

24 images

24 iMAGES

Entretien

Georges Privet

Numéro 102, été 2000

Robert Morin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24091ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Privet, G. (2000). Entretien. *24 images*, (102), 6–12.

Robert Morin

Robert Morin n'a pas attendu les nouvelles techniques comme celle de la vidéo numérique pour s'approprier une liberté que refusent d'emblée les institutions et contourner la rigidité des structures de production mises en place précisément pour protéger notre cinéma policé contre les trublions comme lui... Ce faiseur de «vues», comme il aime à se définir lui-même, a ce côté insoumis et «délinquant» qui était le propre des Québécois d'avant leur domestication massive par la vie de banlieue. Plutôt que de courber l'échine devant les normes économiques, esthétiques et idéologiques imposées à notre cinématographie, Morin préfère travailler à l'écart, avec les moyens du bord, et, à la façon de tout bon «raboteux» comme nous en avons tant connu chez nous, redoubler d'inventivité afin de faire beaucoup avec le peu qu'il a sous la main... et toutes les images qu'il s'approprie. Et si le support vidéo, principalement utilisé par Morin, le confine inlassablement à la marge d'un système à l'intérieur duquel on a bien du mal à imaginer de toute façon quelle place pourrait occuper une œuvre aussi débridée et insolite, par ailleurs, il est tout de même déconcertant — et révélateur — de constater que Robert Morin est un des très rares artistes actuels à faire intimement corps avec la société dont il est issu. On pense alors à un cinéaste comme Gilles Groulx, qui, dix-huit ans après *Au pays de Zom*, apparaît pour ainsi dire comme le dernier à avoir su saisir, autant par la fiction que par une voie plus «documentaire», quelque chose de notre réalité collective. Groulx est parvenu, en se battant, certes, jusqu'au bout contre les contraintes de toutes sortes, à tourner, à être cinéaste. Robert Morin, pour sa part, est arrivé exactement vingt ans après lui sur le «marché des images». Et, dès lors, plus rien n'a été pareil.

Ainsi, c'est tout notre cinéma tel qu'il est devenu, dans ses structures comme dans son conformisme, que Morin met à mal, et cela, par une absence de limites et d'autocensure à tous points de vue. Morin tourne le couteau dans les plaies qu'il ouvre jusqu'aux entrailles. Il fonce, il plonge au cœur de ses sujets, et bien souvent, grâce à eux, jusqu'au cœur de ce «nous» collectif, son travail, par cette quête d'identité, prenant alors la forme d'une sorte de thérapie extrême où l'on sombre à mesure qu'on se dévoile. Insaisissable, singulière, l'œuvre de Robert Morin a pourtant fait couler encore très peu d'encre. Or, après vingt ans, force est de constater qu'elle incarne davantage qu'aucune autre ce pouvoir de liberté qui, aujourd'hui plus que jamais, fait si radicalement défaut à notre cinématographie. ■

