Document generated on 04/24/2024 3:47 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Espaces libres

Élie Castiel

Number 175, November–December 1994

Robert Morin

URI: https://id.erudit.org/iderudit/49798ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Castiel, É. (1994). Espaces libres. *Séquences*, (175), 13–20.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ROBERT MORIN

À la façon de Dr Jekyll et Mr Hyde, Robert Morin défie notre industrie bien pensante en s'investissant corps et âme dans deux disciplines en apparence contradictoires: la vidéo et le cinéma. À notre époque, alors que les cinéastes se plaignent de ne pas pouvoir financer leurs projets, Morin affirme devoir tourner sur pellicule parce qu'il ne trouve pas les fonds pour réaliser en vidéo Le vidéaste nous excusera de ce que l'on ne se désole pas trop de cette situation puisqu'en devenant cinéaste, Robert Morin a regénéré notre cinématographie nationale. Ses expérimentations formelles et son discours sans fard donnent sans doute encore des cauchemars à Téléfilm Canada. Pour marquer le lancement simultané de Windigo et de Yes Sir, madame!, le plus récent long métrage vidéo de Robert Morin, Séquences consacre un dossier à l'homme derrière la caméra et à son œuvre diptyque. À l'occasion du Festival de Rouyn Noranda, le réalisateur s'est entretenu avec Elie Castiel de sa carrière cinématographique. Steve Francœur et Mario Cloutier se sont penchés sur son corpus vidéo. Johanne Larue fournit une analyse de Windigo et Robert Morin lui-même se fait philosophe pamphlétaire dans un texte qui affirme: «La TV, c'est de la marde, pourquoi pas la mienne.»

Arthur Smith, Robert Morin et Nathalie Coupal

Espaces libres

Propos recueillis par Élie Castiel

Séquences - Vous avez affirmé que Windigo **est un film anti-*politically correct*. Qu'insinuez-vous par cette affirmation?**

Robert Morin - Nous vivons en Amérique du Nord, dans un contexte majoritairement anglo-saxon, protestant, puritain. Et même si une grande partie des Anglos-Canadiens ne sont plus aussi pratiquants qu'ils l'étaient auparavant, les vieilles valeurs et les traditions ont laissé des séquelles. Et c'est ce puritanisme, parfois à l'état fantôme, qui a créé ce qu'on appelle aujourd'hui le climat *politically correct*. Il s'agit d'une attitude qui permet de focaliser son attention sur les maux superficiels de la société, sans faire attention aux questions plus urgentes. C'est aussi ce puritanisme qui, à long terme, a créé des réserves en volant des terres aux autochtones. Pour se donner bonne conscience, la société leur a octroyé des sous, une façon maladive, hypocrite et malhonnête de les gaver pour leur faire oublier le vrai débat. **Windigo** est un film qui va à l'encontre des vieux westerns prônant le *A Good Indian is a Dead Indian*. Même ceux plus récents comme **Dances with Wolves** présentent les Indiens comme des chamans, des écologistes qu'il faut protéger. Ce qui n'enlève aucunement la valeur artistique de ces films. Mais cette sorte de protectionnisme est plus dommageable à un peuple menacé que le simple fait de l'ignorer. Parce qu'un peuple menacé a plus besoin de se poser des questions que d'être faussement protégé. Dans **Windigo**, j'ai voulu donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, ou qui ne l'ont que rarement. Ils ont droit à la parole. Nous devons nous préoccuper de leur vécu. Une entente est possible. D'ailleurs, les personnages «blancs» du film représentent les diverses couches de la société québécoise quant à leur attitude envers les autochtones: celui qui les considère comme une classe inférieure, le fonctionnaire dépassé par les éyénements, celle qui joue au «Indian Lover», un produit de la génération *flower power*, et le journaliste, pris entre les faits divers, le spectacle télévisuel et les risques que comporte toute vérité.

À ce propos, les médias ne semblent plus défendre de causes. Ils veulent tout simplement «montrer».

Exactement. Beaucoup de journalistes veulent se donner bonne conscience en rapportant des faits divers ou politiques en les présentant dans des segments d'une trentaine de secondes, ou tout au plus en deux ou trois minutes. Est-ce assez pour faire part d'une problématique qui secoue une partie de la population? Le journalisme actuel manque de profondeur. Tout sujet est vite expédié. Avec l'arrivée de la presse électronique, le journalisme est devenu une profession plus superficielle. Peut-être bien que **Windigo**, comme d'ailleurs n'importe quel autre film engagé, ne peut régler aucun problème, mais il peut susciter le débat et mener à la réflexion. C'est déjà quelque chose.

Dès l'ouverture du film, un plan fixe sur le journal télévisé, vous annoncez la thématique du film et par la même occasion, vous imposez votre choix esthétique, c'est-à-dire l'utilisation de divers supports filmiques. Mais à mesure que le récit avance, le support vidéo devient de plus en plus évident.

Il est normal que la vidéo soit de plus en plus présente dans le cinéma et plus particulièrement à la télévision. Le cinéma est un art mourant, il ne faut pas se le cacher. Depuis quelques années, il a été récupéré par la télévision et la vidéo. Dans mes films, il est important de tenir compte de cet aspect filmique. La vidéo est devenue un interlocuteur, souvent néfaste, mais incontournable.

La caméra subjective est aussi un choix déjà remarqué dans Requiem pour un beau sans-cœur.

