certain moment, il y a un vieil homme qui chante un chant religieux; on sent très bien son émotion, puis vous coupez. On ressent cette émotion, on n'a pas besoin de le voir se mettre à pleurer devant la caméra. Ou quand la femme de M. Horace Miner se rend au cimetière, vous la suivez de très loin, par respect. Ce sont des émotions que le spectateur comprend sans qu'il ait besoin qu'on les lui montre.

BERNARD ÉMOND : Ça me fait plaisir que vous me disiez ça. Si ce film-là me plaît moins que les autres, c'est peut-être parce que j'ai voulu y mettre tant de choses que je n'ai pas réussi à mettre. Je suis resté sur ma faim. J'ai toujours eu l'impression que l'amour que j'éprouve pour le livre, pour le village et les gens n'est pas assez présent.

G. S. : Moi je trouve que ça a très bien passé. J'aimais aussi le fait que vous repassiez sur les traces d'Horace Miner en faisant la même chose que lui, 60 ans plus tard. C'est quand même extraordinaire. D'ailleurs, comme vous le disiez toute à l'heure, le lien entre anthropologie et documentaire y est très serré.

BERNARD ÉMOND : Les anthropologues sont des gens qui font du documentaire sans caméra.

B. C. : D'ailleurs, le problème de la représentation et de la construction de « l'autre », du savoir sur « l'autre », en ethnographie, est toujours une question qui est source d'importants débats en sciences humaines. En tant qu'ex-anthropologue qui fait du cinéma, comment approchez vous le problème de la représentation de vos sujets via « l'objectif » de l'appareil documentaire? Est-ce que vous y voyez un problème éthique?

BERNARD ÉMOND : Il y a là un problème constant. Il n'y a pas un mètre de pellicule qui s'expose sans qu'il y ait un problème éthique, que ce soit en fiction ou en documentaire. L'éthique est au centre de mon cinéma. Je n'ai jamais parlé d'autre chose. Alors dans le documentaire, oui évidemment, j'essaie de travailler dans le respect. Je ne suis pas là pour filmer des gens qui pleurent. Je pense que, profondément, je déteste la société du spectacle. En fait, je déteste le spectacle. Ce qui m'intéresse, c'est la vérité, même si on doit la fabriquer. Ça a toujours l'air paradoxal, mais je préfère de loin la vérité fabriquée au spectacle vrai. Par exemple, *Loft Story*, c'est un spectacle vrai. Mais c'est d'une fausseté et d'une tromperie colossales. D'ailleurs, comment est-il possible d'être vrai dans la société du spectacle? Depuis le temps que je fais du documentaire, j'ai vu les gens se transformer devant la caméra. Il y a bien peu de gens qui ne jouent pas maintenant. Il y a vingt ans, les gens étaient un peu gênés devant la caméra. Maintenant ils jouent.

B. C. : Pour en revenir à la question ethnographique, dans *La terre des autres* par exemple, vous parlez de minorités (inuits et palestiniennes), mais vous le faites d'un point de vue « majoritaire », que vous assumez très bien d'ailleurs. Vous parlez « d'eux » en ce que leur discours est minoritaire. Or, plutôt que de les victimiser et de prétendre pouvoir parler en leur nom, vous assumez toujours ce discours et ce point de vue, le seul auquel vous ayez accès, qui est celui de la culture majoritaire dont vous faites partie. Vous essayez, il me semble, de comprendre un problème, sans pour autant présumer connaître ou élaborer un « savoir » sur les gens qui eux le vivent réellement. Vous hésitez même à les représenter.

BERNARD ÉMOND : On m'a souvent demandé pourquoi je n'avais pas montré davantage les Inuits dans ce film. Pour montrer vraiment une culture, il faut faire comme Arthur Lamothe a fait. Il faut les connaître, vivre avec les gens. Moi je ne pouvais pas faire ça. J'ai vécu dans le Nord, mais je ne peux pas dire que j'ai vraiment pénétré la culture inuit. Je sentais en fait une distance infranchissable entre eux et moi, qui est peut-être due à mon tempérament. En fait, mes plus grands moments de bonheur là-bas, je les ai passés à marcher seul dans la toundra. Comment pouvais-je alors prétendre représenter des gens que je connais mal? Comment faire un documentaire dans ces conditions?

