

## Morin par Morin

Georges Privet

Numéro 102, été 2000

Robert Morin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24096ac>

[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). Morin par Morin. *24 images*, (102), 22–26.

## Morin

PAR MORIN

PROPOS RECUEILLIS PAR GEORGES PRIVET

Si l'œuvre de Robert Morin est vaste et importante, elle est aussi étonnamment mal diffusée et méconnue. Boudée depuis toujours par la télévision, victime du clivage entre la vidéo et le cinéma, et paradoxalement «ghettoïsée» par sa nature inclassable (est-ce de la fiction ou du documentaire, du cinéma expérimental ou de genre?), cette œuvre reste une somme incomprise dont la plus petite partie (celle qui appartient au cinéma) est ironiquement la plus connue.

Il nous a donc semblé intéressant d'explorer avec son auteur ce corpus dont on ne perçoit généralement que la pointe de l'iceberg; d'essayer de comprendre les liens entre les œuvres qui ont été vues et celles qui ne l'ont pas été; et de dessiner avec Morin la carte d'un des parcours les plus déroutants de l'histoire de la vidéo et du cinéma québécois.

Retour en arrière (ou plutôt descente en piqué) sur la vidéo-filmographie d'un homme pour qui la vie est une chute, l'histoire une drogue et l'image un envol...



Le royaume est commencé.

**Motel** (1974, 10 minutes). Un coup d'essai, tourné n'importe comment, pour se faire un curriculum vitæ: «À l'époque, j'étais assistant-caméraman sur un film pour Bell Canada. On montait à Québec, James Gray et moi, et on s'est arrêtés dans un motel pour prendre une bière. On avait le *kodak* dans le coffre, et on est entrés dans le motel en filmant n'importe quoi: la cuisine, le poulet dans la marmite, les toilettes. On l'a mis dans notre c.v., parce qu'on était jeunes et qu'on voulait se faire un c.v. C'est juste un plan-séquence de 10 minutes, une bobine muette de 400 pieds. Mais c'est un film que je ne renierais pas, parce que c'est drôle à regarder. En plus, ça m'a valu de me faire mettre à la porte de la production, alors... (vires)»

**Le sculpturiste** (1976, 27 minutes). Une commande du Vidéographe sur le culturisme, réalisée à l'occasion des Olympiques. «Ce n'est pas vraiment une vue à moi, dans la mesure où ce n'est pas un projet que j'ai initié ou qui ressemble à ce que j'ai l'habitude de faire. On nous avait demandé d'aborder des sujets reliés aux sports, mais de façon indirecte. Moi, j'avais

choisi les culturistes. Mais c'était vraiment une commande: un documentaire très *straight*, avec des «têtes parlantes» et des *stock shots*. C'est sans intérêt, sinon que ça m'a permis de rencontrer André Guilbault, le gars qu'on retrouve dans *Ma richesse a causé mes privations*.»

**Même mort, il faut s'organiser** (1977, 30 minutes). Un petit documentaire sur une coopérative funéraire dont le slogan était (sans blague) «Même mort, il faut s'organiser». «Ça, c'est un projet qui avait été commencé par un Français qui a fait faillite et qui nous a laissés, Saint-Louis, Lorraine et moi, avec son film sur les bras! C'est le film qui est à l'origine de la Coop Vidéo. C'est aussi là qu'on a commencé à travailler avec des voix off et à expérimenter avec toutes sortes de choses, tout simplement parce que c'était le seul moyen d'essayer de sauver un film sans queue ni tête (vires)...»