Les expériences que je fais par rapport au langage cinématographique se situent au niveau du «je»

contrairement au «il». Depuis Griffith, le cinéma, à quelques exceptions près, évolue dans le «il», ou si vous préférez l'approche objective. Nous voyons les personnages, mais ceux-ci ne voient pas. Ils subissent les conséquences de la caméra qui les filme. Par une sorte de détournement, j'essaie de montrer les actions à travers les yeux d'un personnage. Dans **Windigo**, il est question d'un seul «je» (à quelques brèves reprises, filmé en «il»). Il s'établit chez ce personnage une sorte de dichotomie qui, par le biais de l'esthétique du mouvement, renvoie à deux genres cinématographiques: le reportage et la fiction.

Le personnage d'Eddy Laroche, le chef amérindien, nous livre deux monologues qui, dans un sens, pourrait traduire la pensée du cinéaste.

Évidemment, dans chaque personnage que l'on invente, il y a une partie de soi-même. Mais une fois que celui-ci se met à parler, il devient un être à part. Il est également vrai que ce qu'il a à dire témoigne de vérités que j'avais dans le cœur depuis longtemps, des convictions que j'ai eu l'occasion d'exprimer par le biais du cinéma.

Dans un plan d'une grande richesse, le personnage de Jean Fontaine, le journaliste, se voit dans un miroir à double face.

C'est à ce moment que le personnage se rend finalement compte que sa vie oscille entre deux pôles diamétralement opposés. C'est à partir de cet instant qu'il va devoir prendre une décision.

Eddy Laroche finit par mourir. N'est-ce pas là un message pessimiste ? Vous ouvrez une voie sans issue. Le débat n'est pas encore fini.

N'y allons pas par quatre chemins. Les Amérindiens, nous les avons «fourrés». Je ne tiens pas à blanchir ou à idéaliser les autochtones sans aucun sens critique, mais n'empêche qu'à l'instar du personnage de Régis Savoie dans **Requiem pour un beau sans-cœur**, celui d'Eddy Laroche est un être gris, ni blanc ni noir. Chaque individu possède des zones d'ombres qui valent la peine d'être explorées. C'est ce qui explique également la mort d'Eddy Laroche. En allant au bout de sa liberté, il n'a d'autre issue que l'auto-destruction.

L'humour est pourtant présent malgré la gravité du propos.

Il y a moins d'humour dans **Windigo** que dans **Requiem pour un beau sans-cœur**. Mais cet humour est une expression qui fait partie de moi. Par conséquent, il se manifeste d'une façon ou d'une autre, dans mes films. Cet humour a également pour fonction de dédramatiser le récit. Peut-être bien qu'Eddy Laroche finit par mourir, mais le journaliste, en prenant conscience de sa propre identité et du défi qu'il doit lancer, va probablement réorienter la façon qu'il a de voir les choses.

Un plan du film renvoie au comédien Gildor Roy (référence à Requiem pour un beau sans-cœur) **et dans une des répliques, un personnage parle d'un certain Jean-Claude (il est évident qu'il s'agit de Jean-Claude Labrecque, le cinéaste qui a filmé la crise d'Oka). Est-ce un hasard?**

WiNDiGO

Dans une industrie où la qualité cinématographique a pour référence l'esthétique embourgeoisée de mini-séries populaires comme *Les Filles de Caleb* ou *Blanche*, il est facile pour la critique et le public d'oublier que le cinéma québécois *officiel*, celui des longs métrages commerciaux, manque de plus en plus d'audace et d'invention. **Windigo**, par sa seule existence, crie haut et fort que nous n'avons pas à nous contenter de productions médiocres et sans envergure intellectuelle ou artistique.

Premièrement, rappelons-le, **Windigo** n'est rien de moins qu'une nouvelle adaptation du roman célèbre de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (Le Cœur des ténèbres). *Nouvelle* parce que c'est une aventure qu'a tout d'abord tentée Orson Welles, sans succès, avant de se concrétiser grâce aux talents visionnaires de Francis Ford Coppola, qui a intitulé sa propre adaptation **Apocalypse Now**[1]. On ne peut pas dire que Morin manque de culot. Contrairement à la plupart de nos cinéastes qui créent en vase clos, en niant l'existence du cinéma américain et de la culture étrangère, Morin prend le taureau par les cornes et s'investit du droit à l'universalité.

Mais non pas celui que pratiquent David Cronenberg ou Léa Pool car dans leurs films à thème universel, le contexte canadien n'est souvent qu'une incidence fortuite, ou tout au plus allégorique. Morin, lui, procède par résonance. Son film met en lumière ce que peuvent avoir en commun, dans leur questionnement philosophique et social, un romancier britannique d'origine polonaise décédé en 1924 et un vidéaste québécois devenu cinéaste canadien. De plus, il ne retient du roman de Conrad, qui se déroule au Congo, que les éléments qui correspondent le plus à la problématique canadienne. Résultat: une transposition inspirée et astucieuse d'un discours emprunté, certes, mais tout de même transfiguré par le processus de l'adaptation filmique. **Requiem pour un beau sans-cœur** (1992) possédait déjà une nature similaire. Pour son premier film, Morin avait choisi la forme du film de gangster, un genre emblématique du cinéma hollywoodien, mais il l'a fait sien et l'a rendu typiquement québécois grâce à la facture de ses personnages et de leur environnement social. Comme quoi, il faut peut-être s'ouvrir au monde pour se définir.