G. S. : Entre l'anthropologue, le documentariste et le cinéaste que vous êtes, où est-ce que vous vous situez?

BERNARD ÉMOND : C'est lié. Le monde m'intéresse, me passionne et me désespère. La réalité politique et culturelle me préoccupe. Je

suis toujours en train d'observer le monde dans lequel je vis. Même si je fais maintenant de la fiction, et parfois même de la fiction un peu pointue, ce qui me nourrit c'est le monde que j'habite. Le lien, c'est l'intérêt pour le monde. Tous les artistes sérieux doivent se placer sur quelque chose qui est une espèce de continuum; ils doivent d'un côté réagir au monde qui les entoure, et de l'autre réagir à l'histoire de l'art qu'ils pratiquent. Certains artistes réagissent davantage au monde – disons, pour faire image, Zola – et d'autres à l'art qu'ils pratiquent – disons Valéry –, et une position n'a pas de supériorité intrinsèque sur l'autre. Moi, j'ai commencé par réagir fortement au monde, mais je m'interroge de plus en plus sur la forme d'art que je pratique. Pourtant, je fais la même chose depuis toujours. J'ai les mêmes indignations, les mêmes influences.

B. C. : Comment vous positionnez-vous à travers la tradition documentaire du Québec? Le cinéma québécois est essentiellement né et a évolué à partir du documentaire. Comme beaucoup de cinéastes de fiction, depuis Gilles Groulx ou Claude Jutra pour n'en nommer que deux, vous avez aussi commencé par le documentaire. Où vous situez-vous dans cette tradition-là?

BERNARD ÉMOND : Il y a toute une tradition admirable du documentaire québécois qui consiste à piéger le réel.

B. C. : Que voulez-vous dire par « piéger le réel »?

BERNARD ÉMOND : Tu attends. Tu attends qu'il se passe quelque chose. Benoît Pilon est dans cette tradition-là. C'est un admirable observateur. Il fait aussi de la mise en scène, et il est très bon là-dedans. Mais on ne peut pas dire que ses films sont d'abord un « construit ». Comme aussi Arthur Lamothe. Certes, il y a toujours construction. Or, ils sont plus du côté de l'observation que de la fabrication, même s'il y a fabrication. De l'autre côté, il y a une « autre gang, » qui est plus du côté de Gilles Groulx, où on assiste véritablement à quelque chose d'autre. C'est un cinéma qui est d'abord un cinéma de montage, un cinéma d'écriture. Mes sympathies vont davantage du côté de Gilles Groulx, même si j'ai une admiration sans borne pour Lamothe ou Pilon. Il y a Perrault qui est vraiment un peu des deux. Ça a l'air d'un cinéma d'observation, mais c'est parfaitement construit d'un bout à l'autre. Mes meilleurs films se situent donc du côté « Groulx » du documentaire : *Ceux qui ont le pas léger*, certainement, bien que j'aime aussi *L'instant et la patience*. Le film sur Horace Miner appartient davantage à l'autre catégorie. Je n'ai pas ce talent extraordinaire que d'autres ont qui consiste à observer et à mettre en scène. Je suis un peu mal à l'aise, ce qui fait que dans ce film-là, il y a beaucoup d'entrevues et peu d'observation. C'est pourquoi j'aime mieux faire de la fiction.

B. C. : Justement, dans *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* – et c'est inscrit dans le titre du film lui-même –, il y a cet intérêt à vouloir laisser des « marques ». À ce propos, nous pouvons dire que le documentaire abandonne de plus en plus l'idée d'objectivité ou de transparence et assume sa subjectivité, son point de vue, son parti pris, une certaine position éditoriale. Ce n'est bien sûr pas nouveau, car depuis le direct et le « cinéma vérité », il y a longtemps que la forme documentaire a abandonné le regard omniscient et la narration autoritaire, la « voix de Dieu », à distance des sujets filmés. Or, en plus de transposer à l'écran les marques de leur subjectivité, les documentaristes laissent aussi et de plus en plus apparaître leur *trace physique* dans les films. L'excès ou l'extrême, c'est selon, pourrait être Michael Moore, qui devient une sorte « d'activiste superstar ». Dans votre cas, votre présence est beaucoup plus pudique. Or, elle est là, physiquement dans *Le temps et le lieu*, ou par la voix off, que vous interprétez vous-mêmes, dans d'autres films. Est-ce que cette présence est importante pour vous? Pourquoi?

