Document généré le 2 juil. 2025 00:10

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Yes Sir! Morin
Robert Morin : le coffret et le livre

Jean-Philippe Gravel

Volume 20, numéro 3, été 2002

URI : https://id.erudit.org/iderudit/33315ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P. (2002). Compte rendu de [*Yes Sir*! Morin / Robert Morin : le coffret et le livre]. *Ciné-Bulles*, *20*(3), 42–47.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Yes Sir! Morin

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

«Alcool et comptabilité». C'est autour de ce thème qu'à la blague la Coop Vidéo décidait de fêter ses 25 ans aux derniers Rendez-vous du cinéma québécois, parce que, d'expliquer Robert Morin devant un public hilare, «le cinéma c'est ça: quand t'es un réalisateur et que t'as pas d'argent pour faire ton film, tu bois. Et quand tu reçois enfin ton argent, pour oublier tous les verres que t'as pris quand tu n'en avais pas, tu bois encore.» Un pied-de-nez à l'attentisme interminable des institutions, bien sûr, mais peut-être aussi un clin d'œil vers l'époque héroïque où la Coop Vidéo, faute d'avoir les moyens, payait ses comédiens avec des caisses de bière...

Reste qu'une fois la fête finie les vraies affaires pouvaient commencer. Du moins pour Vidéographe, qui lançait en doublé une «intégrale en DVD[1]» de l'œuvre vidéographique de Robert Morin (**Parcours du vidéaste 1976-1997**), ainsi qu'un livre entretien-fleuve, bilingue s'il vous plaît[2], dirigé par Fabrice Montal et Jean-Pierre Boyer[3]. Nonobstant la qualité intrinsèque des produits, il y avait bien là matière à événement: pour une grande part, l'œuvre vidéographique de Robert Morin demeure secrète, le fait des quelques *happy few* au courant des programmations des cinémathèques et des musées. Une intégrale en DVD n'est certes pas encore l'entrée en grande pompe de Morin dans la chasse gardée des heures de grande écoute de la télé, mais elle rapatrie, au moins, cette œuvre dans son organe de projection consubstantiel, le téléviseur domestique.

«Parcours d'un vidéaste», cet *output* vidéographique massivement assemblé en 10 DVD — qui auraient pu être moins nombreux — en dessine effectivement un: on y est d'autant plus sensible que leur visionnement permet, en une treizaine d'heures, de couvrir l'étendue de 20 ans de travail. Ce qui est pour le spectateur une occasion sans précédent représente peut-être un embarrassement pour le créateur visé: Morin se sent-il devenir «posthume de son vivant»? Auquel cas il pourrait se rassurer, car cette édition en doublé, coffret et livre, comporte assez d'imperfections pour qu'on évite de lui poser le label fatidique d'«édition définitive». À toute chose malheur est bon, et ces deux produits, dont la qualité est d'abord de faire accéder un peu plus à la connaissance d'une œuvre, demeurent en somme fidèles à un esprit aléatoire semblable au tissu de hasards d'où l'œuvre de Morin semble avoir émergé.

Coop cherche public: les débuts

Impossible, bien sûr, de dissocier le développement de cette œuvre à celui de la Coop Vidéo. Beaucoup de choses ont été dites à ce sujet: rappelons seulement que la Coop, dans le paysage d'une production cinématographique et vidéographique plus souvent qu'autrement soumise aux subventions d'État, fait figure de cas unique de par sa relative autonomie. En 1977, la Coop est créée à partir du désir de ses premiers membres de «vivre de leur croûte»: «Nous n'avions pas d'agenda politique, et nous ne prenions pas la vidéo comme un simple instrument d'expression personnelle», précisera Morin, interviewé en avril. «Tout ce qu'on voulait, c'était faire des *tapes* qui seraient vus.» Les liens de codépendance qui soude l'équipe — chacun faisant un peu de tout sur les «plateaux», mais assurant aussi un champ de compétence précis — parvient à faire de la