Cette ouverture, dans **Windigo** comme dans le roman qui l'a inspiré, prend la forme d'un périple qu'effectue, à bord d'un rafiot, un personnage qui s'enfonce dans une contrée qui lui est inconnue et au cœur de laquelle l'attend un homme aux dimensions mythiques qui le forcera à se redéfinir. Ce voyageur prend ici les traits d'un journaliste désabusé, Jean Fontaine, qui camoufle son sarcasme sous sa moumoute et s'embarque bien malgré lui dans ce qu'il appellera «la croisière du gros nerf». Un voyage au bout de l'enfer que le forcent à effectuer ses employeurs qui attendent de lui un reportage télévisuel sur la crise d'Aki (sic) où un groupuscule d'Amérindiens, mené par Eddy Laroche, a déclaré son indépendance de la confédération canadienne et pris possession d'un territoire grand comme la Belgique. La mission de Fontaine est compliquée du fait que la rivière Windigo sur laquelle il doit naviguer, dont le nom signifie «mangeur d'âmes», n'est couverte par aucun réseau de téléphonie cellulaire. C'est au retour que le journaliste devra pondre son topo de 30 secondes, une tâche impossible qu'il ne voudra d'ailleurs plus accomplir, une fois transformé par sa rencontre avec le leader des sécessionnistes.

*L'horreur, dans **Windigo** (...) on la devine dans l'inconfort de ce plan médian où Fontaine se tient désormais, où Morin l'isole pour toujours à la fin du film, debout devant l'œil de la caméra vidéo, la rivière et le soleil couchant derrière lui, avec l'obligation de mettre deux mondes en contact, de dire et de traduire ce qu'il a vu dans l'antre de la Windigo.*

Entre ces deux moments, celui où, en début de film, Fontaine nous apparaît bien «coiffé», bien confiant et bien loquace (monsieur s'exprime en français international) devant l'œil de la caméra vidéo, et celui du dernier plan, où Fontaine, l'air hagard et le front dégarni ne trouve plus les mots et préfère se taire, Morin nous invite à suivre le même cheminement que son héros. Parcours facilité par l'emploi de la voix off et de la caméra subjective (véritable signature du cinéaste) qui nous font pénétrer l'intimité de Fontaine et nous incitent à nous perdre en lui. Fontaine, c'est l'*homo duplex* préconisé par Joseph Conrad, le médiateur parfait entre le lecteur/spectateur et le discours de l'auteur. Dès lors, le spectateur n'a d'autre choix que de vivre les mêmes tourments que le personnage et d'endosser son questionnement.

Non, évidemment pas. J'ai décidé que dorénavant, tous les films que je ferais se passeraient en même temps, mais dans des espaces différents. Par exemple, dans mon prochain film, je pourrais décider que mon personnage écoute les nouvelles à la radio et qu'on annonce une révolte des Indiens. Il y a là un renvoi à **Windigo**. Dans le cinéma d'auteur, il est important de suivre et de conserver une certaine démarche, évidemment tout en apportant des modifications ou de nouvelles propositions. Tout comme mes personnages qui peuvent revenir en filigrane de film en film, il me paraît évident d'aborder toujours la même thématique, soit comme sujet principal ou tout simplement comme sous-thème. Et c'est là où il faut se situer si on tient à faire du cinéma d'auteur. Dès le moment où je me mets à écrire, spontanément, c'est autour du même thème que tournent mes histoires. De film en film, ce ne sont que les personnages qui changent de peau et les sites qui changent de décor.

À en juger par Requiem pour un beau sans-cœur et Windigo, **il est apparent que vous vous intéressez à des personnages que la société bien pensante considère comme des marginaux.**

Oui, c'est vrai. Mes personnages sont, pour la plupart, des marginaux parce que ce sont eux qui se questionnent le plus souvent et poussent le reste de la société à s'interroger.

Windigo **renvoie à des événements politiques récents. Est-ce une façon de relancer le débat sur la question amérindienne?**

Chose assez étrange: le scénario de **Windigo** a été rédigé bien avant les événements d'Oka, en 1988. Quand la crise est arrivée, j'ai simplement modifié certains aspects du scénario.

Par sa démarche, votre cinéma ressemble à celui d'André Forcier et tout particulièrement celui de Pierre Falardeau.

André Forcier et Pierre Falardeau sont des auteurs que j'admire. Je suis flatté que vous me placiez dans la même «gang» qu'eux. À l'instar de l'un et de l'autre, je fais du cinéma dérangeant, provocateur, qui pose des questions. Nous sommes peu au Québec à faire ce genre de cinéma. La plupart des cinéastes locaux font du cinéma de pur divertissement, même si leur scénario est bâti sur des prémices très souvent perspicaces.

Au *Festival of Festivals* de Toronto, vous avez obtenu un prix pour Requiem pour un beau sans-cœur. **Comment réagissez-vous devant cette**

Nathalie Coupal et Donald Morin

Curieusement, l'expérience s'avère d'abord assez jouissive. On retire un plaisir indéniable à entendre les réflexions sarcastiques de Fontaine par-dessus les propos convenus des trois fonctionnaires fédéraux qu'il interviewe en début de voyage. La scène, assez pamphlétaire merci, nous convainc par ailleurs que c'est ainsi que devraient se dérouler nos véritables «téléjournaux». On ne le dira jamais assez: en Amérique du Nord, et sans doute ailleurs, la télévision entretient un journalisme stérile et hypocrite lorsque, sous prétexte d'être objective, elle transmet des informations vides de sens qu'elle préfère sensationnalistes et superficielles plutôt que provocantes et fouillées. Les médias au service du statu quo[2].

