

Profession
Médiateur du réel

Philippe Gajan

Number 102, Summer 2000

Robert Morin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24095ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gajan, P. (2000). Profession : médiateur du réel. *24 images*, (102), 19–21.

Profession

MÉDIATEURS DU RÉEL

PAR PHILIPPE GAJAN

La Coop Vidéo de Montréal, Lorraine Dufour, Robert Morin: ces trois noms indissociables évoquent ce qu'il s'est fait de plus stimulant ces vingt dernières années dans le domaine de la représentation du réel. Mais qui dit représentation du réel au Québec dit cinéma direct.

Dès lors, il s'agit de préciser quel fut et quel est encore le projet de Robert Morin et Lorraine Dufour. Disons-le, quand la Coop Vidéo est apparue à la fin des années 70, la représentation du réel en était au point où le cinéma direct l'avait laissée, c'est-à-dire que, partant d'un regard nécessairement subjectif on visait un certain degré d'objectivité (Perrault continue, jusqu'à un certain point, à masquer son dispositif d'«activation» du réel). Morin et Dufour, en vingt ans de carrière, l'ont conduit vers les rivages contemporains d'une subjectivité pleinement assumée (le dispositif est maintenant partie prenante de l'histoire racontée).

Dans *Le voleur vit en enfer*, un homme filme son nouveau quartier pour se convaincre qu'il n'est pas en train de devenir fou (ces images sont les images du film) tout en s'adressant à un service téléphonique pour déprimés anonymes (la conversation avec la bénévoles est la voix off du film). Point de vue subjectif, donc, sur une réalité dont

le narrateur se demande s'il ne l'a pas rêvée dans sa folie, telle est l'histoire du *Voleur*, mais tel est aussi la profession de foi de l'œuvre de Morin et Dufour. La caméra subjective, la voix off, si souvent présentes, se révèlent les instruments de cette prise en compte subjective du nécessaire rapport... subjectif au réel.

Dans des réalisations comme *Le voleur vit en enfer*, *Yes Sir! Madame...*, un personnage, le narrateur (interprété par Morin lui-même), s'empare de la voix off et de la caméra pour orienter l'histoire. Mais on pourrait aussi bien parler de la succession de prises de vues subjectives de *Requiem pour un beau sans-cœur* ou de *Quiconque meurt, meurt à douleur*. Dans ces deux cas, ce sont les personnages de la fiction qui passent tour à tour derrière la caméra. Ils deviennent les maîtres d'œuvre des images que l'on regarde, des «auteurs» qui s'emparent de l'histoire, multipliant ainsi les points de vue.

La caméra comme la narration dans le travail de Morin et Dufour appartiennent à l'histoire, elles la déroulent. Le point de vue n'est plus ici assumé par un quelconque démiurge omniscient. Ainsi, d'une certaine façon, cette œuvre disqualifie à jamais la tricherie propre au cinéma, à tout le cinéma de fiction... À tel point d'ailleurs que la provenance parfois fantaisiste des bandes vidéo annoncée par

**Quiconque meurt,
meurt à douleur.**

«Et si c'était vrai?»

L'arme de Morin est la déstabilisation, jusqu'à la nausée, du spectateur.



Dans *Mauvais mal*,
les vidéastes accompagnent la
montée en puissance d'une
mythologie.



l'introduction (comme dans *La réception* ou dans *Le voleur vit en enfer*) apparaît comme une savoureuse pointe d'ironie qui vient redoubler ce rejet d'une supercherie.