BERNARD ÉMOND : Disons que de me faire voir physiquement, c'est un peu un accident dans le film sur St-Denis, mais la voix ça ne l'est absolument pas. J'ai toujours assumé cette part de construction dans le documentaire et j'accordais beaucoup d'importance à la narration. Autant que pour le montage d'ailleurs.

B. C. : Pourquoi est-ce important que ce soit vous qui fassiez la narration?

BERNARD ÉMOND : C'est une façon d'assumer sa subjectivité, de dire que le « gars des vues » assume ce qu'il dit. Il est trop pudique pour être devant le Kodak, mais c'est lui qui parle tout de même [rires]!

G. S. : Vous avez par la suite fait trois films de fiction dont deux qui ont une voix off très présente.

BERNARD ÉMOND : Là, j'en ai fini avec la voix off.

B. C. : Justement, cette voix off-là, au-dessus ou à côté de l'image, a la même importance dans vos fictions que dans vos documentaires, mais à partir de *La Neuvaine*, la voix off est beaucoup plus distante, les silences sont beaucoup plus longs, l'image est encore plus solitaire, la mise en scène est encore plus méditative et contemplative. Qu'est-ce qui justifie ce choix?

BERNARD ÉMOND : Je pense que je suis enfin en train de faire confiance au cinéma. J'ai découvert comment travailler avec les comédiens. J'écris autrement. Je fais plus confiance à l'image, plus confiance aux comédiens. Il y a aussi de moins en moins de dialogues dans mes films. Dans *La Neuvaine* il y en a très peu. Dans le prochain, il n'y aura pas du tout de narration.

B. C. : Pensez-vous retourner un jour au documentaire?

BERNARD ÉMOND : Je ne sais pas. C'est aussi une question de temps. J'ai à peine le temps d'écrire ce que je tourne. Mais il faudrait que je retourne au documentaire éventuellement. Je m'explique : si je vivais uniquement à Montréal parmi mes *chums* cinéastes, je trouverais la vie très plate. Pas que je n'aime pas mes *chums*. Mais parce que j'ai besoin de l'Autre. Il faut que je sorte. Dans mes fictions, il y a la nécessité de faire de la recherche. Pour *20h17 rue Darling*, j'ai passé beaucoup de temps dans les réunions des Alcooliques Anonymes. C'était ma fenêtre ouverte sur l'extérieur. Pour *La Neuvaine*, j'ai passé beaucoup de temps à Ste-Anne-de-Beaupré. Même pour les films de fiction, je trouve que cette part de recherche est importante. Tant que je ne m'enfermerai pas dans un cinéma qui devient son propre sujet... « Il faut aller parmi le monde pour le savoir », dit-on.

G. S. : Dans vos films vous filmez les objets de façon contemplative, et justement vous êtes un peu comme l'anthropologue qui retourne vers le passé afin d'en récupérer le plus de traces possible avant qu'il ne soit trop tard. On dirait que vous essayez de retrouver l'idée de collectivité, quelque chose qui nous unit.

B. C. : L'impression que ça me donne, corrigez-moi si je me trompe, c'est l'idée que je ne peux pas avoir accès à la vérité ou à une essence profonde des gens. Je n'ai qu'à la surface des indices ou des objets avec lesquels je vais essayer de reconstruire et comprendre quelque chose.

BERNARD ÉMOND : Il y a les deux. Il y a ce que vous dites et ce que Geneviève dit. D'un côté les objets ne mentent pas, mais il y a aussi l'attachement profond à la vieille culture québécoise, au vieux fond culturel canadien-français. La langue et les coutumes dans les campagnes, la vieille culture ouvrière de Montréal. En fait, ce qui m'intéresse beaucoup et a presque disparu, c'est la culture populaire. La culture de masse a pris toute la place. Mais la véritable culture populaire qui nous venait du Moyen Âge français, qui avait survécu à travers la paysannerie québécoise et qui s'est si peu transformée pendant les premières générations ouvrières en ville, elle est encore là, mais de moins en moins.

