

Autoportraits obscènes L'indécence chez Robert Morin

Marco de Blois

Number 102, Summer 2000

Robert Morin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24097ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Blois, M. (2000). Autoportraits obscènes : l'indécence chez Robert Morin. *24 images*, (102), 27–29.

Autoportraits obscènes

L'INDÉCENCE CHEZ ROBERT MORIN

PAR MARCO DE BLOIS

Les bandes vidéo de Robert Morin et Lorraine Dufour mettent à rude épreuve le spectateur passif. Surtout lorsqu'on les voit pour la première fois, elles suscitent surprise et étonnement, car il y a chez le cinéaste-vidéaste Morin une façon audacieuse et intelligente de pousser loin, très loin notre expérience de spectateur, qui ne peut qu'inciter à la réflexion. Chacun de ses films, chacune de ses vidéos, même ses œuvres les plus brouillonnes sont en soi des aventures qui laissent des souvenirs indélébiles, ne serait-ce que parce qu'ils s'articulent autour d'idées fortes et dénotent toujours une cohérence que l'on retrouve de façon aussi évidente dans sa vidéo-filmographie tout entière.

On ressent également, devant le travail de Morin, un malaise qui tient à ce qui nous est donné à voir. On s'y trouve confronté à la misère humaine et à la vulgarité de l'existence sans trop savoir quoi penser, comment réagir, et sans connaître davantage ce que pense le réalisateur lui-même. Alors, aux prises avec le désarroi, on rit, faute de mieux.

Ma richesse a causé mes privations.

Morin est obsédé par l'obscène, qu'il pratique à froid.



Ce qui se déroule à l'écran est en effet généralement drôle. Toutefois ces images parfois graveleuses et souvent granuleuses, nous prennent de force, d'autant plus que Morin filme la plupart du temps tel un amoureux enragé, avec une sorte d'affection brutale, sans apprêt, la caméra happant les images et les restituant sèchement. Avons-nous réellement été conviés à assister à ce qu'on nous montre ou ne sommes-nous que des intrus? On peut même parfois douter que les sujets aient accepté d'être filmés sous cet angle. Et pourquoi, au juste, aurions-nous envie de regarder ça? Nous éprouvons alors plusieurs sentiments contradictoires.

Ainsi, une partie de notre malaise s'explique par le fait que le cinéaste sollicite continuellement le spectateur, lui renvoie la balle. Chez Morin, nous ne retrouvons pas cette barrière habituellement présente au cinéma, qui sépare le réalisateur de ses sujets et qu'on nomme «saine» distance. Morin fait quelques pas vers ceux qu'il filme, ceux-ci vont vers lui, et c'est à cette frontière entre deux solitudes qu'a lieu la rencontre et que se met en branle la création. Si bien qu'il ne paraît pas y avoir de hiérarchie entre le filmeur et les filmés, puisque Morin ne surplombe jamais ses univers mais s'y noie presque. Seul un réflexe de résistance nous retient de nous y engouffrer nous aussi. Si l'indécence de ces œuvres fascine, elle provoque en même temps chez le spectateur une réaction de rejet.

Bien que le tournage vidéo ait des qualités qui lui soient propres — notamment celle d'être plus souple que le cinéma —, on ne saurait pourtant mettre le malaise du spectateur sur le compte de la nature de ce support qui permet, selon une idée préconçue, d'établir un rapport plus «direct» avec le réel. Reste néanmoins qu'il y a bel et bien chez Morin un rapport au réel tout à fait inhabituel, qui agit à la fois comme un grossissement et un aplatissement de celui-ci. La légèreté de l'appareillage vidéo et la résolution *low tech* y sont pour quelque chose: le résultat, esthétiquement, est plus rugueux.

Un torrent d'ambiguïtés

On dit régulièrement du travail de Robert Morin qu'il est inclassable. On ne sait trop où ranger cet «importun»

qui n'appartient ni à la vidéo d'art ni au cinéma industriel, qui passe d'un support à l'autre au risque parfois d'indisposer les intégristes de la projection correcte, qui brouille les distinctions entre la fiction et le documentaire. D'autant plus qu'au-delà de la confusion des genres ou des supports, les ambiguïtés foisonnent dans ses œuvres. Et ce sont ces ambiguïtés à la fois revendiquées et multiples, qui, pour le spectateur, se révèlent déstabilisantes. Quel point de vue Morin a-t-il sur les marginaux? Que veut-il faire ressortir: la noblesse des exclus? l'aliénation dont ils sont victimes? Rien de cela.