1. Y manquent en fait, pour les exégètes, **Motel** et **Même mort, il faut s'organiser**.
2. Le texte français de l'entretien, en effet, se répartit sur les pages paires de l'ouvrage; sa traduction anglaise sur les pages impaires. On n'a pas vérifié s'il y avait quelques contradictions, en nous disant finalement que ce n'était pas Earl Tremblay, anti-héros schizophrène de **Yes Sir! Madame...** qu'on interrogeait...
3. BOYER, Jean-Pierre, MONTAL, Fabrice et PRIVET, Georges, ***Moments donnés – Robert Morin: entrevue(s)***, Montréal, Vidéographe Éditions, 2002. Par ailleurs, nous mentionnons que les photos figurant en page couverture de l'ouvrage, ainsi que sa quatrième de couverture et toutes les photos de tournage du **Nèg'** et de **Quiconque meurt, meurt à douleur** sont bien le fait de Caroline Hayeur, et non de «Jacques Tougas et Jacques Girard» tel qu'il est mentionné dans l'ouvrage.

Coop une entreprise rentable, si non encore très «lucrative». Prête à tout faire, la Coop gagne son pain dans des contrats conclus par le système d'éducation qui, pour accompagner sa réforme, commande des vidéos éducatives. C'est après avoir tourné la semaine dans les classes du Québec «pendant des journées de huit ou dix heures», que le week-end la Coop s'occupe de ses propres «vues», notamment les premières bandes de Jean-Pierre Saint-Louis (**Fait divers: elle remplace son mari par une télé**) et de Morin (**Il a gagné ses épaulettes, le Mystérieux Paul...**). Période héroïque où c'est sans doute à ce moment que les salaires se comptent en caisses de bière...

Robert Morin
dans ***Yes Sir! Madame***

Pour présenter ses bandes «personnelles», la Coop reluque du côté de ce que Morin appellera parfois, selon les entrevues, «notre église moderne» ou «la bastille du XXe siècle» (comme du XXIe): la télévision. Lorraine Dufour, productrice et monteuse, explique l'espoir de la Coop dans un numéro antérieur de ***Ciné-Bulles***[4]: «En fait, au départ, nous voulions faire une sorte de télévision grand public [...], nous avions l'illusion de pouvoir collaborer à l'essor de la télévision d'ici. Les refus se sont multipliés et nous nous sommes vus confinés aux galeries, au cercle de l'anonymat, puisque, à toutes fins pratiques, nos bandes n'exploitent pas la haute technologie vidéo tant prisée par le public qui fréquente ces institutions. [...] Nous sommes avant tout des producteurs. C'est ce qui nous permet de continuer à exister au sens profond du terme.»

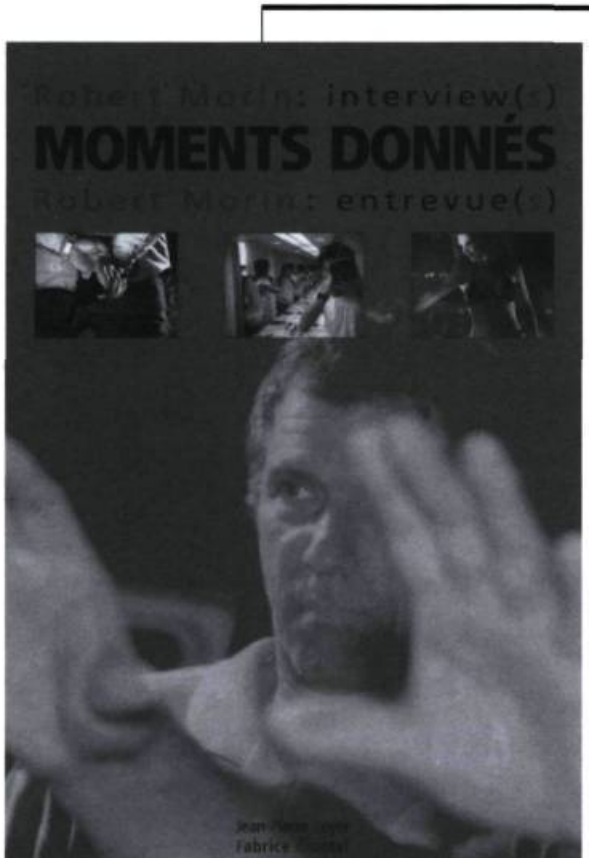
Bref, le portrait de cette relation avec la télé paraît essentiellement formé par une royale indifférence. Productrice de vidéo, mais rebelle au créneau «artistique» auquel ce médium est alors confiné à quelques exceptions près[5], relégué au public des musées alors que sa production souhaite s'adresser au plus grand nombre, le *tape* typique de la Coop connaît un parcours décentré, peut-être parce qu'il s'adresse à tous et à personne en même temps, ou peut-être d'abord à ceux qui les ont faites, comme l'a souligné Morin: «Dans le fond, je faisais mes vidéos pas tant pour qu'ils soient vus que parce que j'avais envie de les faire...»