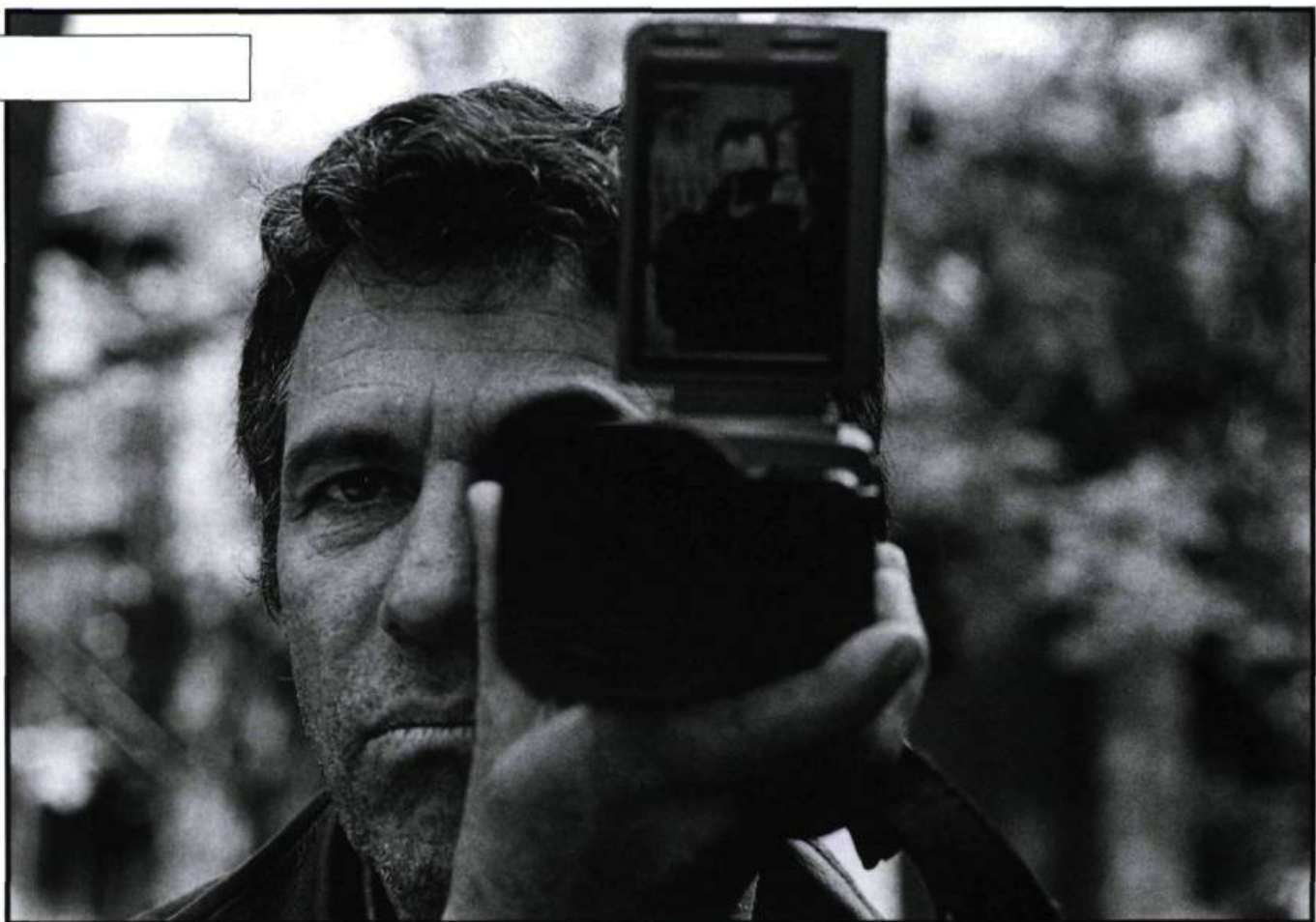
MARIE-CLAUDE LOISELLE

Entretien

PROPOS RECUEILLIS PAR
GEORGES PRIVET

«MIEUX VAUT UNE

Robert Morin parle comme il filme: avec une imagination, une générosité et une urgence qui triomphent de toute tentative de réduction ou d'endiguement. Assis dans le salon de sa modeste maison de la Petite Italie, entre une affiche d'un film avec Ann-Margret, un disque de Marcel Martel et les ronronnements de son chat Zorro (qui est tout noir et habile de ses griffes), Robert Morin s'est gentiment plié au jeu d'une entrevue sur une œuvre qui n'a décidément pas fini de nous surprendre. Voix off d'un parcours déroutant, unique et passionnant, raconté par un maître de la caméra subjective et des personnages schizos...



© BERTRAND CARRIÈRE

GROSSE GAFFE QU'UNE PETITE RÉUSSITE.»

De *Blanche-Neige* à Antonin Artaud

24 IMAGES: Quels sont tes premiers souvenirs de cinéma?

ROBERT MORIN: (*Rires*) Je me souviens que j'ai péché les plombs à deux ans et demi en voyant la sorcière arriver dans *Blanche-Neige*! J'ai fait une crise d'hystérie; mes parents ont été obligés de me sortir du cinéma et de me mettre la tête sous l'eau! Après ça, j'ai fait tous les cinémas des salles paroissiales de Côte-Saint-Paul et de Saint-Henri. Les *Looney Tunes*, *Tom Mix*, des *Hercule* puis des *Maciste*. C'était comme tomber dans une bonbonnière de matante (*rires*)! La première fois que je suis allé dans un vrai cinéma, c'était avec mon père pour voir *Le pont de la rivière Kwai*. Ça, ça m'avait fessé dans le *dash*!

Quels ont été tes débuts? Qu'as-tu fait avant d'aborder le cinéma?