Et pourtant... Chassez le naturel, il revient au galop. Le réel, ou du moins quelque chose qui s'y apparente, semble s'immiscer inmanquablement par les interstices de cette fiction assumée. Avec *Le voleur vit en enfer*, la description d'un quartier défavorisé de Montréal aura rarement atteint un tel degré d'authenticité. On pourrait dire que dans cette vidéo, les vidéastes ont apprivoisé l'effet de réel sans pour autant reproduire une quelconque réalité, puisque le discours du narrateur s'en détache manifestement. Dans *Gus est encore dans l'armée*, la distance est encore plus marquée, si c'est possible. Les images du «réel» sont issues d'un documentaire de l'ONF détournées et recyclées au profit d'une pure fiction par une «narration amoureuse». Morin et Dufour inversent ainsi les référents. On peut même dire qu'ils sont passés maîtres en la matière car qui saurait dire, à part eux-mêmes, la part de vrai dans ces fictions? Qui saurait dire si, par exemple, la chanson du vieil homme dans *Le voleur vit en enfer* n'est pas un enregistrement, si la première bobine de *Yes Sir! Madame...* n'est pas plutôt un film d'amateur tourné en famille ou encore si, dans *La réception*, les acteurs (manifestement non professionnels) ne jouent pas leur propre rôle d'ex-détenus, à l'instar des toxicomanes de *Quiconque meurt...?* Tout en refusant donc la facilité que procure le type d'approche propre au film de fiction reposant sur l'adhésion du spectateur, les auteurs s'ingénient à brouiller les cartes. Il s'agit là en quelque sorte d'une sollicitation directe du spectateur — sollicitation que l'on retrouve également dans l'emploi d'une caméra subjective qui interpelle implacablement son regard. En transgressant constamment la frontière entre fiction et réalité, Morin et Dufour forcent constamment le spectateur à se poser la question du vrai et du faux.

L'effet de miroir que l'on ressent devant les bandes et films du duo ne vient pas alors d'un quelconque processus d'identification aux

personnages, mais plutôt du malaise que cause un questionnement constant sur la véracité de ce qu'on est en train de voir, questionnement qui nous oblige à sortir de l'attitude habituelle du «ça ne me concerne pas». Nous sommes sans cesse amenés à nous demander: «Et si c'était vrai?» Robert Morin et Lorraine Dufour ont inventé cette forme très particulière d'équilibre instable de la subjectivité. Leur arme est la déstabilisation, jusqu'à la nausée, du spectateur qui, pris à partie, ne peut plus se défilier. À ce titre, qu'on se le dise, *Yes Sir! Madame...* est l'œuvre la plus marquante des années quatre-vingt-dix au Québec, car elle est la plus vraie, un miroir tendu à une société prise en flagrant délit de schizophrénie et de déliquescence. L'individu, ici Earl Tremblay, agit comme un révélateur impitoyable et nous renvoie le portrait fidèle d'une société. Lui qui aurait aimé s'y dissoudre devient, bien malgré lui, le porte-parole de ce qu'il a renié par écoeurément.

À l'inverse, dans la partie en apparence plus documentaire de l'œuvre, celle des portraits, si l'on reste en présence des mêmes personnes marginalisées par une société de nantis bien-pensants — un nain dans *Toi, t'es-tu lucky?*, les habitués d'un bar de danseurs et danseuses nus dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, le culturiste de *Ma richesse a causé mes privations* ou encore les habitants d'un petit village oublié du monde présentant des cas de lycanthropie dans *Mauvais mal* —, ce n'est pas pour autant que les vidéastes ont choisi de les «documenter» ou de les utiliser pour déchiffrer le réel. Bien au contraire, la caméra se déplace de sa position habituelle de voyeur pour se fondre dans le «décor». Morin et Dufour ne s'y sont pas trompés, eux qui ont crédité ces vidéos à l'ensemble des protagonistes. Et la différence avec un documentaire classique ou un reportage est, dès lors, énorme. Cette caméra nous prend par la main et l'on entre en fiction car, pendant la durée de notre bref passage parmi les personnages, ceux-ci nous dévoilent leur imaginaire. Certes, cette œuvre témoigne d'une réalité palpable mais, bien loin de jeter sur elle un regard froid et inerte, bien loin



Partant de la réalité
d'une petite communauté,
**Ma vie c'est pour le
restant de mes jours**
nous enchaîne à
l'imaginaire d'un peuple.