**Le royaume est commencé** (1980, 52 minutes). Les préparatifs d'un mariage entre deux amis d'enfance qui s'épouseront sous une banderole annonçant:

Le royaume est commencé. «Ça, c'est pas pire, même si c'est deux fois trop long (*rires*). Il m'en reste le souvenir d'une scène intéressante où on suivait en parallèle le gars et la fille qui se rendaient au mariage... Comme plusieurs des portraits qui ont suivi, c'est quelque chose que j'ai fait sans trop savoir pourquoi, parce que j'avais besoin de le faire. Pour moi, c'était une réponse à tous ces documentaires de l'ONF où on prend deux personnages à Moncton et on appelle ça *L'Acadie l'Acadie?!?* Ces espèces de trucs où on essaie de te faire comprendre tout un problème social à partir de deux ou trois individus...»

**Gus est encore dans l'armée** (1980, 20 minutes). Faux *home movie* d'un soldat qui tombe amoureux d'un autre durant les manœuvres. «J'étais caméraman pour un film de l'ONF à Petawawa avec la gang de la Coop. Comme on n'avait rien à faire le soir, on s'amusait en tournant n'importe quoi avec les restants des bobines. Quand les gens de l'ONF ont fait développer ça, ils ont vu toutes les affaires *straight* qu'on tournait le jour, et à la fin, toutes les affaires bizarres qu'on filmait le soir (*rires*)... Alors, l'ONF nous a envoyé une facture de 400 \$! Mais ça m'a vraiment donné la piqure du cinéma. Avant ça, j'étais content d'être caméraman. Après, j'ai commencé à vraiment vouloir faire mes propres vues.»

**Ma vie, c'est pour le restant de mes jours** (1980, 27 minutes). Dans un bar de campagne, un rembourreur tente, sous les yeux de son amie, d'intégrer un numéro de cascadeur au spectacle d'une danseuse nue. Étrange «happening» à mi-chemin entre le psychodrame et l'orgie. «Ça, c'est un accident que j'ai tiré de *Il a gagné ses épaulettes*. L'Institut québécois du cinéma m'avait donné 5000 \$ pour faire une vue sur des gens ordinaires qui font des choses hors de l'ordinaire... Alors, je me suis retrouvé avec ce cascadeur, qu'on a filmé dans un petit hôtel à Saint-Pie-de-Bagot. Et là, ça a dévié et c'est devenu une espèce de descente où j'ai accom-



**Ma richesse a causé mes privations.**

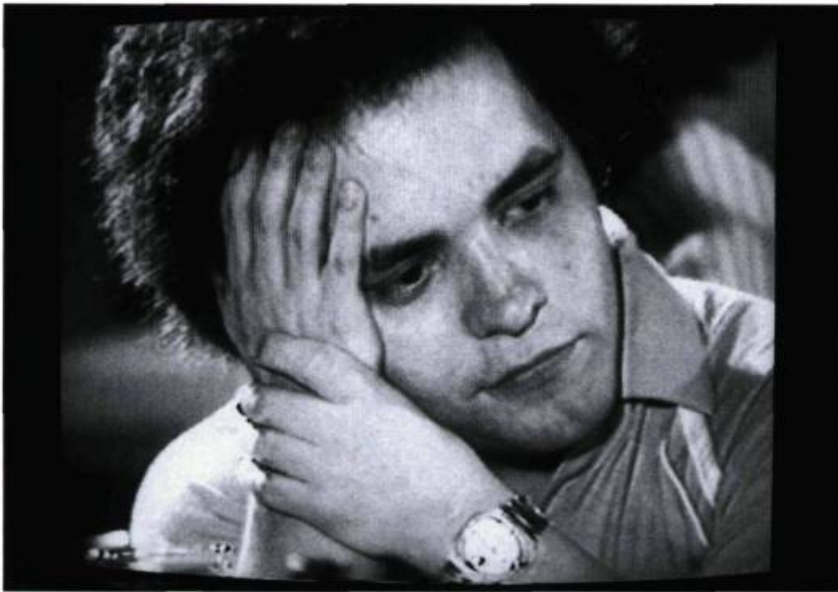
pagné les gens que je filmais. Pour moi, c'est la taverne de Bruegel! Quand j'ai envoyé ça aux gens qui avaient accepté le projet, ils m'ont dit que je ferais mieux de changer de job! En entendant ça, je me suis dit: «Vous voulez que j'arrête? Ben, je vais continuer (*rires*)!»