J'ai toujours été un tripeux d'images... Ma mère peignait beaucoup, et quand j'étais petit, je faisais pas mal de peinture aussi. Puis à un moment donné, autour de 1968-69, j'ai découvert la photo. À l'époque, ça pétait de toutes parts, et j'avais pas mal plus besoin d'avoir un *kodak* entre les mains qu'un pinceau! Ça me semblait plus politique, plus rationnel aussi. Alors, j'ai été photographe un bout de temps. Je faisais beaucoup de «candid», des trucs sur les immigrants, des affaires un peu politiques. J'ai fait une couple d'expositions, des pochettes de disques et quelques portfolios d'artistes. Mais je me suis rendu compte assez vite que la photo, c'était pas

mon truc. J'ai compris qu'un *kodak*, pour moi, c'était une affaire qui prenait 24 images par secondes, minimum.

Comment as-tu fait la transition à la vidéo et au cinéma?

Comme la photographie ne me faisait pas vivre, je me suis dit que j'allais devenir assistant caméraman ou directeur photo. Alors, je suis devenu caméraman, d'abord en 16 mm, puis en vidéo. Vers 1976, je me suis retrouvé avec Jean-Pierre Saint-Louis, Marcel Chouinard, James Gray et Lorraine Dufour. J'avais connu Lorraine au Collège Loyola, puis on s'était perdus de vue par la suite. Tout le monde était déprimé par le milieu de l'époque, par la difficulté d'avoir de l'équipement, par les grosses caméras en noir et blanc. Alors, on a fondé la Coop Vidéo, essentiellement pour avoir notre propre matériel. Et puis un jour, j'ai pris le *kodak* et j'ai commencé à suivre les gens...

Tu avais quel âge à l'époque?

J'avais 29 ou 30 ans, ce qui n'est pas très jeune pour commencer. En fait, c'est seulement en faisant *Gus est encore dans l'armée* que j'ai vraiment eu la piqure de faire mes propres vues. À l'époque, j'étais caméraman pour un film de l'ONF à Petawawa. Comme il n'y avait rien à faire le soir, on pognait les derniers 50 pieds de chaque bobine et on filmait n'importe quoi. Quand l'ONF a su ça, il nous a envoyé une facture de 400 \$. C'est ça, le budget de *Gus...* (*rires*)! J'ai monté ça pour faire rire mes chums, et comme ils ont ri j'ai fait *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*. Quand je suis

arrivé au *Voleur vit en enfer*, j'avais vraiment le goût de faire des vues. C'était plus seulement pour faire rire mes chums...

Comment définirais-tu ton rapport au documentaire et à la fiction ?

La frontière entre les deux ne m'a jamais semblé très claire. J'emploie ces termes-là parce que ce sont les seuls qui existent, mais, au fond, je ne vois pas vraiment de différence entre les deux. Même dans un documentaire classique, les gens jouent leur propre fiction. Et même les fictions les plus triviales documentent un aspect de la réalité. Le but de ce que je fais, c'est d'ailleurs souvent de distiller le doute dans l'esprit du spectateur, doute sur la forme, doute sur le fond.



Gus est encore dans l'armée (1980).

Tu n'as jamais été tenté de faire du direct ?

J'en ai fait comme caméraman, comme chauffeur de *kodak*. Mais j'avais digéré ça quand je me suis mis à faire mes propres affaires, et je n'avais pas envie de répéter les structures du direct. Parce que le cinéma direct, c'est quelque chose de très fort, mais qui reste quand même en surface des gens. T'as beau te sacrer dans un coin avec un *kodak* pendant dix heures, t'apprendras pas nécessairement ce que quelqu'un pense ou ce à quoi il rêve. En fait, je me demandais s'il n'y avait pas moyen de faire une espèce de lien entre le direct et la fiction, s'il n'y avait pas moyen d'aller plus loin en mélangeant les approches. Je me demandais s'il était possible de faire du docu-drame qui ne soit pas cucul, ou du *reality show* qui ne tombe pas dans le *freak show*. Et j'aimais l'idée de ne pas me contenter de filmer les gens, mais de les embarquer aussi comme scénaristes. Parce que les faire se projeter dans un rôle, ça me semblait la plus belle façon de pénétrer leur univers, de voir comment ils se voient, comment ils se rêvent...

Est-ce qu'il y a eu un élément déclencheur qui t'a inspiré cette approche ?