Succomber à l'envie de faire des *tapes* sans l'espoir de les diffuser, telle est la place, initialement, de Morin-vidéaste, au sein d'une Coop qui réussit à s'autofinancer. Formé à l'école du direct — dans le tournage des bandes éducatives —, Morin filme comme il respire: gratuitement et souvent. La place n'est pas nécessairement enviable, mais cette autonomie et la disponibilité du matériel permet de tourner virtuellement «sans projets» à présenter à une quelconque institution, bien qu'à cette époque le Conseil des arts du Canada fournisse parfois une petite bourse sans autrement intervenir dans la préparation de la bande. Fait presque unique, luxe inimaginable peut-être, le tournage peut constituer... la première étape de la production d'une bande, avant la rédaction du scénario et des demandes de financement. Morin n'a pas de comptes à rendre ni de mandat à respecter, et sans doute pas beaucoup d'argent, mais il n'a pas non plus le besoin de «se sentir intelligent avant de tourner», et peut «tourner sans savoir où [il] va». Cette démarche aléatoire — filmer d'abord, penser ensuite — semble déterminer en grande partie un corpus vidéographique qui est comme une tentative renouvelée d'organiser, de fictionnaliser aussi, le réel à partir de ses restes filmés.

La maison aux trois murs

S'érige alors ce qu'après-coup on peut appeler une «œuvre en trois temps», dont les mouvements, d'ailleurs, s'avèrent plus parallèles que successifs. Notre but ici est moins d'en constituer les arêtes conceptuelles, ce que d'autres revues ont fait[6], que d'en résumer l'apparente démarche.

4. Vol. 11 n° 4, p. 17.
5. Viennent en tête, des vidéos au contenu plus politique comme **Pea Soup** ou **le Nagra** de Pierre Falardeau et Julien Poulin.
6. «Dossier Robert Morin» piloté par Georges Privet, ***24 Images***, n° 102, été 2000, p. 6-33.



Viennent donc, surtout aux débuts, ce que Morin appelle les «*tapes* existentiels»: tentant de transcender les limites du direct, Morin signe de concert avec ses personnages des bandes à leur image, ce qui veut dire qu'elles renvoient aussi l'image de leurs espoirs ou de leurs lubies. C'est la période où Morin caresse l'idée de faire un «Mondo Cane des pauvres», qui deviendra finalement **Il a gagné ses épaulettes**, mosaïque bordélique où des gens ordinaires, comme l'explique Mario (le rembourreur qui se distrait de son emploi en faisant du «cascadaouge» dans une taverne de Saint-Pie-de-Bagot), tentent d'accomplir des tâches extraordinaires «pour se sortir de leur routine». Mangeurs de vitre, pisseurs à la prostate phénoménale, «rois de la marche» et «rois du poteauthon», rois autoproclamés du reste, la mosaïque fait défiler dans un montage qui suit les heures de la journée[7] une galerie de «portraits» entre fiction et documentaire qui se poursuit dans d'autres bandes, où inévitablement la tentative des personnages de se définir par autre chose qu'un quotidien banal demeure un leitmotiv majeur et le révélateur, aussi, de leurs idéaux (**Ma richesse a causé mes privations**, **Ma vie c'est pour le restant de mes jours**, etc.).

Viennent ensuite des bandes où l'écriture est plus présente et forme un canevas solide qui dirige l'improvisation. Ces bandes, aussi, se distinguent des précédentes parce qu'il y privilégie le portrait de groupe (celui d'une communauté — **Mauvais Mal**, ou d'un groupe en huis clos — **la Réception**, **Quiconque meurt, meurt à douleur**) sur le portrait individuel. «Cinéma-vérité» en porte-à-faux, donc, ou simili-reportage débouchant sur le film d'horreur (**Mauvais Mal**), ces bandes sont souvent plus longues (des longs métrages, à l'exception de **Mauvais Mal**) et constituent l'aboutissement logique de la première période.

