

Robert Morin
Un sérieux problème d'infiltration

Fabrice Montal

Number 188, September 2018

Les masques du réel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89321ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montal, F. (2018). Robert Morin : un sérieux problème d'infiltration. *24 images*, (188), 20–25.

Robert Morin

Un sérieux problème d'infiltration

PAR FABRICE MONTAL



↑ Robert Morin / Le Devoir / © Photo : Jacques Grenier

Robert Morin est un truqueur invétéré qui aime jouer avec la réalité, un prestidigitateur qui s'amuse des perceptions du spectateur.

Dans l'œuvre singulière de Robert Morin, la duplicité d'une coloration documentaire fait partie des stratégies narratives. Du vrai et du faux, du spontané et du construit, du plausible et du semblant, du vécu et du fantasmé coexistent de façon ludique au cœur de son univers.

Il est une habitude de vouloir catégoriser la démarche d'un cinéaste, en relevant chez lui des cohérences ou des occurrences, des styles, des continuités, des thèmes, pour une écriture qui lui serait propre. Chez Morin, on peut en déceler trois durant les quinze premières années de création. Trois manières qui, non seulement témoignent d'autant de types de factures pictorielles, mais qui révèlent aussi trois façons d'expérimenter l'écriture narrative : les auto filmages, les bandes-vidéo existentielles et les films avec comédiens professionnels. Robert Morin est beaucoup plus connu de nos jours pour ce dernier courant.

Toutefois, s'il s'est retrouvé parfois programmé dans des festivals documentaires c'est parce que, dans les deux autres catégories de son corpus, le cinéaste questionne les limites du protocole fictionnel à travers le rapport extrêmement intime qu'il entretient avec le réel.

En 1978, il se révèle auteur presque par accident avec *Gus est encore dans l'armée*, qu'il fait avant tout pour s'amuser avec des chutes de film inutilisées. Gus nous raconte son histoire filmée à l'aide d'une caméra 16mm. La fusion du ton de la narration faite sur un mode personnel et de l'image documentaire vient consolider une fiction dont seules les outrances peuvent nous faire douter de la véracité.

Après s'être intéressé au monde des culturistes, Morin capte sur le vif une beuverie dans une taverne de campagne. Durant un après-midi, sur les tables, les bières s'amoncellent à côté des cendriers qui débordent. C'est alors que, Mario, l'un des convives, décide spontanément d'intégrer son numéro de cascadeur à celui de la danseuse nue. L'alcool aidant, le spectacle dégénère en mini-orgie entre buveurs, buveuses, le danseur et la danseuse. La nuit tombée, une fois le calme revenu, ce même Mario voit sa double carrière de rembourreur et de cascadeur remise en question par sa conjointe qui lui reproche de ne pas assez s'investir dans leur vie de couple. *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours* (1980) est un de ces films extrêmes de Morin, où l'on ne discerne pas ce qui a été mis en scène et ce qui s'est réellement passé. À l'orée de son œuvre, ce film devient alors l'une de ses premières vidéos existentielles.

LES MARGES ÉVOCATRICES

En fait, ce que Morin appelle ses « tapes existentiels » est à l'époque une tentative de répondre aux limites ressenties face au documentaire sociologique tel qu'il se pratiquait depuis les années 1950. Tout en reconnaissant la force de ce cinéma direct qu'ils admiraient, Morin et ses amis de la Coop vidéo de Montréal cherchent alors à concevoir et faire jouer une fiction à des individus qui y mettent une grande partie de leur propre vie.

Robert Morin occupe un territoire particulier de la scène vidéographique et cinématographique québécoise par son attachement à faire non seulement exister



→ Quiconque meurt, meurt à douteur (1997)

↑ Yes Sir ! Madame... (1994) → 3 histoires d'Indiens (2014)

en entités fictives des existences réelles, mais aussi en demandant à des amateurs de s'auto-personnifier afin de pénétrer au cœur d'une réalité qui le fascine, celle de ce que nous appellerons « les marges évocatrices ». Aussi fait-il sien le spectacle de la petite misère, investissant comme il le dit si bien le « Mondo Cane fucké québécois », un spectacle qu'il récupère pour exprimer des aspects refoulés du système social. Morin explore ainsi les incapacités cohésives de sa société et ses phénomènes d'exclusion.