J'imagine que si tu me posais la question à plusieurs jours d'intervalle, je te répondrais probablement des choses différentes. Mais là, je te dirais que ce qui m'a probablement inspiré, c'est *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud. J'avais lu ça à 18 ou 19 ans, et je m'en souviens très vaguement aujourd'hui. Mais il me semble qu'il y avait un chapitre où Artaud disait que le plus grand acteur était toujours la personne qui racontait sa propre histoire; que la personne qui était assez extravertie pour jouer son propre rôle — si elle était mise en confiance et aidée — supplanterait toujours n'importe quel comédien. Et ça m'avait marqué...

Sexe, mensonge et vidéo

On a l'impression qu'il y a une parenté dans tes premières bandes, qu'elles appartiennent toutes à la même famille.

Oui. Ce groupe de *tapes*-là est né d'une dérive, d'une espèce d'errance. À un moment donné, j'ai eu l'idée de faire une sorte de *Mondo cane*, un film sur des gens qui sont capables d'avaler du verre, de pisser par-dessus un autobus, ce genre de truc (*rires*)... Et quand tu commences à fréquenter ces gens-là, tu te rends compte que le gars qui est capable d'avaler une bouteille connaît le gars qui avale des couteaux, et ainsi de suite. Alors, j'ai pensé à les relier tous ensemble et à faire un film qui n'en finisse plus...

Il reste une trace de cette idée dans le fait qu'il a gagné ses épaulettes reprenne presque entièrement Ma vie c'est pour le restant de mes jours.

C'est ça... C'était une affaire un peu tordue, une sorte de truc structurel, un assemblage de petits documentaires qui déviait au fur et à mesure. Et puis, j'aimais l'idée qu'au lieu de faire des petits clips de cinq minutes sur ces gens-là, je pouvais essayer de raconter une histoire, d'emblématiser leurs vies dans des clichés de fictions. Je voulais essayer d'aller un peu plus loin que ce qu'ils faisaient de particulier pour explorer leur drame sous-jacent. Pour l'avaleur de couteaux, le drame c'était la retraite. Pour le nain, c'était la stérilité volontaire... Et ces portraits-là se sont enchaînés comme ça pendant une couple d'années.

Une des choses les plus troublantes dans ces bandes-là, c'est qu'on a l'impression que tu embrasses complètement les obsessions de tes sujets, que tu perds toute distance critique...

Je ne sais pas. Là, tu me demandes... (*longue pause*). En fait, je pense que je suis foncièrement quelqu'un de pervers, parce que j'aime filmer les gens dans leur descente. Pour moi, l'être humain se définit autant par ses perversions que par ses gestes d'éclat. La descente, c'est un peu le yang du yin (*rires*). Pour moi, il faut qu'il y ait une beauté intérieure qui corresponde à la laideur extérieure, et

vice-versa... Et puis, je suis fasciné par l'anéantissement, par les gens qui vivent en fonction de leur mort. Alors, je cherche toujours à savoir jusqu'où tu peux descendre tout en sachant que tu pourras remonter. L'idée, c'est de faire un piqué en se disant: «Cette fois-ci, je remonte à deux pouces du sol.» D'ailleurs, les gens que je filme descendent parfois dans des choses où je suis descendu moi-même, et que je revisite avec eux par une autre porte...

Je pense qu'il y a aussi chez toi l'idée que la descente révèle les choses, qu'elle nous rapproche de la vérité.

Ben, c'en est une grosse partie en tout cas. Il y a autant de vérité à descendre qu'à monter. Or, il se trouve que la majorité des films nous montrent des envols. Alors ça fait du bien à un moment donné de dire: «On peut pas juste voler dans la vie; à un moment donné, il faut piquer!» C'est juste ça mon affaire, dans le fond: essayer d'aller dans une place où les autres ne vont pas. D'abord, parce que ça me tente, mais aussi parce que c'est plus tranquille de toute façon (*rires*). En fait, j'aime déséquilibrer le spectateur; partir avec un personnage qui est hyper archétypé, et montrer à l'arrivée que lui et le spectateur se ressemblent comme deux gouttes d'eau.



Le voleur vit en enfer (1984).

Quand tu as arrêté de tourner ce genre de portraits, est-ce que c'était parce que tu avais le sentiment d'avoir fait le tour de cette veine-là?