B. C. : Quelle est la différence entre culture populaire et culture de masse?

BERNARD ÉMOND : La culture populaire, c'est quelque chose que le peuple a créé lui-même à travers les siècles. Ça comprend évidemment des morceaux de culture savante, des morceaux de culture religieuse, tout le folklore, des façons de dire, des façons de faire. La culture de masse, c'est ce qui se fabrique dans les mass media pour de l'argent. C'est ce qui a triomphé sur la planète. Pour moi, c'est une différence essentielle si on veut comprendre le monde contemporain. Pasolini faisait cette distinction dans ses derniers écrits : dans les *Écrits Corsaires* et les *Lettres Luthériennes*. Il était complètement bouleversé par la disparition de la vieille culture paysanne et ouvrière italienne et son remplacement par la culture fabriquée par le Ministère de l'éducation nationale et les studios de télévision. Moi j'ai toujours eu cette intuition sans savoir que quelqu'un l'avait dit beaucoup mieux que moi! C'est sûr qu'à travers mon travail en documentaire comme en fiction, il y a cette volonté de grappiller des petits bouts de culture populaire, ce qu'il en reste, ce qui surnage.

G. S. : Ce sont souvent les objets qui nous le rappellent. Comme le beau poêle dans *Le temps et le lieu* que les vieilles générations ont astiqué. La vieille dame dit justement qu'elle comprend pourquoi les jeunes ne veulent plus le frotter! Un beau poêle propre et brillant représentait la fierté de la famille. Est-ce que vous pensez que les jeunes s'écartent des traditions?

BERNARD ÉMOND : Ce que je sais, c'est que si les jeunes sont intéressés à la culture populaire, cela ne leur viendra pas du lait maternel. Ça va être une recherche à la bibliothèque ou sur le terrain anthropologique! Il y a un fond qui a cessé de vivre de mon vivant. Il reste quelques expressions, mais c'est une culture qui est mourante. Mais elle a quand même laissé des traces dans la culture générale au Québec.

B. C. : N'avez vous pas peur que cette distinction assez subtile risque de sombrer dans le discours du traditionalisme?

BERNARD ÉMOND : C'est une excellente question et j'y répondrai en évoquant un livre formidable de Jean-Paul Dollé, *Le territoire du rien*, où il parle de la révolution patrimoniale. Ça m'intéresse beaucoup car un des endroits que je déteste le plus, c'est Baie St-Paul. Ou la Place Royale à Québec. Il y a là une espèce de mise en scène du patrimoine. Un patrimoine qu'on met en scène est un patrimoine qui ne vit plus. C'est-à-dire qu'une tradition est morte et qu'on la

ressuscite pour des raisons commerciales. Ça devient une « massification » de la culture populaire. Une mise en scène du patrimoine. Dans le fond, si on préfère aller acheter nos petits chocolats à Baie St-Paul plutôt que de regarder *Loft Story*, c'est simplement une question de classe sociale. Par exemple, Paris est une vaste mise en scène. On est probablement content que Malraux ait décidé de décrasser Paris parce que c'est vraiment beau. Mais en même temps, il n'y a plus de matelassiers dans les quartiers. Les artisans et les ouvriers ont disparu. La ville est devenue le territoire exclusif des bourgeois petits et grands. Et des touristes, évidemment. Elle n'a plus toutes ses couches d'histoire vivante, il n'y a qu'une représentation de cette histoire-là. En même temps, je suis content que la Place Royale existe à Québec, car ça a permis de préserver ces bâtiments. Et Baie St-Paul est un village qui possède l'un des plus beaux patrimoines architectural au Québec. Mais ce qu'on en a fait n'a simplement aucun sens.

B. C. : Devrait-il y avoir une limite à l'accès du droit à l'image? Je me réfère entre autres à la cause qui a fait jurisprudence quant à notre droit de filmer ou photographier des gens dans la rue sans leur consentement.

BERNARD ÉMOND : Ma position est assez claire. Ce qui se passe dans un espace public est public. Or, si on filme des gens dans leur espace privé, sans leur consentement, on est très hors-la-loi. Par contre, si je vais tourner sur la rue Ste-Catherine une scène de foule, eh bien c'est un espace public! La privatisation des espaces publics me fait chier! Si on veut se promener avec sa maîtresse sans que ça se sache, je recommande d'éviter les endroits publics [rires]. Par contre, quand on filme des gens individuellement en train de faire des choses sans leur permission, là c'est immoral. Cette privatisation des lieux, ça me tue. Dans le métro, on est en train de mourir. Il n'y a plus un espace qui n'est pas envahi par la pub! L'espace public devrait appartenir à la collectivité. Or, il a été privatisé. Quant à la possession de notre image, je déteste cette façon qu'ont les tribunaux de parler de cette chose-là. C'est comme si on était propriétaire de notre image, comme si c'était un capital. Ça fait de nous des objets, des marchandises. La raison pour laquelle je trouve qu'on ne devrait pas filmer des gens qui ne le savent pas, c'est pour préserver leur dignité. Ce n'est pas parce qu'on devrait leur payer des droits sur leur image privée.