En fait, cette fiction devient beaucoup plus révélatrice que la réalité initiale qu'aurait pu capter, voire travestir, le cinéaste dans son désir de faire acte pur de documentariste. Sans doute Morin part-il du principe que toute vie est un thriller qui n'attend que d'être révélé ? Cette quinzaine de bandes existentielles forme le corpus le plus important de ses créations. Parmi elles : *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours* (1980), *Le mystérieux Paul* (1983), *Toi t'es-tu lucky ?* (1984), *La femme étrange* (1988) tourné en Amérique du Sud, *La réception* (1989) et, surtout, pinacles de ce style, *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1997), *Petit Pow! Pow! Noël* (2005) et *3 histoires d'Indiens* (2014).

Nous retrouvons ici différents concepts hérités de la critique politique ou du théâtre expérimental, puisés chez les situationnistes ou Antonin Artaud. Amateurs professionnels habités par le double du théâtre parfois cruel de leur propre vie, les témoins acteurs y sont impudiquement livrés à notre regard. Il est d'ailleurs encore aujourd'hui difficile de comprendre le grand mystère de ces bandes-vidéo. Celui qui fonde le fait que des inconnus se livrent, avec somme toute peu d'inhibition, au jeu de la caméra et acceptent d'élaborer le spectacle de leur singularité... souvent de leur marginalité.

Morin répond assez aisément à cela en affirmant que la plupart des gens sont exhibitionnistes. Mais, il oublie peut-être de dire qu'il les installe, ce faisant, en situation de pouvoir en leur donnant la possibilité de jouer, avec bien sûr du recul, leur personnage existentiel. Dans tous les cas, il s'agit d'un jeu – et Morin insiste là-dessus –, à la fois pour le cinéaste et pour ses partenaires acteurs.

Dans *La réception* (1989), ce jeu s'accroît avec plus d'ambition. En faisant jouer *Les dix petits nègres* d'Agatha Christie à des ex-détenus, dont certains qui viennent à peine de sortir de prison, Morin installe une dynamique implacable de la représentation du mensonge. Dans *La réception*, comme dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1997), *Petit Pow! Pow! Noël* (2005), *Papa à la chasse aux lagopèdes* (2008), *Journal d'un coopérant* (2010) et *3 histoires d'Indiens* (2016), l'histoire est tributaire d'une caméra vidéo qui capte l'action. Le rôle du caméraman est joué par Morin lui-même, sauf dans *Papa à la chasse aux lagopèdes* où le personnage en cavale interprété par François Papineau se filme pour ses filles.

Pour Morin, la vidéo était utilisée au départ par défaut, comme un sous-cinéma, lorsqu'il voulait tourner à tout prix sans en avoir les moyens. Puis elle se façonne peu à peu au fil de son œuvre pour devenir un vecteur d'authenticité dans un processus fictionnel construit sur des apparences trompeuses. Or, si les spectateurs ne sont plus dupes, ils se

La vidéo se façonne peu à peu au fil de son œuvre pour devenir un vecteur d'authenticité dans un processus fictionnel construit sur des apparences trompeuses.

laissent encore néanmoins abuser par le processus de séduction. Ce que l'on associait à l'image télévisuelle officielle au début des années 1980 est désormais associé au caméscope personnel ou aux autofilmages par téléphone. D'une façon comme d'une autre, le stratagème fonctionne toujours.

Le fait d'avoir à travailler avec l'image vidéo, surtout celle en basse résolution des années 1980-1990, devient une contrainte esthétique autant que narrative. La vidéo génère une esthétique qui découle d'une situation réelle, celle de la limite technique de l'image comparativement au cinéma (nuance effective au moins durant les trois premières décennies des recherches de Morin – 1978-2008 pour donner des dates), mais aussi celle de sa capacité à capter l'instant fugace. Cela donne une certaine primauté à l'image subjective. Pour Morin, ces limites peuvent générer une fiction. Donc, plutôt que de parler de facture documentaire dans le cas de Robert Morin, nous préférons parler d'effet de réel qui vient alimenter une fiction souvent dynamisée par un quotidien mis en scène à la faveur d'un scénario truffé de références à une pratique vécue. Un peu à la façon des coupures de journaux chez Dos Passos, des extraits de correspondance chez Laclos, ou des fausses notes en bas de page chez Borges, avec le cinéma direct et Peter Watkins comme références avouées.