Non. Je referais volontiers des petits *tapes* comme ça, mais gagner sa vie avec le court métrage, c'est impossible. Déjà, la gagner avec le genre de longs métrages que je fais... À un moment donné, c'est aussi une question pratico-pratique. On se demande comment gagner sa vie sans être obligé d'aller faire la caméra sur un show de chaises à Radio-Québec. Alors, je me suis tourné vers le long métrage pour lequel il existe au moins déjà un système. En entrant là-dedans, tu peux espérer vivre, ce que tu ne peux pas faire avec le court métrage...

Vidéo vs télévision

Incidentement, combien de tes œuvres es-tu arrivé à vendre à la télévision?

Pas beaucoup (*rires*). Seulement les longs métrages, en fait. Sauf *Quiconque meurt, meurt à douleur*, qui n'a toujours pas été acheté. Et ce qui m'a toujours choqué, c'est que les télévisions les ont achetés complétés. Je n'ai jamais eu une prévente qui m'aurait aidé à débloquer au moment où je montais ma production. Acheter après, c'est facile. Au lieu de me donner 50 000 \$ avant, qui me permettrait d'aller chercher 1 000 000 \$, ils me donnent 15 000 \$ une fois que tout est fini. Mais de toute façon, mentalement, c'est pas la télévision qui me fait vivre. Économiquement non plus, d'ailleurs (*rires*). En fait, moi, j'ai survécu grâce aux deux autres dinosaures: le musée et le cinéma. Surtout le cinéma...

À quoi attribues-tu le fait que la télévision soit si réfractaire à ton œuvre?

Des fois, je me dis que c'est un blocage idéologique, des fois que c'est un blocage esthétique. En fait, je n'en sais rien. Les gens disent que ce que je fais a le cul entre deux chaises. Que je me situe quelque part entre le réel et la fiction, entre l'expérimental et le commercial, entre le vrai monde et les acteurs. Moi, j'ai le sentiment d'avoir été marginalisé par défaut. Je n'ai jamais voulu être un artiste incompris, et je n'ai jamais fait de trucs ésotériques. Je voulais juste atteindre la télévision pour rejoindre le plus de monde possible. Mais la télé, c'est la Bastille de notre époque. La diffusion de mes *tapes*, j'en ai toujours rêvé, mais je n'y ai jamais vraiment cru. Comme disait l'autre: «East is East and West is West, and never the two shall meet.» (*rires*).

Es-tu parfois fatigué d'avoir encore à faire tes preuves?

Un peu, des fois... Ça fait une vingtaine d'années que je fais des vues et je me retrouve toujours sur une ostie de tablette! Alors, je pense qu'il est légitime à un moment donné de

dire: «J'ai le goût d'être vu.» J'ai le goût d'assumer mon rôle d'exhibitionniste. Un peintre a le goût d'être exposé; un musicien a le goût d'être écouté; moi, j'ai le goût d'être vu. Et je suis bien obligé de me rendre compte que ça n'arrive pas ici, que je ne suis pas vu ici... Je peux comprendre que ce que je fais n'est pas «grand public»; qu'il n'y a peut-être qu'un pour cent de la population qui s'intéresse à ce que je fais. Sachant cela, il faudrait que je tourne en anglais, en hindi ou en chinois (*rires*). Parce que alors, 1%, ça fait beaucoup de monde! En québécois, c'est bien évident que je me peinture de plus en plus dans un coin...

Lorraine, la forme et le fond

Quel rôle Lorraine Dufour a-t-elle joué dans la création de ton œuvre?

Lorraine et moi, c'est comme un vieux couple: on a dix ans de vie commune et vingt ans de vie professionnelle ensemble. Malgré toutes les chicanes, on se complète assez bien une fois qu'on est dans l'action. C'est pour partir que c'est difficile (*rires*). Lorraine, c'est quelqu'un d'hyper cérébral, c'est ma première lectrice, ma monteuse et ma productrice. Et elle a un sens critique incroyable. Elle m'oblige à une rigueur de béton... Quand je regarde les gens avec qui je travaille, je me dis que Jean-Pierre Saint-Louis, c'est mes yeux, que Marcel Chouinard, c'est mes oreilles, et que Lorraine, c'est mon jugement. Et j'en ai bien besoin (*sourire*).

Tu es un cinéaste obsédé par la construction dramatique. Or tu passes souvent pour avoir des préoccupations d'abord formelles. Comment expliques-tu ça?