Pour sa part, la troisième tendance contient peut-être à la fois les exercices les plus aboutis, mais aussi les plus bricolés, de ce corpus. Ce sont les bandes «pseudo-autobiographiques», les bandes qui se conjuguent au «je» d'une voix *off* qui est celle de celui qui tient la caméra: bandes qui, tournées sur film, mêlent à leur point extrême, comme un grand paradoxe, le matériau le plus documentaire au matériau le plus écrit. Ici, Morin hisse au rang des beaux-arts une pratique adolescente et ludique à la base, celle qui consiste à «doubler» un film après-coup — un peu comme l'a fait Woody Allen avec **What's Up, Tiger Lily**, convertissant un film d'action japonais en *slapstick*. Sauf que, pour Morin, le matériau de base est un mélange de *stock-shots*, de «brosses filmées» (**Gus est encore dans l'armée**) et de scènes fictives accumulées au fil des ans. Ce matériel éparpillé devient le fruit d'une quête ontologique, celle d'un personnage invisible, d'un personnage-caméra, qui dira dès les premières minutes du film s'être mis à tourner pour savoir qui il est, ou pour se raccrocher à son identité. Mais la quête du personnage-caméra débouche rarement sur le résultat escompté: prise comme garde-fou, la caméra, bien au contraire, accompagne le sujet dans sa descente dans la folie, moment critique où les plans qui défilent perdent leur cohérence, et que le narrateur avoue ne pas se souvenir d'avoir filmé. C'est qu'en fait, s'il y a un mythe auquel Morin semble vouloir s'attaquer, c'est bien celui de l'objectivité de l'image, documentaire ou autre, pour autant qu'elle implique l'objectivité de celui qui filme. Au contraire, les vidéos de Robert Morin pullulent d'images qui se disent tournées par un cameraman complètement absent à lui-même, signant l'échec de toute tentative de distanciation.

7. Dans ces bandes inégales, le visionneur compulsif peut isoler les effets structurants, parfois ludiques, du montage de Lorraine Dufour qui semble profiter du matériau pour s'adonner à certaines expériences ludiques: raccords sur le mouvement d'une femme qui marche dans **A Postcard from Victoria**, alors que le décor change en *jump-cuts*, raccords presque «Altmaniens» ou «Bunuéliens» dans la succession des portraits d'**Il a gagné ses épaulettes**, etc., qui marquent dans ces bandes une nette évolution de langage.

Drogues et compagnie

«Moi, je viens de l'acide[8]», dit quelque part Robert Morin vers la fin de ***Moments donnés – Robert Morin: entrevue(s)***, comme pour répondre ludiquement à la question qui entame l'entrevue, et qui ne semble pas trop l'emballer[9]. Ce qu'il ajoute ensuite éclaire beaucoup un fait central de sa démarche: «Ce qui est fascinant dans un trip d'acide, c'est que les choses se déboulonnent sans arrêt, sans cesse. La réalité dans laquelle tu es, tout d'un coup, tu l'oublies et tu entres dans une autre réalité. [...] Tu passes d'une fiction à une autre [...]. Pour moi, c'est ce qui me fascine en cinéma. J'aime bien les films qui commencent dans une espèce d'*establishment* et qui se déconstruisent[10].»

Débuter par une sorte d'*establishment* pour ensuite le déconstruire: sans doute n'y a-t-il pas, non plus, de meilleure formule pour le travail de Morin. ***Moments donnés*** n'entre peut-être pas (et n'a pas besoin d'entrer) dans la description détaillée et anecdotique des «addictions» passées de Morin, mais comment s'étonner qu'il avoue par la suite que «faire des vues» ait pour lui remplacé la drogue; «faire des vues» non seulement pour se prouver qu'on existe (un thème ressassé ludiquement dans ses bandes «pseudo-autobiographiques»), mais aussi pour perpétuer l'entreprise de «déconstruction» de la réalité entrevue sous l'usage des stupéfiants[11], comme si l'un n'allait pas sans l'autre...