Dans les premiers temps, cet effet de réel procède d'une confusion voulue et contrôlée par le réalisateur. Tout ceci prend place cependant au cœur « circonstanciel » d'une économie des médias audiovisuels existant au moment où se déroule l'histoire. C'est dans ce « on croit saisir leur vie » que s'installe cette approche « narrative exploratoire » qui demeure l'une des plus stimulantes de l'histoire de la cinématographie québécoise. Stimulante? Nous utilisons ce terme galvaudé de façon volontaire car il est bon d'avoir en tête que cet effet de réel intègre aussi une dimension *spectatorielle*.

Dans ce rapport dynamique qu'il installe, Morin le conteur se permet de jouer avec les conventions de la consommation usuelle des médias. Cet élément relève d'une critique du quotidien digne des « situationnistes » que le cinéaste intègre pour augmenter l'aspect plausible du récit qu'il nous narre. Il crée donc ainsi une situation avec les inflexions, les techniques, les discours et même les textures propres à certains types de médias pour nous mener en bateau sans rien nous dire. Cet effet de réel par lequel se joue le lien avec les spectateurs, il lui promettait un avenir fabuleux lorsqu'il déclarait au début des années 1990 qu'il voulait construire

une œuvre dans laquelle toutes les histoires se dérouleraient au même moment. Promesse qu'il ne put remplir, mais que l'on peut sentir dans *Windigo* lorsque l'on voit apparaître à la télévision le visage de Régis Savoie, le protagoniste de *Requiem pour un beau sans-cœur*.

Il y a duplicité dans ce jeu que Morin se donne un malin plaisir à déconstruire tout aussitôt. Ce créateur excelle dans l'art de la fuite, cela est certain. Il cultive l'art d'échapper au carcan des catégorisations et des définitions. La prochaine fois, on peut être certain de ne pas le retrouver à l'endroit où on l'avait laissé.

L'effet de réel est un mensonge et n'en est pas un. Ainsi Robert Morin n'aurait jamais pu rejoindre la douleur vécue de l'intérieur par des junkies sans fabriquer une fiction avec *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998). Il n'aurait jamais pu documenter le quotidien vécu des résidents d'un CHSLD s'il n'avait pas réalisé ce film impudique, *Petit Pow! Pow! Noël*, véritable pacte conclu avec son père alité nous permettant de pénétrer dans l'intimité de l'un de ces établissements. Il n'aurait pas pu non plus nous faire comprendre de l'intérieur une partie de la vie quotidienne des Algonquins du Lac Simon sans construire avec trois adolescents ces *3 histoires d'Indiens* que l'on consomme en bloc sans percevoir l'extrême construction de ce film prodigieux mis en scène, scénographié, monté-remonté, et réarrangé avec une vraie connaissance de son sujet.

L'OURS BIPOLAIRE

Mais revenons en arrière. Lorsqu'il conçoit *Gus est encore dans l'armée* en 1980, le cinéaste inaugure la série des autofilmages, qui apparaît dès l'origine comme une approche extrêmement définie. Elle regroupe trois bandes-vidéo avec *Le voleur vit en enfer* (1984) et *Yes Sir! Madame...* (1994).

Ce sont là de faux « témoignages personnels », où le narrateur s'exprime en voix off, argumentant un récit à base d'évènements confessés qui créent une confusion référentielle dans la tête des spectateurs, en ce sens que le personnage est le cinéaste lui-même.

L'œuvre maîtresse de ce courant demeure à ce jour *Yes Sir! Madame...* Peu importe par quel pan on aborde cette construction habile, le fond rejoint la forme par l'exploration systématique du double. Le personnage principal de cette fiction, qui nous est présentée comme un testament documentaire autobiographique, est bipolaire. Earl Tremblay souffre d'un dédoublement de personnalité, car il se sent écartelé dans son identité « anglo-canadien »/ « franco-québécoise ». Il ne trouvera la paix et ne retournera à la vie qu'en tuant l'une de ses deux identités. Les paradoxes d'un personnage double, augmentés de la présence d'une caméra subjective relayant la voix off, permettent au réalisateur de prendre pied directement dans l'action et de corrompre le rapport habituellement entretenu avec la véracité filmique.

ROBERT MORIN EST UN TRUQUEUR INVÉTÉRÉ.