Je pense que ça tient au fait qu'une fois l'histoire écrite, je ressens une espèce d'urgence à faire les choses. Donc, je prends ce qui est sur le bord de la porte; si c'est une caméra vidéo ou une vieille Bolex «à crinque», eh bien, c'est ça! Et puis, il y a aussi le fait qu'une fois que l'histoire est écrite, j'ai bien du mal à l'interpréter de façon traditionnelle. C'est comme si je me scindais en deux: la partie de moi qui est scénariste écrit l'histoire, puis la refile à l'autre, au réalisateur. Là, le côté de moi qui est metteur en scène se dit: «Comment est-ce que je peux raconter ça sans passer par "establishing shot", "crane down", "over-the-shoulder"». Je cherche à me donner des défis. Alors, je me dis: «Il ne faut pas que je passe par telle sorte de caméra; il faut que je trouve un moyen de raconter mon histoire en utilisant d'autres moyens». Un peu comme Perec, qui a écrit un roman sans se servir de la lettre *e*. C'est peut-être pas aussi poussé que ça ce que je fais, mais le fait d'avoir des contraintes m'amène à trouver des solutions nouvelles...

Qu'est-ce que c'est pour toi, finalement, une bonne histoire?

Une histoire, c'est quelque chose de prenant. Et on n'est pas tous «prenables» de la même façon. Pour moi, l'histoire idéale, c'est celle que le spectateur complète. Or, le cinéma, c'est surtout pas ça: on te donne toujours tout. Une des choses que j'ai essayé d'explorer depuis que je fais des vues, c'est de laisser des trous, des zones d'ombre qui obligent le spectateur à deviner un certain nombre de choses. Parce que en fait, une histoire, c'est quelque chose d'extrêmement personnel; c'est rien tant que ça n'a pas rebondi dans l'âme de quelqu'un. À partir du moment où tu donnes toutes les clés, comme Spielberg le fait, eh bien tu ne rebondis nulle part. Si tu regardes *E.T.*, il n'y a aucune zone d'ombre à part d'où il vient (*rires*)!



Tournage du *Mystérieux Paul* (1983).



Tristesse modèle réduit (1989).

Ce qui m'étonne toujours, c'est de voir à quel point tes œuvres — sous leur aspect parfois délibérément brouillon — sont structurées de façon rigoureuse et même assez classique...

Ah oui, c'est très classique! Moi, je filme des personnages qui se métamorphosent. Et dans ce sens-là, je fais vraiment de la fiction, parce que dans la vie, les gens ne se transforment pas en une heure et demie (*rires*)! Et comme j'essaie de raconter la métamorphose d'un personnage, il y a automatiquement un élément de suspense, d'interrogation. Dans le fond, c'est très *straight* ce que je fais. D'ailleurs, je me rends compte de plus en plus que je n'écris que des polars. Mes fictions sont presque toujours des enquêtes. Des enquêtes plus que



**Yes Sir!
Madame...**
(1995).

des quêtes. Et des fois, l'enquête se mêle à la quête. Comme dans *Yes Sir! Madame...* ou *Windigo*.

Il me semble que tu as une manière d'être classique qui ne l'est pas du tout (rires).

Peut-être. Est-ce qu'il est vraiment possible de raconter une histoire d'une manière qui n'est pas classique? Moi, je pense que non: ou bien tu fais du Robbe-Grillet, ou bien tu fais du Balzac. C'est sûr qu'il y a des gens qui ont essayé d'enlever tout sentiment, de faire en sorte que l'écriture se suffise à elle-même. Mais peut-on vraiment faire une histoire sans intrigue et sans dénouement? Depuis le début des temps, il y a eu des artistes contemplatifs et la contemplation ne fait pas appel à ces schémas-là. Mais la contemplation, ce n'est pas quelque chose qui se raconte et ce n'est pas une chose facile à filmer non plus. J'ai essayé à un moment donné, juste pour le fun, pendant un été: j'étais à la campagne, et j'ai essayé de faire un film où il n'y aurait pas d'intrigue, pas de dénouement, rien. Un film zen, quoi! Et malgré moi, à un moment donné, j'y ai mis des petits personnages. Je pense que le besoin d'histoires est coulé dans l'âme humaine. Ça nous vient de gens qui, depuis des millions d'années, se disent: «Aye, j'en ai une bonne à te raconter: l'autre jour, j'étais assis sur le bord du rocher, pis y a un ostie de tyrannosaure qui est arrivé! (rires)...» C'est un besoin fondamental! Et des gens comme Robbe-Grillet, Beckett et Ionesco ont dû faire un effort énorme pour se sortir de ça. Mais c'est comme la toile blanche en peinture: une fois que tu y es allé, il faut en revenir...