Mise en scène d'*establishments* qui se déconstruisent, donc, mais peut-être avec cette originalité que l'*establishment* à déconstruire s'avère souvent une allégorie qui tient déjà du contre-*establishment*. Dans **Mauvais Mal**, Morin ne part pas du constat social — le désœuvrement des jeunes en région et ses corollaires: drogue, alcool et violence — pour déboucher sur l'allégorie (les jeunes deviennent des loups-garous), il fait l'inverse, et part du conte pour aboutir en final sur l'hyperréalisme d'une beuverie qui n'a rien à envier aux séquences les plus sauvages du **Gummo** d'Harmony Korine. Typiquement, le film démarre sur un huis clos dont les règles prennent le contrepied de la réalité extérieure: les personnages de **la Réception** et de **Quiconque meurt, meurt à douleur** se trouvent d'emblée isolés comme sous la loupe d'une observation scientifique qui va ensuite exercer sur eux une pression propre à extraire, à exprimer, de ses sujets, leur condition fondamentale.

L'exemple le plus probant demeure sans doute celui des toxicomanes pour qui une descente policière tourne temporairement à leur avantage dans **Quiconque meurt, meurt à douleur**: mettant les policiers hors d'état de nuire, ceux-ci profitent de ce renversement qui les rend maîtres du pouvoir et de la caméra, pour prendre la parole enfin. D'entrée de jeu, ils sont en somme moins «regardés par nous» qu'ils nous regardent, et, à travers le portrait peu flatteur qu'ils se font du public, nous sommes forcés de reconnaître malgré tout, dans le toxicomane, un semblable. Les analogies entre la dépendance à la drogue et la «dépendance au pouvoir» des politiciens, ou la «dépendance à l'argent» des hommes d'affaires se multiplient de façon convaincante et troublante. Nous sommes tous «dépendants» de quelque chose, rappelle le film, pourquoi donc criminaliser ceux qui dépendent des drogues dures? Peut-être, au fond, parce que ce sont eux qui traduisent de la manière la plus crue, et la plus pathétique, nos «addictions» personnelles... D'ailleurs lorsqu'un des personnages, parlant de cette dépendance qui lui apporte ses plus gros *highs* comme ses pires *downs*, souligne à gros traits au cameraman qu'en somme il est peut-être préférable d'être pauvre et toxicomane que d'être simplement pauvre, parce que «si on n'a pas [la drogue], on n'a rien», ce personnage livre également la clé qui permet de comprendre, si ce n'était déjà fait, l'attachement du «mystérieux Paul» à son avalage de couteaux, celui de Mario à sa pratique de «cascadaouge», ou le héros du **Royaume est commencé** à la pratique du Roller-Derby.

---

8. ***Moments donnés – Robert Morin: entrevue(s)***, p. 128.
9. **Jean-Pierre Boyer**: [...] J'aimerais savoir d'où tu viens, en quelle année tu es né, la suite. **Robert Morin**: Ça a de l'importance pour toi?, ***Moments donnés – Robert Morin: entrevue(s)***, p. 16.
10. *Ibid.*, p. 128.
11. «Au début, [la drogue] m'a agrandi les yeux. Mais il a fallu arrêter pour arriver à faire quelque chose avec ce que mes yeux avaient vu une fois agrandis. [...] J'ai arrêté la dope quand je me suis mis à faire des vues. Quand je me suis mis à traîner les flashes dans la réalité et à les tripoter sur de longues périodes de temps, je suis devenu boulimique avec une caméra. C'est devenu ma dope pendant un bon bout de temps. [...] Quand je me gelais, je faisais des tas de niaiseries pour me prouver que j'existais; après j'ai fait des tas de vues.», *ibid.*, p. 136.

La Réception

Aussi, si «tourner», dans les fictions de Morin, demeure une activité à hauts risques et une fausse protection, si «tourner» pour partir en quête de soi-même peut aboutir, bien au contraire, à la folie, le rapport de Morin avec la caméra, sa démarche créatrice n'en affirme pas moins sa visée empirique et ontologique: on ne doute pas ici que la caméra soit l'instrument indispensable à l'articulation, à la mise au monde, d'un discours qui ne saurait exister sans elle. Sans doute Morin pourrait-il souvent faire sien cet énoncé du romancier américain Don DeLillo sur sa propre pratique, en remplaçant ici le stylo par la caméra: «I write to find how much I know. The act of writing for me is a concentrated form of thought. If I don't enter that particular level of contentration, the chances are that certain ideas never reach any level of fruition[12].» Bref, ici «le médium est le message».