de capter des témoignages, la caméra se glisse aux côtés des protagonistes et les accompagne, le temps d'un rêve ou d'un cauchemar, d'un espoir déçu ou d'un désespoir contenu. Et cette œuvre, une fois de plus, nous tend un miroir. Ces personnages, que l'on avait évacués, surgissent du néant où on avait préféré les perdre pour griffer notre imaginaire comme s'ils en dévoilaient des pans entiers. Morin, Dufour et leurs amis... Bien loin du ton condescendant, ces vidéos se nourrissent de notre mauvaise conscience, celle de nous être niés si longtemps, d'avoir nié le réel. L'individu renvoie à la collectivité, une collectivité dont le spectateur doit admettre qu'il est partie prenante. Dans *Mauvais mal*, les adolescents en crise sont les symptômes d'une société malade de sa crise économique. Devant cette situation incontrôlable, cette société prend peur: au détour d'un chemin enneigé, à la pleine lune, les frayeurs ancestrales surgissent, plus fortes que jamais. Les vidéastes accompagnent alors la montée en puissance d'une mythologie... jusqu'au dernier plan. Devant la pleine lune passe alors l'ombre d'un loup; c'est un type d'imagerie qui, il faut bien l'admettre, a plus à voir avec le genre fantastique qu'avec le documentaire. Ces croyances n'ont plus guère cours dans notre vingtième siècle rationnel et pourtant elles impressionnent et font trembler sur sa base notre irréductible incrédulité. En chaque spectateur sommeille l'enfant qui a peur du loup.

Mais c'est peut-être *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* qui illustre le mieux l'ambiguïté d'une démarche qui, partant de la réalité d'une petite communauté, nous enchaîne à l'imaginaire d'un peuple et, irrémédiablement, éveille en nous confusion et malaise. Dans ce bar, chacun des protagonistes semble une caricature, un théâtre grotesque du Québec colonisé. Pourtant, après les avoir côtoyés quelque temps, on se prend à s'oublier et à s'asseoir près d'eux, comme l'ont sans doute fait Morin et Dufour. D'étrangers, nous sommes devenus invités. Et lorsque débute une explication grandiose entre l'apprenti cascadeur et sa compagne, nous sommes suspendus à leurs lèvres, le rouge de la honte au front d'avoir transgressé un

tabou: la ligne qui nous sépare d'eux; celle en deçà de laquelle nous aurions été voyeurs et donc jouisseurs, mais qui, une fois franchie, nous rend complices et donc en situation de partage. Ainsi, le «réel» inoffensif a mué pour donner lieu à un profond questionnement sur notre identité collective.

Tout compte fait, mieux vaut ne pas trop jouer au jeu des genres avec l'œuvre de Robert Morin et Lorraine Dufour. Documentaire de l'imaginaire collectif ou fiction du réel, il est clair que c'est la ligne floue entre les deux qui intéresse les vidéastes. Leur œuvre n'est ni sociale, ni psychologique. Elle émane d'un véritable rapport au monde, une tentative d'apprivoiser ce qui ne peut que nous échapper, c'est-à-dire le réel. Pour arriver à leurs fins, ils utilisent, plus souvent qu'à leur tour, l'authenticité de gens qui n'ont plus rien à perdre, pour qui ce fameux rapport au monde n'est ni théorique, ni philosophique mais bien plutôt une question de survie. Survie mentale du voleur qui sent passer le vent de la folie et qui pourtant a bien vu battre le cœur de la dinde au four, survie mentale encore d'Earl Tremblay, celui qui dans un même souffle s'écrie «Yes Sir!» et «Madame», survie physique du beau sans-cœur. Mais aussi survie de «personnages aliénés par leur environnement social et affectif, qui les empêche alors de se réaliser, mais qui vont, à et par la caméra cathartique, se révéler peu à peu à eux-mêmes»¹. Et ce monde, c'est le Québec d'aujourd'hui, un Québec scruté à la loupe, à la fois décor et acteur des histoires simples de Robert Morin et Lorraine Dufour. En 1977, ils faisaient partie des huit fondateurs de la Coop Vidéo de Montréal. Ils ont depuis porté bien haut l'étendard d'un regroupement collectif qui œuvre pour le collectif. ■

1 Marie-Michèle Cron, «Coop Vidéo: dans les marges du réel», *La gazette des scénaristes* n° 10, juin 1999, p. 83.