À l'encontre de cette optique, le questionnement de Fontaine, une fois libéré de la contrainte médiatique, devient vite analytique. Adoptant une attitude moins *showbiz* — exit le français international —, il approche ceux qu'ils désirent interviewer lorsqu'il ne les sent plus sur leur garde. Lorsqu'il les voit prêts à passer aux aveux, il les laisse tout simplement parler. Morin utilise alors des flash-backs afin de tracer le portrait d'Eddy Laroche de leur point de vue. Fontaine, et le spectateur avec lui, comprend très vite cependant que chacun de ces témoignages reflète bien plus les allégeances et les intérêts de son auteur que la véritable nature de l'homme qu'il décrit. Pour l'envoyé des Affaires Indiennes, Laroche est un manipulateur, pour le représentant de l'Assemblée des Premières Nations, c'est un extrémiste; le bras droit du Premier Ministre voit en lui un *pusher* de nicotine et un homme violent, et la porte-parole des sécessionnistes l'admire au point de le décrire comme un messie. On notera au passage que seuls les flash-backs sont tournés avec une caméra objective. Cela leur confère un aspect *sur-fictionnel* (du film dans le film) qui trahit on ne peut mieux leur nature préfabriquée. On devine aussi que le point de vue impersonnel de ces narrations visuelles n'est qu'un leurre puisque leur objectivité est faussée du fait que ces images illustrent les pensées des interviewés. Il se crée alors un suspense: qui de ces narrateurs dit vrai? Et s'ils avaient tous raison? Que verra Jean Fontaine lorsqu'il fera finalement la connaissance d'Eddy Laroche? Et quand Morin nous donnera-t-il le point de vue personnel du personnage visé?

Structure géniale s'il en est une puisqu'elle renvoie directement à **Citizen Kane** (Laroche prenant la place de Rosebud, Fontaine celle de Thompson, l'investigateur)... et à **Requiem pour un beau sans-cœur**, où Morin utilisait déjà les témoignages conflictuels pour soutenir notre intérêt jusqu'au dénouement. L'idée n'est pas étrangère à Conrad non plus puisqu'il parsème son roman du même genre de portraits narrés afin de brouiller les pistes quant à la nature de Kurtz (dont s'inspire le personnage d'Eddy Laroche). Dans *Heart of Darkness* comme dans **Windigo**, les auteurs résolvent une partie du suspense en empruntant la voie du mystère lorsqu'ils font se rencontrer le «chercheur» et le «cherché» lors d'une scène de nuit quasi-hallucinatoire. Arrivé à destination, le héros de Conrad sent autour de lui la présence du mal et finit par «lui» faire face dans l'obscurité verdâtre du bosquet de la mort. Morin, lui, commence par dédramatiser la première rencontre entre Fontaine et Laroche (elle a lieu de jour, sous une tente un peu banale, sans que la mise en scène ou la musique ne souligne la gravité du moment ou l'anxiété du journaliste). Laroche nous apparaît alors bien peu menaçant; c'est un homme malade, affaibli. Mais dans une scène subséquente, magnifiquement filmée par une caméra subjective qui effectue une longue prise, on nous fait passer du village amérindien à la noirceur de la forêt où Fontaine découvre avec émoi des dizaines de sépultures. Il s'avance dans la pénombre, guidé par le son envoûtant des tam-tams et le bourdonnement de ses pensées qui l'amènent à l'orée d'une clairière où l'attend Laroche, le visage fouetté par la lumière orangée d'un feu de camp. L'objet de notre contemplation nous apparaît enfin tel que nous nous l'imaginions: grand, dément et mythique, le pur produit de nos fantasmes romantiques et fétichistes. Mea culpa.

reconnaissance venant de l'Ontario et non pas du Québec?

Ils m'ont simplement compris. Ce qui ne m'a pas empêché de donner mes opinions sur la politique au pays après la projection du film, c'est-à-dire avant qu'il ne gagne un prix. Il est évident qu'une partie de la problématique au Canada demeure sans contredit la présence dominante de nos voisins du Sud. À partir de cette constatation, il paraît difficile de conserver une langue ou une culture. Et peut-être que **Windigo** est aussi une métaphore de la situation qui prévaut au Québec. Après tout, les autochtones ne se battent-ils pas pour les mêmes droits que les Québécois?

Malgré la présence très souvent envahissante de la culture américaine dans notre conscient collectif, est-ce que vous trouvez tout de même intéressant le nouveau cinéma indépendant qui se fait en Amérique? Ils ont peut-être des choses à nous apprendre.

Sans aucun doute. Depuis qu'il ne se passe plus rien de l'autre côté de l'Atlantique, je dois avouer que le cinéma américain, je parle surtout du cinéma indépendant, est de plus en plus surprenant. Il existe une espèce de dynamisme, d'énergie qui éclate de partout. Le cinéma, après tout, n'est que le portrait animé d'un peuple. Et les Américains l'ont très bien compris. Ils savent comment prendre le pouls de la collectivité. Je considère le cinéma américain comme une fenêtre ethnographique sur la société qu'il filme.

Est-ce que pour vous le cinéma est un acte de provocation?