Place de Morin

Telles sont les quelques réflexions auxquelles le spectateur est invité en visionnant, en condensé, ce **Parcours du vidéaste** (dont on a laissé de côté quelques éléments[13], ainsi que les deux longs métrages cinéma de Morin, qui ne font pas partie de cette édition); peut-être le moment est-il venu d'interroger quelle est la «place de Morin» dans le paysage du cinéma (et pourquoi pas, de la télévision) québécois, alors qu'il ne cesse de réitérer sa crainte de la répétition (sous l'air, essentiellement, de cela: «j'ai mon orgueil, je ne veux pas faire une vue de trop») et son envie de prendre la retraite, pour peut-être se consacrer entièrement à la littérature...

Aujourd'hui, il ne fait pas de doute que le cinéma international se met, régulièrement, à l'heure, lui aussi, de la «déconstruction» et d'une pratique du cinéma qui a les apparences de l'improvisation et de la mise en forme au montage. Les films «Dogma», les trois Belges derrière la pochade qu'est **C'est arrivé près de chez vous**, les créateurs du **Blair Witch Project**, mais surtout le cinéma d'Ulrich Seidl (**Dog Days**, voir critique dans nos pages) ou de Harmony Korine affichent une démarche semblable à la sienne qui, si elle n'est pas plagiée, font d'une remise en question, voire d'une agression des codes convenus du langage cinématographique (narration linéaire, édulcoration du réel, etc.) une règle d'or; mais c'est d'abord dans les films de Harmony Korine que l'on trouve les traces d'un lien quasitélépathique avec l'entreprise de Morin. Son **Gummo**, en effet, peut se voir comme une version longue de **Mauvais Mal** où la tornade qui a viré sens dessus dessous le patelin de Xenia, Ohio, devient une métaphore de la pauvreté (intellectuelle et autres) qui afflige la population, au même titre que la lycanthropie de **Mauvais Mal**. De la même façon, **Gummo** semble être né du simple désir de Korine de «tourner des images que je n'avais pas vues et que j'avais envie de voir» (chose exprimée dans son commentaire du film sur DVD, images qui gravitent autour d'une conception de l'Amérique «comme s'il s'agissait d'une contrée du Tiers monde»: le fatras d'images qui en résulte, envers lequel Morin témoigne son admiration dans ***Moments donnés***, renvoit secrètement à son œuvre). Ici, la jeunesse de Korine ne semble avoir d'autre évasion que de se saoûler à la bière ou d'inhaler des solvants. Un «Escapism» de région défavorisée, oubliée par une société bien-pensante qui cherche une autre image d'elle-même.

Ce n'est certes pas là ce dont peut se vanter un cinéma subventionné, et pourtant ces images paraissent nécessaires en proportion qu'elles semblent pour certains inadmissibles: le tollé d'un certain Festival de Cannes envers les récompenses attribuées à **l'Humanité** (de Bruno Dumont) ainsi qu'à **Rosetta** (des frères Dardenne) n'allant pas sans prouver que l'hyperréalisme (du côté de

12. «J'écris pour savoir ce que je sais. L'action d'écrire est pour moi une forme concentrée de réflexion. Si je n'atteins pas ce niveau particulier de concentration, il y a de bonnes chances que certaines idées ne fructifient jamais.»
13. Les bandes **la Femme étrangère** et **Tristesse modèle réduit**; ainsi que les «compléments» de programme que sont **Acceptez-vous les frais?** (portrait de Morin par Richard Jutras) et **Moments donnés, moments choisis**, extraits filmés de l'entrevue qui donna lieu à l'ouvrage éponyme...

l'image du moins) et le refus de toute sublimation demeure encore, au cinéma, l'un des tabous les plus tenaces.