B. C. : Certains jeunes cinéastes voient une crise dans le documentaire dit « d'auteur » au Québec. Je pense à la fameuse règle des 52 minutes, à l'inféodation à la télévision, ainsi qu'à la lourdeur et aux exigences de la bureaucratie gouvernementale, notamment en ce qui a trait à la scénarisation ou à la «

surscénarisation » des films avant le tournage. Devant ces enjeux, quel portrait brosez-vous de la production documentaire au Québec aujourd'hui. Êtes-vous alarmiste, optimiste, ou aucune de ces réponses?

BERNARD ÉMOND : Je suis très sensible à ce débat-là, puisque moi je me suis rendu compte que je me suis enfermé dans un format qui me permettait de gagner ma vie. Tous mes documentaires font 50-52 minutes. Je pense que vers la fin, j'aurais eu besoin de me sortir de ça et je ne l'ai pas fait. Il y a, chez plusieurs documentaristes – par exemple Sylvain L'Espérance, Serge Giguère, Benoît Pilon, Lucie Lambert – la volonté de briser ces exigences. Or, il y a des gens qui réussissent à faire de bonnes choses avec ce format. Surtout avec la généralisation des moyens légers, il y a une espèce de liberté qui éclate dans le documentaire québécois. Le problème aussi avec les moyens légers, c'est que n'importe qui peut faire n'importe quoi. En conséquence, il n'y a jamais eu autant de mauvais documentaires qu'il y en a aujourd'hui. Mais par bonheur, je pense qu'on est aussi en train d'en faire beaucoup de bons. Pensons au logiciel Photoshop par exemple. Ça offre des possibilités infinies au mauvais goût. C'est la même chose avec les petites caméras vidéo, qui donnent à des gens qui n'ont rien à dire des moyens de le faire. Utiliser des équipements très peu coûteux ne nous dispense pas de la réflexion et de l'engagement. Or, pour des gens qui ont réfléchi au cinéma, qui ont réfléchi au documentaire et qui abordent le métier de façon sérieuse, ces outils sont absolument extraordinaires. Je parlais tout à l'heure de Sylvain L'Espérance, qui peut aller tourner en Afrique avec très peu de moyens financiers et faire un film admirable, mais je pense aussi à Agnès Varda par exemple. D'ailleurs, si je faisais encore des documentaires aujourd'hui, je ne les filmerais pas sur pellicule. Par contre, ce dont je me rends compte maintenant, par rapport à mes documentaires, c'est que je n'ai pas pris assez de liberté. Je n'ai pas pris assez de temps. Une routine semble s'être installée. Alors qu'en fiction, c'est presque comme si je mettais toute ma vie en jeu à chaque fois. Je prends des chances. J'essaie toujours des choses que je ne suis pas sûr d'être capable de faire.

G. S. : Mais auriez-vous fait les mêmes films de fiction sans vos documentaires?

BERNARD ÉMOND : Je ne pense pas. Le documentaire m'a appris à voir en tout cas. J'ai aussi appris le montage, qui est essentiel à mon travail de fiction. J'ai appris où mettre le Kodak. Tout ça fait de moi un bien meilleur cinéaste de fiction. D'ailleurs, j'ai longtemps été presque terrorisé par le tournage. Ce n'est pas pour rien que mes documentaires ont l'air de ce qu'ils ont l'air. C'est terrorisant pour moi de filmer un documentaire. Il y a des gens qui savent danser et

d'autres pas. Moi je ne sais pas danser avec le réel. En fiction, je n'ai pas besoin de danser avec le réel. Je suis super préparé, tous mes plans sont dessinés et j'ai répété avec mes comédiens. J'ai acquis une certaine aisance qui fait que maintenant ça ne me dérange plus si on ne respecte pas le dessin que j'ai fait. Je suis plus ouvert à ce que les comédiens proposent, de sorte que je n'ai plus peur du tournage. Au contraire, je ne savais pas à quel point je pouvais aimer ça. Une des choses que j'aime le plus au moment de tourner, c'est que je peux regarder les comédiens comme je n'ai jamais osé regarder les gens que je tournais en documentaire. Je ne me sers pas de moniteur vidéo quand je dirige les acteurs. Un des grands plaisirs que j'ai, c'est d'observer le visage des gens. Je pense que si on regarde un visage assez longtemps, on va trouver une vérité. C'est vrai aussi en documentaire. Il y a quelque chose qui dépasse ce qu'on peut dire ou faire. Pour moi, c'est un profond plaisir et c'est souvent bouleversant.