Absolument. Je manipule l'art cinématographique pour déranger, pour que les gens se posent des questions. Il s'agit d'un acte anarchique, presque révolutionnaire. Sur le plan de la forme, je me rends compte que le cinéma traditionnel n'a pas bougé d'un pouce depuis que Welles a utilisé, par exemple, la contre-plongée. Le clip a obligé le cinéma à se ventiler, à se remettre en question, à inventer un nouveau langage. Comme une sorte de provocation contre une culture cinématographique dépassée.

Mais par la même occasion, le clip a suscité une avalanche d'images, parfois inutiles.

Oui, c'est vrai. si l'on tient compte de la façon dont le clip est manipulé par l'industrie. Il s'agit très souvent du vidéo-clip musical (bien que je tienne à préciser que plusieurs sont très intéressants). Par contre, l'apport du clip au cinéma a été et continue d'être influent. On n'a qu'à voir des films comme **Natural Born Killers** où Oliver Stone utilise cette nouvelle forme d'art dans toute son expression dynamique malgré un scénario excessif.

La caméra à l'épaule, est-ce un choix esthétique?

De nos jours, à cause des budgets qui grimpent constamment, du manque de temps, et de la lourdeur de certains appareils, la caméra à l'épaule est devenue presque une obligation. De plus, esthétiquement, son utilisation produit un mouvement intéressant, un dynamisme qui donne une certaine personnalité à l'image.

C'est une technique que les cinéastes utilisent souvent dans les documentaires. Est-ce que ce genre de cinéma vous intéresse?

Non, pas vraiment. Mes personnages sont peut-être documentaires, mais je préfère les placer dans des situations fictionnalisées, même si celles-ci renvoient à une expérience documentaire. Ce qui m'intéresse chez les personnages, ce sont leurs rêves et non pas leurs réalités. C'est à travers les rêves que très souvent on change la réalité.

FILMOGRAPHIE

1992: **Requiem pour un beau sans-cœur**
1994: **Windigo**

Morin a cependant l'intelligence de ne pas en rester là. Comme il le fait dans la conclusion de **Requiem**, il finit par donner la parole au *regardé*. Régis Savoie, le héros de son film précédant, saisissait une caméra pour se filmer lui-même, s'appropriant le pouvoir narratif du film avant de mourir; Eddy Laroche, lui aussi à l'heure de son trépas, nous convie à pénétrer son imaginaire par le biais d'un ultime flash-back. Son âme flotte au-dessus de la rivière Windigo qu'il compare aux méandres de l'enfer, ses propos funestes accompagnés d'une musique d'atmosphère subtilement cauchemardesque. Par ces deux scènes, Robert Morin concrétise à sa façon le vœu de Joseph Conrad qui a dit un jour de son roman: *«Il fallait donner à ce sombre thème une résonance sinistre, une tonalité particulière, une vibration continue qui, je l'espérais du moins, persisterait dans l'air et demeurerait encore dans l'oreille, après que seraient frappés les derniers accords*[3]*.»*

Le défi est relevé puisque nous sortons de la projection bel et bien ébranlés par l'odyssée ethno-politico-spirituelle que nous propose **Windigo**. En cela nous emboîtons le pas à Jean Fontaine. À plusieurs reprises, le journaliste se regarde dans le miroir comme nous l'étudions à l'écran, via les images de la caméra vidéo qui l'épie; lui, comme nous, cherche à lire, sur ses traits, la réponse aux questions qui l'assaillent. Lorsque le cinéaste dédouble le visage de son protagoniste dans une glace disjointe, et qu'il le tourmente par des cauchemars sans résolution, on comprend que, comme Marlowe avant lui dans le roman de Conrad, Fontaine est sur le point de traverser de l'autre côté du *miroir*, pour aller se fondre avec son *autre*, et nous avec lui.

Morin force donc son héros à vivre l'agonie de Laroche qui consiste à ne pas pouvoir résoudre le paradoxe du passé et du futur dans le présent, celui du primitif dans le civilisé, du mensonge dans la vérité, de la corruption dans l'idéal et de la mort dans la vie. Laroche caresse un rêve que le Canada ne le laissera jamais réaliser. Le pays d'Aki se trouve non seulement à 350 kilomètres de la civilisation mais à 350 années dans le temps, explique le bras droit du leader. La mort qui rôde autour était là hier, à l'époque des massacres, elle y sera aussi demain à l'heure du génocide technocrate. Partout où l'Amérindien pose son œil de chaman, le néant semble être son seul panorama. Triste constat.

À la fin d'**Apocalypse Now**, Coppola faisait dire à Marlon Brando: «The horror... The horror...» L'horreur, dans **Windigo**, réside dans la clairvoyance excessive dont s'est doté Laroche et dont hérite Fontaine. Elle se trouve aussi dans sa nouvelle capacité à voir les deux (les trois, les quatre) côtés de la médaille en même temps. Et finalement, on la devine dans l'inconfort de ce plan médian où Fontaine se tient désormais, où Morin l'isole pour toujours à la fin du film, debout devant l'œil de la caméra vidéo, la rivière et le soleil couchant derrière lui, avec l'obligation de mettre deux mondes en contact, de dire et de traduire ce qu'il a vu dans l'antre de la Windigo[4]. Les derniers commentaires de Fontaine expriment bien son trouble devant cette fusion dont il est conscient: «Je commence par lui ou par moi, par ses illusions ou les miennes?» Le journaliste a peur de voir l'Amérindien se venger de lui dans ses rêves s'il ne lui rend pas justice dans son exposé et s'il ne se tient pas «debout comme lui.» Résumer Laroche, son agonie, son rêve, celui de son peuple, de ce pays, de nos problèmes sociaux, de nos rêves d'indépendance, cela n'est pas possible en 30 secondes. Morin le sait bien et le fait dire, en pensées, à Fontaine. S'il parle maintenant, il fait disparaître Laroche. Mais le journaliste choisit de se taire. Il préfère fixer la lentille et nous interpeller du regard. Il nous provoque et nous renvoie la balle, par-delà les pixels du médium électronique et le grain de la pellicule.

