

## Parcours du vidéaste (1976-1997) La série noire d'un maître occulte

Geneviève Thibault

---

Le cinéma par lui-même  
Number 112-113, Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24544ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Thibault, G. (2002). Parcours du vidéaste (1976-1997) : la série noire d'un maître occulte. *24 images*, (112-113), 66-67.

## PARCOURS DU VIDÉASTE (1976-1997):

### LA SÉRIE NOIRE D'UN MAÎTRE OCCULTE

PAR GENEVIÈVE THIBAUT

**P**endant quelque temps encore, le DVD aura le pouvoir de faire l'événement. Pour le cinéphile de salon, il y a quelque chose de parfaitement inaugural dans le fait de visionner l'intégrale d'une œuvre jusqu'ici vouée à une projection morcelée et confidentielle. Avec l'édition DVD de la production vidéo de Robert Morin (*Parcours du vidéaste (1976-1997)*), on a cette impression — euphorique — que le nouveau mode de diffusion consacre, une fois pour toutes, le vidéaste-cinéaste québécois le plus important de sa génération.

La somme est d'autant plus significative qu'elle a des allures quasi testamentaires: depuis quelque temps, Morin proclame son envie de quitter les oripeaux du vidéaste et d'endosser ceux de l'écrivain et du scénariste pour la télévision.

Le DVD, avec sa lecture tantôt linéaire, tantôt en chapitre, fait parfois apparaître autre chose que ce qu'on croyait connaître dans une œuvre. Il y a longtemps déjà qu'on s'interroge sur les rapports troubles qu'entretient Morin avec la télé. Il y a là un conflit sous-jacent portant à se demander qui, de la télé ou de Morin, perd ou gagne. Il y a d'abord la question problématique de la diffusion télévisuelle de l'œuvre vidéo. Mais outre cela, qu'est-ce qui a si longtemps empêché les producteurs de commander à cet auteur cette télé-série qui aurait pu devenir le *Twin Peaks* ou le *Kingdom home made* de notre télé?

Morin s'est longtemps demandé si le «blocage» était «idéologique ou esthétique». Répondre «les deux» amène l'hypothèse

d'une inconnue qui accuserait le malentendu. La solution de l'équation pourrait être une triade: Morin (le vidéaste), la télé et le polar représenteraient respectivement le suspect, la loi et le crime non élucidé. L'ennui, dans cette proposition, c'est qu'on n'a jamais réussi à identifier le corps probable du délit. Le tort de Morin, c'est d'être resté trop longtemps un maître occulte du noir. Certes, faire la lumière là-dessus ne le lavera pas du soupçon télévisuel. Mais le délinquant surdoué pourrait très bien faire nos riches heures devant l'écran. On devrait du moins reconnaître une grossière «erreur sur la personne» de l'œuvre. Je demande la réhabilitation.

À mon avis, Morin est le plus grand auteur policier — au sens générique du terme — de la filmographie québécoise. Davantage qu'Arcand, infiniment plus que tous les autres prétendants au noir. Chez Morin, la forme policière va jusqu'à une herméneutique qui englobe l'auteur, le scénariste, le metteur en scène, le vidéaste et le support vidéo. On y reviendra.

Faisons d'abord l'impasse sur quelques idées reçues. Dont celle que la télé-série policière serait l'un des plus fiers fleurons de notre récente production télévisuelle. Le manifeste contemporain du polar, ce n'est pas *Fortier*, c'est *Mulbolland Drive* et *Omertà*, c'est le pendant conservateur et anesthésiant du noir ou, plus sobrement, une partition bien torchée mais platement convenue du schéma hollywoodien, une condamnation au style du modèle, à sa dramaturgie linéaire et

obsolescente<sup>1</sup>. Le policier québécois en est à ses balbutiements télévisuels. Il a un retard évident sur les amateurs, toujours en avance d'un indice. Dans le *wonderland* de Morin, les conventions policières sont perversément réfléchies, gauchies, tordues. Il s'en trouve qu'éclaterait ce plaisant recyclage issu de la boîte noire. Mais ils doivent se contenter en lieu et place de l'ennuyeux néopolar télévisuel — comme on dirait le «néo-classicisme».

Sabordons un autre cliché: celui qui prétend que l'intrigue policière, c'est l'énigme d'un meurtre à résoudre. Et si le cadavre se mettait à parler? Le polar n'existe comme histoire que parce qu'il supplée à l'absence d'un autre récit, celui du mort ou de l'absent. En fait, dans ses ultimes conséquences, *la forme policière pose la question du pouvoir de raconter, de montrer; elle met en cause notre perception du réel, notre capacité d'entendre et de voir*<sup>2</sup>. D'où l'enquête. Et le fun. Et si, pour se désennuyer, on pistait le genre dans les vidéos de Morin?

#### Le vidéaste et son double

On a catégorisé Morin «inclassable» parce qu'il se trouverait le «cul entre deux chaises», entre «le commercial et l'expérimental, la vidéo et le cinéma, le documentaire et la fiction, les acteurs et le vrai monde<sup>3</sup>». C'est précisément cette posture qui lui permet d'user du dispositif du noir. Parce qu'il s'agit bien d'un dispositif, c'est-à-dire une grille d'interprétation du monde. Et qui dit interprétation dit lecteur. D'autres

l'ont écrit mieux que moi en ces pages, le spectateur de Morin est un hyperactif, spécialement convoqué à s'interroger sur ce qu'il voit pour les raisons déjà énumérées. On pourrait même parler d'une lecture d'anticipation voire, du soupçon, où il faut s'y prendre à deux fois pour décoder une image, où le vidéaste et ses personnages ne sont jamais tout à fait ce qu'ils prétendent être: «Le but de ce que je fais, c'est [...] de distiller le doute dans l'esprit du spectateur, doute sur la forme, doute sur le fond.<sup>4</sup>» L'histoire idéale serait celle qu'on doit reconstituer: «Un bon film, c'est un film dont le sujet n'est pas ce qu'on voit à première vue. [...] C'est dans les ellipses où se trouvent les choses que [le spectateur] devient auteur. Le polar a ça d'intéressant qu'il permet d'emblée au spectateur d'être créatif.<sup>5</sup>» Yes Sir, Morin: il y a toujours au minimum deux versions des faits en comptant celle du spectateur. Les sceptiques vous accorderont du moins la métaphysique du noir.