En effet, Morin refuse l'humanisme, sa vidéographie étant à l'opposé de ce que l'on qualifie de «cinéma de CLSC», bien que les personnes qui l'intéressent soient souvent les mêmes que celles que l'on retrouve dans le cinéma d'intervention sociale: handicapés, défavorisés, ex-détenus, etc. Chez lui, il n'y a aucune solution, aucun espoir de lendemains qui chantent, aucun spécialiste invité pour mettre dans une perspective claire et rassurante ce que l'on voit; c'est au spectateur de tirer ses conclusions. Ainsi, *Mauvais mal* s'ouvre sur les propos (apparemment) sérieux d'un médecin (joué par un comédien) qui expose de façon rationnelle les raisons de la vague de jeunes transformés en loups-garous qui s'abat sur une petite municipalité minée par le chômage. Cependant, cette vérité prétendument scientifique mise dans la bouche d'un spécialiste est rapidement désamorcée par l'ironie d'un récit métaphorique. Le spectateur, en face d'une œuvre de Morin, se trouve happé par une réalité déjantée, confronté à l'image d'une société disloquée et sans garde-fous. Cela est encore plus éloquent dans ses réalisations les plus *hard* (*Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, notamment), dans lesquelles les «acteurs» s'exposent à la caméra sans paraître conscients de leur vulgarité.

L'ambiguïté est également présente dans les procédés narratifs auxquels a recours Morin. Son «je» est-il réellement un «je» ou s'agit-il plutôt d'une combinaison entre le «je» et le «il»? D'un «je» tenté par le mensonge, la fabulation? La place du cinéaste dans ses vidéos apparaît donc problématique, dans la mesure où celui-ci adopte plusieurs voix, étant à la fois celui qui joue et celui qui filme. Interprétant le prestataire du b.s. du *Voleur vit en enfer* qui raconte ses hantises (entendues en voix off), Morin est-il exhibitionniste ou veut-il plutôt nous mener en bateau? Dans la revue électronique *Hors champ*, Nicolas Renaud remarque d'ailleurs que «*Le voleur vit en enfer* est plus que le cri d'un assisté social, c'est Morin le vidéaste qui se bat vainement pour faire de la télévision une autre télévision»¹, mais il se bat aussi contre la rigidité des règles édictées par les institutions. Et le Earl Tremblay de *Yes Sir! Madame...* s'incarne totalement dans le cinéaste: c'est Robert Morin lui-même, avec tous les paradoxes de la québécoisité...

Parfois donc, comme dans les deux cas que nous venons d'évoquer, la caméra devient l'œil d'un personnage, prenant une part active à la progression du récit. Ainsi également dans *Requiem pour*



Mauvais mal. La manière de filmer de Morin laisse croire qu'il débarque quelque part, braque sa caméra pour s'introduire dans le réel et rapporter des images (même si cette réalité est arrangée avec le «gars des vues»).

un beau sans-cœur et *Gus est encore dans l'armée*, filmés en caméra subjective, l'acte d'enregistrement est manifeste, il est intégré à l'action. Même quand Morin filme (volontairement) «tout croche», l'instabilité du cadre indique bien au spectateur que l'image est captée par une caméra tenue à la main. Le cinéaste-caméraman n'est plus alors le témoin neutre des événements. Si les vidéos et les films de Morin nous troublent, c'est en partie parce que le filmeur est le sujet même de l'action, ou alors qu'il est de connivence avec ses sujets vers qui il va et avec qui il va...

D'un monstre à l'autre

De cette prolifération de l'ambiguïté naît un style à la fois fort et troublant. En effet, Morin filme d'une telle manière qu'il paraît agir à la fois en ethnographe et en metteur en scène de *freak show*. L'individuel, chez lui, rejoint-il réellement le collectif? Et si c'est le cas, doit-on en conclure que le collectif est à l'image des individus qu'il filme? Le Morin filmeur est attiré par les «monstres»: pauvres, riches, danseuses *topless*, junkies, militaires, vieilles Anglaises, etc., toute la faune d'originaux qui habitent son univers. Or, on se demande souvent s'il ne prend pas un malin plaisir à exacerber cette monstruosité (ou même à l'inventer de toutes pièces). Dans *Ma richesse a causé mes privations*, Morin fait une incursion dans le milieu des culturistes, dont il nous fait partager les petits problèmes personnels aussi bien que les ambitions ou les séances d'entraînement et de pose. Rien de bien excitant... et pourtant, ces hommes boursoufflés et huilés, qui paradent orgueilleusement en slip, offrent un spectacle dont on ne saurait dire s'il est ridicule, vulgaire ou simplement étrange. Cette vidéo s'affirme clairement en tant que fiction mise en scène de façon assez classique, mais la trivialité du réel vient pourtant sans cesse bousculer la fiction, ne serait-ce que par la maladresse des «comédiens». Dès lors, l'œuvre acquiert encore un plus fort coefficient de vérité, dans la mesure où les personnages se confondent totalement avec les personnes qui les interprètent.



Robert Morin, caméraman-réalisateur de *Yes Sir! Madame...*, cyclope fasciné jusqu'au voyeurisme par ses sujets.