Si Robert Morin n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Johanne Larue

1. Récemment, un autre visionnaire, Nicholas Roeg, commettait aussi l'œuvre de Conrad sur film, cette fois pour la télévision payante. La réalisation s'avère malheureusement très chaste, un non-sens pour qui se souvient d'**Eureka**, de **Don't Look Now** et de **Bad Timing: A Sensual Obsession.** Le film donne tout de même à voir John Malkovitch dans le rôle exigeant de Kurtz.

2. Étrange coïncidence, l'été dernier, la NBC diffusait quelques épisodes de *TV Nation*, une émission d'informations joyeusement subversive qu'a conçue et animée Michael Moore, le réalisateur du célèbre **Roger and Me**. La NBC a mis deux ans à se décider à passer cette série faite de reportages à la fois désopilants et consternants, au ton ironique et à l'idéologie clairement gauchiste. Ce délai a servi bien sûr à édulcorer le potentiel révolutionnaire des reportages rendus obsolètes, mais il demeure tout de même surprenant qu'un réseau national de télévision ait pu envisager de diffuser une telle série. Au départ, on comptait peut-être capitaliser sur la popularité de Moore, mais au bout du compte, ce sont sans doute les aspects humoristiques de l'émission qui lui ont permis de passer sur les ondes.

3. *Note de l'Auteur*, dans l'édition de 1902 d'un recueil regroupant *Le Cœur des ténèbres*, *Jeunesse* et *Au bout du rouleau*.

4. Je reprends à mon compte l'interprétation qu'a faite C. Pappo-Musard du roman de Conrad.

LA VIDÉO, UNE QUESTION DE SURVIE

À 45 ans, Robert Morin s'amuse avec sa caméra vidéo. Il construit ses histoires dans sa salle de jeu; la Coop Vidéo de Montréal. Fondée en 1977, en collaboration avec Lorraine Dufour, la coop lui permet de créer ses «vues». Depuis le début des années 70, il a réalisé une trentaine de courts et longs métrages vidéos. Ses expérimentations ont commencé alors qu'il étudiait en communications, puis avec la collaboration du Vidéographe. Jusqu'à 1980 (avec Radio-Québec), il espère gagner sa vie en créant des bandes vidéos qui seraient diffusées à la télévision. Mais le système, toujours actuel, qui régit les réseaux de télédiffusion, ne lui donne pas accès aux ondes. Pour Morin, c'est la vidéo d'abord, ensuite le cinéma. «La vidéo, c'est la continuité du cinéma.» lance-t-il avec un large sourire. Morin crée son art, par le médium vidéo, à la manière des peintres. Une touche de rouge, une touche de bleu. Il ne s'est jamais privé pour dire ce qu'il a à dire, pour raconter ses histoires. C'est le cas de Yes Sir madame!, un vidéo à saveur politique pré-référendaire qu'il vient tout juste de terminer. Un point de vue subjectif, où la fiction se mélange à l'expérimentation à travers le commentaire de Morin. «Je me suis bien plus amusé avec Yes Sir madame! qu'avec Windigo où j'avais 60 personnes derrière moi, celui-là, je l'ai fait tout seul!» Robert Morin joue dans son coin avec ses «bebelles» et espère une plus grande ouverture de la télévision...

Steve Francœur

Robert Morin dans **Yes Sir madame!**

Séquences: La vidéo c'est la liberté pour vous?

Robert Morin: Oui, en général, j'utilise la vidéo comme du jazz... Dans le jazz, tu as des mélodies, une structure qui se cherche, il y a toujours une partie d'improvisation où la recherche se fait. Mais le film, c'est de la musique classique, ce n'est pas du jazz, c'est de la musique écrite. Dans la vie, je préfère le jazz à la musique classique, je me comprend mieux ainsi, c'est plus moi, «broche à foin»...

L'industrie du cinéma ne vous permet pas cette recherche?

Pas du tout! Elle ne sanctionne pas les expérimentations que je me permets en vidéo. C'est une industrie en déclin, conservatrice. Avec le temps, l'industrie du cinéma va mourir.

Au Québec ou aux États-Unis?

Au Québec, entre autres, c'est une industrie qui se fait manger de plus en plus par la télévision. Il y aura toujours de grosses productions, mais je ne pense pas que le cinéma durera longtemps. Lorsque la haute résolution vidéo s'installera véritablement, ça va lui donner un autre coup... Mais la vidéo est à même de créer la continuité du cinéma, elle crée déjà un passage.

Le voleur vit en enfer **parle de l'aliénation, des efforts de survie, n'est-ce pas aussi celle du vidéaste?**

Oui, quand j'ai tourné **Le Voleur vit en enfer** j'étais sur le B.S. C'est la frustration qui m'a poussé à faire des *vues*. Lorsqu'il y a dix personnes qui voient tes films, tu finis par tourner en rond, tu es pris dans ton ghetto... Par contre, **Le Mystérieux Paul** a un «happy end», le gars finit par dépasser sa schizophrénie, à vivre avec... C'est ce que je me suis dit, je vais continuer à tourner mes bandes, peu importe si elles ne sont pas vues. Pendant que je fais ça, je sauve de l'argent à la société, sinon, je serais à St-Jean-de-Dieu, je causerais d'autres problèmes...