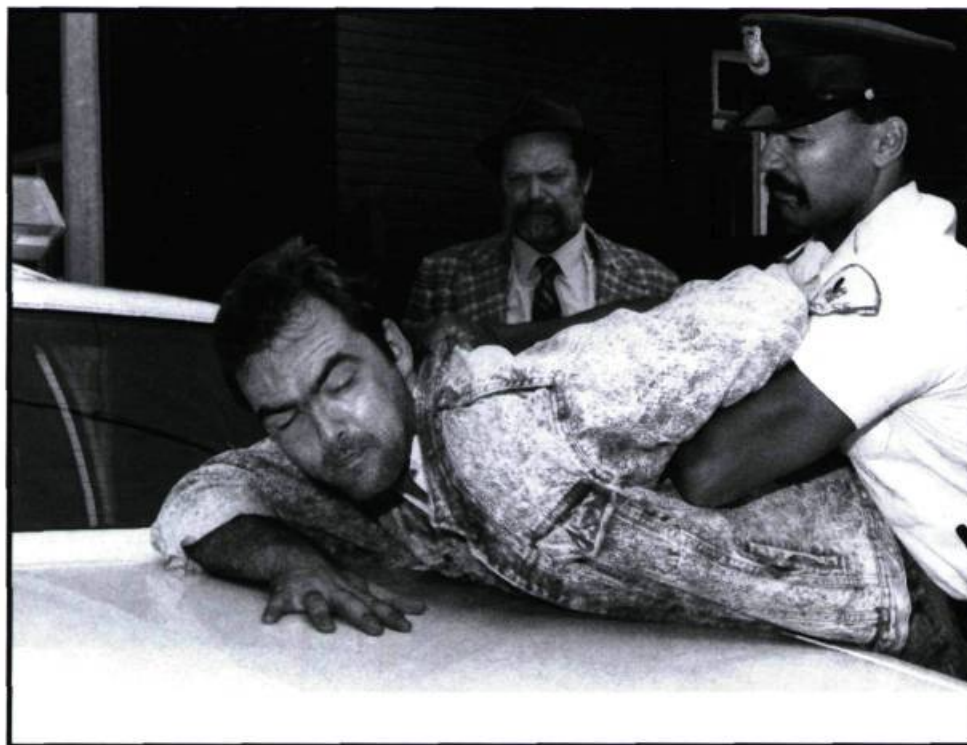
Fassbinder, les fonds de poubelle et le cinéma narcotique

Parle-moi de ta passion pour Fassbinder...

C'est un cinéaste que j'aime vraiment beaucoup, beaucoup, même s'il est assez éloigné de moi... Ce gars-là est arrivé après *Le gai savoir* de Godard, après l'écran noir de Duras, après toutes ces folies cinématographiques sans queue ni tête, et il a dit: «Non, le cinéma n'est pas fini. On ne l'a pas tué, malgré tout!» Et il est revenu à des vraies histoires, à de la vraie dramaturgie: avec des bons, des méchants, la lutte des classes... Et je pense que si on a un devoir, aujourd'hui, en tant qu'artiste, c'est de recycler, parce qu'on peut plus rien inventer. L'invention pure, faut que t'aies des grosses gosses pour prétendre à ça aujourd'hui! Des gosses tellement grosses que t'es plus capable d'avancer (rires)! Moi, je pense que c'est en prenant des choses qui ne sont pas faites pour aller ensemble et en les forçant à coexister qu'on va créer quelque chose de nouveau et aller au-delà de la toile blanche ou de l'écran noir.

Que demandes-tu à un film, comme spectateur?

Je lui demande de me faire partir: je veux aller ailleurs, décoller, être gelé ben raide (rires). Je suis bon public... En fait, je crois qu'il y a deux sortes de cinéma: il y a le cinéma hallucinogène et le cinéma narcotique. Soit tu fais un cinéma politique, qui fait halluciner les gens sur certaines choses, soit tu fais un cinéma de divertissement, qui les gèle bien comme il faut (rires). Moi, j'ai l'impres-



Requiem pour un beau sans-cœur (1992).

sion de faire un peu des deux, parce que même si je réalise généralement un cinéma hallucinogène, je comprends parfaitement les gens qui «trippent» sur le cinéma narcotique. D'ailleurs, la majorité des films ne seraient pas comme ils sont si les gens n'avaient pas besoin de se geler.