En fait, que ce soit les protagonistes de *Ma richesse a causé mes privations* ou n'importe quels autres que l'on retrouve chez Morin, nous avons affaire à des gens ordinaires (malgré leur excentricité ou leur anomalie) en train de jouer, sous l'œil apparemment indifférent mais pourtant complice du caméraman, le reflet de leur propre existence. Une existence «quétaine», certes, dans *Ma richesse...*, mais un «quétaine» qui se donne comme tel, sans inhibitions et qui n'est ni montré du doigt ni tourné en dérision par le réalisateur. Comme dans un *reality show*, ceux qu'il filme acceptent de jouer leur petite vie devant la caméra... Spectacle étrangement fascinant, mais à ce point dédramatisé et «inutile» qu'il en devient obscène. Morin est obsédé par l'obscène, qu'il pratique à froid. Il ne cherche pas à dramatiser, ni à mystifier, ni à produire du mythe. Si Morin tournait un film avec Céline Dion (on a le droit de rêver!), on verrait la chanteuse et son époux parader devant le *kodak* pour présenter à l'humanité leur infinie platitude.

Parmi les autres monstres qui habitent la création morinienne, il y a aussi Morin lui-même, caméraman-réalisateur, cyclope fasciné jusqu'au voyeurisme par les sujets qu'il choisit de mettre en images. Sa manière de filmer laisse croire qu'il débarque quelque part, braque sa caméra pour s'introduire dans le réel et rapporter des images (même si cette réalité est arrangée avec le «gars des vues»). Or, cette méthode n'est pas sans rappeler la rudesse des reportages télévisuels, par essence impudiques puisque ces images sont généralement «volées» tout en devant être percutantes. Il est indéniable que le temps que Morin a passé, au début des années 70, au service du petit écran comme caméraman pour une télévision communautaire, a laissé des traces dans sa création. Ainsi, il évite le champ-contrechamp et filme la plupart du temps sur une longue durée tout en suivant pas à pas les débordements erratiques et chaotiques de l'action. Son style peut même parfois être perturbant pour le spectateur, comme c'est le cas notamment dans *Quiconque meurt*,

meurt à douleur où il force carrément la porte, reprenant les procédés des reportages-chocs. Et l'habitude presque obsessionnelle qu'il a d'enregistrer des «petits riens» peut parfois évoquer les *Drôle de vidéo* et autres célébrations de la vie ordinaire des gens ordinaires. Mais la manière dont Morin appréhende le réel éveille toutefois l'inquiétude, nous obligeant à remettre sans cesse en question les motivations profondes à l'origine de ces images.

Québec profond

Les sujets de Morin sont la plupart du temps choisis en fonction de leur singularité. Pourtant, combien de ses personnages nous font penser à notre cousine, à notre «monocle» ou à notre beau-frère... En effet, qu'y a-t-il de plus représentatif de la petite

bourgeoisie québécoise parvenue que les touristes de *On se paye la gomme*, par exemple? Nous nous retrouvons ici face à un Québec caractérisé jusqu'à la moelle, assez souvent celui du prolétariat urbain. Et, surtout, face à un Québec étroitement délimité (un local, une chambre, un bois, un bout de rue, un living-room de bungalow). Il ne s'agit pas du tout d'un territoire lyrique ou fantasmé. En effet, on a plutôt affaire à un Québec hyperréaliste, aussi poétique que peut l'être un film porno...

Par ailleurs, si ces personnages sont pour la plupart inoubliables, les lieux où ils vivent, les objets auxquels ils touchent le sont tout autant, dans la mesure où ces personnages sont indissociables de leur environnement, à un point tel qu'ils semblent même incorporés à lui. On pense notamment aux murs crasseux de l'appartement du *Voleur vit en enfer*, au poteau du gros Gérard Vermette dans *Il a gagné ses épauettes*, au bar de troisième ordre et aux bouteilles de bière de *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, aux miroirs de *Yes Sir! Madame...*, à la conserve de ragoût de boulettes Cordon bleu de *Mauvais mal*, au bateau de *Windigo...* Objets et lieux se confondent par ailleurs, à l'espace mental des personnages (tout comme celui du soldat de *Gus est encore dans l'armée* est rempli de souvenirs de *spots* publicitaires). Mais c'est un espace mental «abruti» par la consommation, le matérialisme, l'insignifiance du quotidien.

Sans être d'aucune façon un cinéaste narcissique, Robert Morin investit néanmoins beaucoup de lui-même dans ses œuvres. Il convie les gens qu'il filme à une expérience primitive fondée sur le dévoilement de ce qui leur est strictement personnel. Et c'est de la banalité obscène des images que naît l'effet de reconnaissance, car cet espace mental des personnages se confond aussi avec celui de Morin... et le nôtre. ■

1. <http://www.horschamp.qc.ca/9802/emulsion/voleur.html>