Alors qu'en est-il de Morin? S'il semble enfin avoir gagné une certaine reconnaissance, sans doute n'a-t-il pas oublié qu'il l'a trouvée à l'extérieur avant de la gagner chez lui; que **Requiem pour un beau sans-cœur** a été salué à Cannes, ainsi qu'à Toronto, avant de «gagner ses épaulettes» au Québec, et que les institutions, apparemment, demeurent toujours aussi rébarbatives à soutenir ses dernières «expériences»: «Même au Conseil des arts du Canada, maintenant, ils veulent avoir des scénarios. Tu peux pas juste leur dire: "Regardez, je vous montre trois vidéos, et ça va être dans cette lignée-là!" Ça marche plus de même. Et c'est dommage. C'est comme si on extrayait l'art cinématographique ou l'art vidéographique de l'Art comme tel. Demande à un chorégraphe de t'écrire une chorégraphie avant d'avoir de l'argent [...]. T'écris pas ça. C'est uniquement en cinéma qu'on demande d'écrire, et qu'on demande de sur-écrire aussi[14].»

Le problème paraît encore pire quand il s'agit de diffusion, et Morin déplore souvent l'incohérence d'un système qui, s'il dégage parfois les sommes nécessaires au tournage d'un court métrage, ne comprend pas, ou presque, de tribune pour les diffuser, comme si on payait pour les faire, mais qu'on ne payait pas pour les montrer... Et dans cette crainte des diffuseurs, c'est un «complexe de colonisé» que Morin accuse avant tout:

Fabrice Montal: On a honte du regard de l'autre?
Robert Morin: Oui, la honte du regard, la peur de faire rire de soi.
Fabrice Montal: Par qui?
Robert Morin: Par tout le monde [...] Même nous autres. Écoute! Il y a un paquet de films qui sont faits à tous les ans au Québec, des petites vidéos aussi [...] pour lesquels on pourrait trouver des créneaux de mise en ondes et qui sont tous subventionnés par l'État. «Regardez! C'est fait ici. Et si vous avez des jugements à porter, portez-les!» Mais on dirait que les diffuseurs nous disent sans arrêt: «Le monde y va pas aimer ça, c'est du *stuff* québécois, c'est du *stuff* local». Quand t'entends des gens de la télévision, ici, dire «notre public est pas prêt pour ça», c'est une affaire de colonisé [...]. C'est la peur du ridicule, «les gens aimeront pas ça. C'est québécois[15]».

Pourtant, pour Morin, il semblerait qu'à l'occasion on reconnaisse sa «manière». **Le Nèg**, **Quiconque Meurt...** ont été approuvés sur synopsis, comme si, parfois, la porte s'entrouvrait quand même. Au regard des institutions — et grâce, sans doute, à l'estime qu'il récolte ailleurs — Morin paraît avoir fait quelques preuves, bien qu'il reste d'autres portes à enfoncer. Dernièrement, Morin recevait une bourse pour terminer, à plusieurs mains, le scénario d'une dramatique télé que Radio-Canada semble jusqu'à présent avoir refusé de produire. Une histoire à suivre?

À l'entrée de ce texte, nous posions la question consistant à savoir si l'édition en DVD de ce «parcours du vidéaste» avait quelque chose de posthume: force est de constater que non. Au mieux, elle signe peut-être la métamorphose, déjà amorcée, de «Morin-vidéaste» en «Morin-cinéaste», et cela, sans compter le «téléaste» qu'il aspire encore à être. Comme bien des gens dans sa situation, Morin est encore laissé dans un climat professionnel placé sous le signe de la précarité et des demandes à renouveler; une ambiance de soupçon et de victoires temporaires qui l'oblige sans doute à travailler encore, repoussant quelque peu le rêve rutilant de «Liberté 55» qu'il semble nourrir[16]. Aussi Morin repart-il à la charge de cette «bastille moderne» qu'est la télé — bastille, on s'en doute bien, qui n'a pas encore été prise — partant comme Don Quichotte à l'assaut de moulins à vent on ne peut plus concrets lorsque le «vent» qu'ils brassent est celui des ondes hertziennes ou des écrans québécois, encore majoritairement occupés par les «colonisés» et leurs colonisateurs. ■

14. ***Moments donnés – Robert Morin: entrevue(s)***, p. 90.
15. *Ibid.*, p. 104.
16. «Mon problème, c'est que mes *tapes* se sont pas vendus autant que **Catcher In the Rye**, qu'ils ne peuvent pas m'assurer une retraite qui ait du bon sens.», *ibid.*, p. 138.