Pourquoi si peu de gens se déplacent pour voir les vidéos?

Parce que la vidéo fait aussi partie du médium qu'est la télévision. Tu ne vas pas voir la télévision dans une salle. Pourquoi la télévision n'achète pas de vidéos, c'est une autre question. Les gens ne vont pas voir de bandes au Cinéma Parallèle. Lorsque tu as le choix entre le visionnement d'un vidéo ou celui d'un film dans une salle, tu vas voir le film, c'est beaucoup plus adapté au grand écran. Les gens ne vont plus voir autant de films, ça leur coûte 50$ pour une soirée... Alors entre un vidéo québécois et deux ou trois films américains de divertissement, le 50$... Mes films et mes bandes sont davantage regardés en location vidéo ou à la télé qu'en salle. Il y a beaucoup plus de gens qui ont vu **Tristesse modèle réduit** ou **Requiem pour un beau sans cœur** lors de leur diffusion sur les ondes. Lorsque **Octobre** sera montré au petit écran, ç'aura quoi? Un million de cote d'écoute dans une soirée ? La télévision, c'est vraiment là que ça se passe. Aussi, on remarque un problème chez le public, une sorte de manque de confiance. Ici, on est pris avec notre problème de colonisés. Lorsqu'on étudie les recettes du *box office*, on voit bien où l'on s'en va en tant que peuple. Être colonisé, c'est un état mental. Avant le festival de Cannes, avant que je me fasse estamper en France, les institutions ne me prenaient pas tellement au sérieux. Téléfilm Canada me traitait «d'expérimental» avec une bonne tape dans le dos. Je passais pour un «bum» du cinéma. A partir du moment où la France m'a reconnu, on a commencé à considérer Robert Morin un peu plus...

Concevez-vous plus en fonction de la télévision?

Oui. Mes *vues*, je les conçois en gros plans parce que je tourne surtout en vidéo; tu restes avec un tic nerveux. Mais ce n'est pas dans le but de le faire pour la télé. C'est que j'ai toujours tourné de cette façon.

Vous êtes-vous senti encouragé lorsque vous avez remporté «Les primes de la qualité» aux Rendez-Vous du Cinéma Québécois avec Tristesse modèle réduit ?

Pas du tout, il ne s'est rien passé. D'abord, Morin c'est un fantôme pour tout le monde. Le film n'est pas sorti en salle parce qu'il est fait en vidéo, donc personne ne l'a vu... Il paraît que c'était drôle ce soir-là; je n'y étais pas, mais une comédienne m'a rapporté ce qui est arrivé.

Tu sais, ils annoncent un prix: Forcier, yé! Ensuite, ils nomment Jean-Claude Lord qui gagne un autre prix, chou! Et là, Morin, silence... C'est qui lui? Il sort d'où celui-là ?

Le fait qu'une bande vidéo surpasse des productions réalisées en film ne vous a pas donné une plus grande diffusion de votre œuvre vidéo?

Non. Et ça n'a pas non plus facilité ma production. **Requiem pour un beau sans cœur** et **Windigo** ont d'abord été écrits pour être produits en vidéo. Le film, la pellicule, la machine, la caméra 35 mm, les grosses

Tristesse modèle réduit

équipes, ça ne m'intéresse pas vraiment. J'ai essayé de subventionner mes deux dernières *vues* pour les tourner en Bétacam. Je n'ai jamais pu obtenir les 300 000$ dont j'avais besoin pour tourner **Requiem pour un beau sans cœur** en vidéo alors que j'ai eu 1,5 million de dollars pour le faire en film. Ce que j'aimerais faire c'est ma télévision, pas la télévision comme on la voit, *ma* télévision. Je pense à **Yes Sir madame**, un film que je viens juste de finir, c'est un long métrage pour une autre sorte de télé. Le jour où elle existera, je ne serai pas obligé de me barrer avec une caméra film. Moi, je fais du cinéma parce que ça m'aide à gagner ma vie! Ce n'est pas un but en soi. Je n'ai rien accompli en tournant des films. Les gens pensent que j'ai fait de la vidéo pour arriver à faire du cinéma, ce n'est pas ça du tout!

Pensez-vous qu'avec les nouveaux canaux de télédiffusion qu'on nous annonce, il sera possible d'avoir accès à un plus grand réseau pour la vidéo?

Je ne pense pas, non. La télévision c'est un médium qui ne prend pas de chance. Je compare toujours la télé à la religion catholique. Quand la télévision est arrivée, la religion est tombée, ça a coincidé dans l'histoire. La télévision s'est donnée une espèce de poids moral que l'église tenait avant. Donc, la télévision se sent dépositaire de notre morale. Toute cette bonne conscience, ce puritanisme qui existe à la télévision, c'est absolument effrayant. Tu ne vois jamais un pénis, mais on montre du monde se faire couper en deux par une mitraillette...

Est-ce que vous croyez à la démocratisation des ondes?