Tu ne trouves pas ça déprimant?

Je ne sais pas. En bout de ligne, vu de très, très loin, geler les gens, c'est peut-être aussi bien que de les exciter. Dans la mesure où les inciter à changer les choses sans leur donner le moindre espoir de changement, c'est peut-être aussi pernicieux que de les distraire en leur faisant oublier leurs problèmes. D'ailleurs, je me demande parfois jusqu'à quel point j'ai choisi ce que je fais, si mon approche n'est pas liée aux moyens qui ont été mis à ma disposition. Des fois, je pense qu'il y a quand même une partie de ça qui est tout simplement due au fait que j'ai été obligé de travailler un peu à la Dogma malgré moi (*rires*).

Les moyens, le talent et le travail

Justement, ça te fait quel effet quand tu vois des films comme ceux de Dogma 95 ou des trucs comme The Blair Witch Project, qui obtiennent beaucoup de succès en exploitant des choses sur lesquelles tu travailles depuis longtemps et qu'on te reproche parfois d'employer ici?

D'un côté, c'est frustrant, c'est sûr. Mais de l'autre, c'est tant mieux, parce que ça va peut-être m'aider à faire passer mes projets. Je me dis: «Les colonisés, ici, la prochaine fois qu'ils me verront repas-

ser avec mes projets, ils vont peut-être embarquer dans le train.» Il faut dire que je n'ai jamais su me vendre. Les gens s'imaginent toujours que tu sais exactement où tu t'en vas. Or, moi, j'ai des bonnes idées, mais je n'arrive pas toujours à les mettre complètement sur le papier. Quand je montre mes projets aux gens des institutions, ils me disent souvent: «Ton film précédent, il était bon, mais là, on ne voit pas vraiment où tu t'en vas.» Et ils ne se souviennent pas qu'ils me disaient exactement la même chose la fois d'avant... L'ironie, c'est que les gens veulent croire au talent, alors que moi, je ne crois qu'au travail. *Yes Sir! Madame...*, j'en ai écrit 12 ou 13 versions, *Requiem pour un beau sans-cœur*, 17 versions, *Windigo*, 23 versions!

Comment vois-tu ton parcours jusqu'à maintenant?

J'ai le sentiment d'une longue dérive, mais la dérive, c'est un peu ma ligne à moi. Je n'ai pas abandonné grand-chose, et je n'ai pas le sentiment de m'être perdu là-dedans. Je suis parti de la peinture, j'ai fait de la photo, de la vidéo et du cinéma. Et je vais peut-être finir par faire une série pour la télévision, malgré tout (*rires*). Et si ça se fait, ce sera encore une dérive. Mais plus tu avances dans le temps et plus c'est difficile de te renouveler. Tous les artistes tournent autour des mêmes thèmes toute leur vie, comme s'ils étaient attachés par une corde à un poteau. Tu peux changer de sens et bouger de haut en bas, mais la corde se raccourcit de plus en plus et le poteau ne change pas de place. Alors, ça devient un peu angoissant. Et comme je suis orgueilleux, j'espère pouvoir m'arrêter avant de faire un tour de trop. Je voudrais pas rajouter à toute la pollution qu'il y a déjà...

As-tu conscience d'avoir apporté quelque chose à la vidéo et au cinéma québécois?

C'est difficile à dire. Ça fait seulement un an que je suis dans le *Dictionnaire du cinéma québécois*, alors... (*rires*) J'ai peut-être juste amené l'attitude de dire: «On va faire des vues même si on n'a pas grand-chose, mais en se posant les questions essentielles malgré la pauvreté des moyens.» Moi, je me suis posé autant de questions pour mes vues à 500 \$ que pour celles à 3 000 000 \$. À chaque fois que je vais dans les classes présenter mes vues à des étudiants, je leur dis: «N'attendez pas d'avoir une caméra 35 mm pour faire quelque chose. C'est pas parce que vous n'avez pas de moyens qu'il ne faut rien faire ou donner dans la facilité. Allez-y! Creusez-vous les méninges! Et surtout: prenez des risques!» Comme je dis toujours: «Mieux vaut une grosse gaffe qu'une petite réussite». (*rires*) ■