G. S. : Pour terminer, quelle est la chose essentielle qui, pour vous, résume votre œuvre et que vous voudriez transmettre?

BERNARD ÉMOND : Plus je travaille, plus je pense que mon travail est centré sur l'éthique. Je trouve que le monde dans lequel on vit est moralement insupportable, profondément déprimant. Par contre je n'ai pas envie de prêcher. C'est important pour moi de transmettre cette idée de désarroi, mais aussi que la réflexion éthique n'est pas seulement dans le regard qu'on porte sur le monde, mais aussi dans la façon dont on travaille. Dans le choix des plans, dans le genre de montage qu'on fait. Ce refus du spectacle fait partie d'une éthique. C'est quand même drôle de dire que je fais de la fiction mais que je refuse le spectacle. Bien, c'est exactement ça. Je pense qu'à un certain moment dans le jeu de Patrick [Drolet] et Élise [Guilbault] émerge une profonde vérité qui n'est pas moins vraie parce qu'on l'a fabriquée. Or, une grande partie des films qui sont tournés au Québec comme ailleurs recèlent tellement peu de vérité. C'est la société du spectacle qui se met elle-même en scène. Je ne veux pas divertir, je hais le divertissement. Ceci dit, il m'arrive de voir un vieux Don Camillo et de bien aimer ça [rires]! Mais de façon générale, il n'y a plus de silence dans notre société! Il y a trop d'images! Le cinéma du divertissement fonctionne sur le mode de la manipulation et de la gratification. J'essaie de faire autre chose complètement. Je considère mes films comme des offrandes. Ils sont là, on peut embarquer ou pas. J'exige du spectateur une certaine courtoisie et j'offre en retour de la substance. C'est comme ça que je le vois. Cette idée de courtoisie me vient de Georges Steiner. Pour lui, qui est un grand amoureux de la littérature, on doit courtoisie au texte. On doit faire l'effort de la compréhension et c'est en travaillant qu'on va extraire du texte les choses qui vont nous bouleverser, nous

transformer. C'est ce modèle-là, contraire au modèle cinématographique actuel, qui me pousse à faire les films que je fais. Je suis très conscient de ce que j'essaie de faire. Je suis aussi conscient qu'on peut m'arrêter n'importe quand parce que mes films ne sont pas assez commerciaux. Je pense que l'art ne peut pas être autrement qu'engagé. Ça ne veut pas dire politique au sens restreint. Ça veut dire qu'il y a un engagement de la personne entière dans la vie. Il y a une scène merveilleuse dans *Rosaire et La Petite-Nation* (1997) de Benoît Pilon où il suit son grand-oncle qui va se faire à manger. Il a 90 ans ou plus, il est dans la cuisine, il ouvre le tiroir, il cherche une fourchette ou une cuillère et il ne la trouve pas. Et il cherche, et il cherche. La scène n'est pas coupée. On le regarde une minute et demie jusqu'à temps qu'il trouve la cuillère. Mais en une minute et demie, on a senti le vieillissement, la vulnérabilité, en même temps le courage et la dignité. Ça s'appelle un engagement du cinéaste par rapport à son sujet, et ça exige un engagement de la part du spectateur. Pour moi, c'est ce double engagement-là qui fait que le cinéma vaut la peine d'être fait, que ce soit en documentaire ou en fiction.

[Bruno Cornellier est fondateur et rédacteur en chef de Nouvelles "vues" sur le cinéma québécois. Il termine présentement, à l'Université Concordia (Montréal), un mémoire sur la représentation des Amérindiens dans le cinéma québécois contemporain.]

[Geneviève Schetagne est étudiante de deuxième cycle en études cinématographiques à l'Université Concordia et prépare un mémoire sur le cinéma allemand contemporain.]

[Entretien enregistré le 25 janvier 2006, au Café L'Enchanteur, à Montréal.]