Impossible! c'est des... Non impossible. Les ondes, c'est un château fort. La télévision ignore la démocratie, elle est encore à l'époque du Moyen âge. Faudra encore plusieurs centaines d'années avant qu'elle ne passe par la Renaissance et qu'elle débouche sur la démocratie. La télévision serait le médium le plus merveilleux au monde, alors que c'est un médium d'abrutissement. De plus, avant de démocratiser les ondes, le gouvernement devra ouvrir les horizons de la production cinématographique. Le gouvernement du Québec n'accorde même pas 1% de son budget à la recherche et au développement pour les arts. Il oublie la relève en continuant de «graisser» toujours les mêmes séniles qui produisent des films sans intérêt. La compagnie GM met 10% de son budget dans la recherche parce qu'elle sait que l'avenir se trouve dans l'innovation, la relève, les nouvelles idées. Tout comme le gouvernement ne comprend pas qu'il faut investir dans les garderies, dans notre jeunesse, notre futur.

Quel est, selon vous, l'avenir de la vidéo d'auteur, de la vidéo en général?

L'avenir de la vidéo... (une pause). C'est difficile de voir l'avenir de la vidéo coupé de celui de la télévision. L'histoire de la vidéo n'existe pas encore parce qu'il n'y a pas de plate-forme, on ne voit pas ce qu'il se fait, sauf à de rares émissions comme *Kaléidoscope*. Je suis incapable de me prononcer sur l'avenir de la vidéo dans la mesure où je ne vois pas ce qui pourrait changer dans l'avenir de la télévision. La vidéo est à la télévision ce que la salle est au film. En ce moment, la télévision boycotte la vidéo. Imagine que demain matin, les salles de cinéma boycottent les films, ce serait absurde. De plus, les gens ont besoin de se divertir en ce moment, pas de se faire avertir. Ils ne veulent pas voir des choses qui les font réfléchir, et c'est souvent ça la vidéo. On joue à l'autruche, ce n'est pas agréable de se faire mettre le nez dans son caca. Mais il serait temps qu'on le fasse avant qu'il ne soit trop tard... On est rendu tellement autruche qu'on est devenu intolérant. Il faut un art visuel qui pose des questions. Je pense que nous sommes des artistes en voie d'extinction, on n'a plus tellement notre place dans le panorama, en tout cas, pas en ce moment. C'est dommage, le cinéma c'est fait pour divertir mais aussi pour réfléchir. Ce n'est pas drôle être vidéaste, tu te fends le cul à faire des *vues* que seulement 2000 personnes verront... C'est déprimant par bout. Mais il ne faut pas attendre d'avoir une caméra 35 mm dans les mains pour s'exprimer. Il faut au moins se faire plaisir, même si ça reste sur une tablette. Ce qui est important, c'est que tu te tiennes en vie avec ça. En tout cas, pour moi, c'est une manière de lutter...

T.V. and me

par Robert Morin

«La TV, c'est de la marde, pourquoi pas la mienne.» Une phrase de Coluche modifiée. On est parti avec ça. Moi pis ben d'autres. Y'a vingt ans. Avec l'idée que «la belle invention» pouvait évoluer ou du moins diversifier ses shows. On a décidé d'aller rencontrer la TV. On a fondé la Coop vidéo. Vidéo voulant dire le médium de prédilection de la TV. On s'est acheté de l'équipement. On a commencé à produire des bandes. On a commencé à se faire revirer de bord. Revirer de bord parce qu'on travaillait pas en format Betacam, on s'est acheté du Betacam. Revirer de bord parce qu'on faisait surtout du documentaire, on s'est mis à faire de la fiction. Revirer de bord parce que nos fictions ne pouvaient pas entrer dans la grille horaire à moins qu'elles ne soient «packagées» sous forme de série, on a proposé une série. Là, on a carrément fait rire de nous autres. Pendant ce temps-là, les bandes s'entassaient sur nos tablettes et les musées cherchaient à diffuser de la vidéo parce que c'était un médium «in». On voulait faire de la TV, on s'est ramassé partout dans le monde. Jusqu'au Louvre. Sandwichés entre des peintures faites au rouleau et des vidéos d'art remplis de nombrils et de phrases tirées de Critique de la raison pure. Mais on voulait encore rencontrer la TV. Elle s'était mise à faire des téléfilms. On s'est fait revirer de bord parce qu'un téléfilm, ça ne se fait pas en vidéo mais en film. On a fait des films. Là, on se ramasse dans des salles obscures et vides ou dans des festivals à frayer avec une talle d'aristocrates de l'image qui nous félicitent d'avoir enfin atteint leur niveau. Heureusement, ces films-là coûtent assez cher, ils finissent par passer à la TV. Même diffusés le dimanche après-midi ou en fin de soirée, ils sont vus par un minimum de 200 000 personnes. Ils font en un visionnement TV dix fois plus qu'ils ne le feraient en salle pendant un an. Si tous ces gens-là payaient leurs 8 piasses pour voir nos vues, nos vues seraient rentables. On se ferait pas traiter de loser par SOGIC Goldwyn Mayer, Parafilm Canada et l'Office of United Artists. Mais voilà, comme GM dans Roger and Me, la TV a le gros bout du bâton. Elle fait ce qu'elle veut, paye ce qu'elle veut et diffuse le cinéma d'ici parce que la loi l'oblige. Pendant ce temps-là, en essayant encore d'aller la rencontrer, on se ramasse sur des planètes qu'on a jamais pensé visiter. Là, on me demande d'écrire un «papier» pour une revue de cinéma. J'ai jamais voulu faire ça mais je le fais, même si au départ je voulais juste faire de la TV.