Parlons «sujets» justement. Morin a la réputation confirmée d'être un auteur du social, du collectif. Mais en quoi le polar ne serait-il pas politique? Qu'on s'y trouve du bon ou du mauvais bord, investigateur ou suspect, il s'agit toujours de traquer le refoulé, d'enquêter sur les motifs de l'autre. Le propos, double, conjugue l'histoire personnelle et la quête identitaire. Dans les premières bandes — les «*tapes existentiels*», en apparence très éloignés des thèmes du genre — les freaks portraiturés sont toujours hantés par un double négatif.



Robert Morin dans  
**Yes Sir! Madame...**  
Le vidéaste et ses  
personnages ne sont  
jamais tout à fait ce  
qu'ils prétendent être.

Lorsqu'ils paraissent avoir trouvé leur place au sein de la communauté (comme l'avaleur de couteaux du *Mystérieux Paul*, le jeune marié du *Royaume est commencé*, Mario le cascadeur de *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*), l'«ordre établi», figuré par leurs proches, les empêche de passer à l'acte. Dans la structure policière classique, nommer le coupable amène le rétablissement de l'ordre et la chute du récit. Chez Morin, c'est la prise de conscience de sa propre aliénation qui clôt la bande. Au final, le conflit et l'énigme de ces destins demeurent: structure doublement ouverte, en suspens.

L'univers du scénariste est constitué de huis clos, de chausse-trappes, de guets-apens. Il faut se méfier de la dimension hyper-réelle du monde qui encercle les personnages tel un signe incriminant, de la facture *low-tech* et «documentaire» du support vidéo: c'est souvent un leurre de plus. Dans *La réception* (un *murder party* librement adapté des *Dix petits nègres* d'Agatha Christie), il faut voir les «vrais» ex-détenus se soupçonner mutuellement, se fouiller entre eux: dans un *party* on joue, on inverse les

rôles. Par cette combinaison de jeu dramatique et formel le metteur en scène-vidéaste se tient au plus près des codes du polar. On connaît la manière — extraordinaire — qu'a Morin d'impliquer ses «personnages» à titre de scénaristes: «la plus belle façon de pénétrer leur univers, de voir comment ils se voient, ils se rêvent.<sup>6</sup>» (Pour comprendre la méthode du vidéaste, il faut visionner l'entrevue fictionnalisées *Acceptez-vous les frais?* de Richard Jutras — un bonus de l'intégrale DVD. Jutras y fait «entrer en fiction» Morin de façon complètement réjouissante.) Encore un renversement: la lucidité du regard entraîne puissamment l'adhésion hypnotique du regardant. Dès lors, qui est le vidéaste? L'acteur? Le spectateur? «J'aime déséquilibrer le spectateur; partir avec un personnage qui est hyper archétypé et montrer à l'arrivée que lui et le personnage se ressemblent comme deux gouttes d'eau.<sup>7</sup>» C'en est fait de l'«objectivité» rassurante et de l'innocence des images.

Plus encore, la caméra subjective et la voix off, qui établissent ce que Morin dénomme «l'espace romanesque», rappellent les

focalisations narratives du *hard boiled* américain lorsqu'elles explorent les méandres intérieurs des personnages. Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, elles s'emparent d'une caméra-cerveau hyper sensorielle, qui parachève la déroute par la multiplication des points de vue: qui raconte l'histoire? Qui la voit, qui la filme? La captation elle-même peut être suspecte en raison du dédoublement conflictuel de la voix off et de l'image — *Yes Sir! Madame...*, *Gus est encore dans l'armée*. Dans *Le voleur vit en enfer*, la voix off élabore un jeu interdit, inadmissible en société. Elle brise les frontières entre le fantasme et la réalité en racontant les choses telles qu'elles sont et non de façon à ce qu'elles soient comprises par les autres. Le spectateur qui regarde ces images voit bien que «le voleur» dit vrai à la téléphoniste (captée sur la ligne des «déprimés anonymes») lorsqu'il affirme qu'il «devient p'tit, p'tit, pareil comme les bonhommes à la TV»: en fait, c'est son double filmé qui disparaît dans le hors-champ de l'image.

La folie et le crime ne sont jamais là où on pense: ils surgissent quand le langage et l'image ne suffisent plus pour raconter une histoire. Dans la vidéo «de pauvre» de Morin, la caméra est une arme contre l'indicible, l'incommunicable qui fait de nous des assassins. Au reste, dans le reality show du vidéaste, il se trouve toujours quelqu'un pour mettre la main sur une boîte noire perdue. Elle recèle la dissimulation parfaite d'un maître du policier. Messieurs les producteurs de télé, à vos budgets. ■

1. Yves Picard, «Le cinéma s'américanise-t-il?», *Cinémas*, vol. 7, n° 3.
2. Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
3. Propos recueillis par Georges Privet, *24 images*, n° 102, dossier consacré à Robert Morin.
4. *Op. cit.*
5. *Moments donnés, moments choisis*, extrait DVD d'une entrevue de Jean-Pierre Boyer et Fabrice Montal.
6. Propos recueillis par Georges Privet, *24 images*, dossier cité.
7. *Op. cit.*