**Il a gagné ses épaulettes** (1981, 35 minutes). Morin nous convie cette fois à une promenade hilarante à travers le petit monde de l'exhibitionnisme prolétaire, qui nous amène du «poteau-thon» de Gérard Vermette aux marathons du «roi de la marche». «Je me suis toujours demandé s'il y avait un moyen de prendre une formule comme le *reality show* et d'en faire quelque chose d'intéressant. Parce que ce qu'il y a de bien dans le *reality show*, c'est que tu te retrouves face à des vraies personnes. Comment on les exploite, c'est un autre problème... À partir de ce moment-là, j'ai commencé à faire une série de portraits qui se sont enchaînés les uns aux autres, pendant une couple d'années. Des choses que je n'ai jamais été capable de vendre et qui ne sont jamais passées nulle part...»

**Ma richesse a causé mes privations** (1982, 26 minutes). Ou les aventures d'un propriétaire de studio de culturisme qui décide de retourner à la compétition à 40 ans. Quelque chose comme

Arnold Gratton. «J'ai toujours été fasciné par les métamorphoses. Le culturisme, c'est une des métamorphoses les plus visuelles qui puissent exister. Mais je ne voulais surtout pas traiter ça à travers le parcours d'un gagnant. Au contraire, ça m'intéressait de faire un truc existentiel sur un gars qui perd un concours... L'idée des *tapes* existentiels, c'est de laisser naître la dramaturgie en donnant les éléments de base d'une histoire que tu peux construire même si elle n'est pas complètement visible à l'écran. Tout ça pour éviter la manière démagogique dont 99 % des réalisateurs utilisent le cinéma...»

**A Postcard from Victoria** (1983, 14 minutes). Ou quand les colonisateurs servent les fantasmes des colonisés. Une immigrante anglaise qui vient de débarquer à Victoria décroche un emploi de guide chez une Canadienne propriétaire d'une réplique de la maison de l'épouse de Shakespeare. «J'étais invité avec Lorraine au Western Front, à Victoria, qui est un centre d'artistes qui donnent dans l'art conceptuel et le vidéo feedback. Or, la matière sur laquelle on travaille, nous, c'est l'être humain. Quand on est arrivés là, on nous a dit: «Vous avez trois semaines pour faire quelque chose». Mais moi, je suis un marathonien, pas un sprinter. Avec Lorraine, je suis tombé sur ces deux femmes-là. Et j'aimais bien l'idée que ce soit l'Anglaise qui soit l'immi-



*Toi, t'es-tu lucky?*

grante, la *loser*, la pauvre! En fait, je voulais refaire *Petra von Kant*, mais en très, très, très petit (*rires*)...»

**Le mystérieux Paul** (1983, 27 minutes). Paul est un avaleur de couteaux à la retraite. Malgré les interdictions de son médecin et de sa famille, il continue d'avaler des couteaux et des tubes de néon secrètement... «Le roi de la marche, qu'on voit dans *Il a gagné ses épaulettes*, était un des amis du mystérieux Paul et c'est lui qui m'en avait parlé. Son histoire, dans le fond, c'est le drame d'un gars qui est obligé de faire en cachette les choses qui le passionnent, qui est obligé de prendre sa retraite parce qu'on lui pousse dans le dos. Comme ça va tous nous arriver un jour.»

**Le voleur vit en enfer** (1984, 19 minutes). Un chômeur qui vient d'emménager dans un quartier pauvre filme la vie de son voisinage pour se convaincre qu'il n'est pas en train de devenir fou. «C'est un film qui est né parce que j'étais sur le b.s., que je n'avais pas d'argent pour sortir, que j'avais juste une vieille Bolex "à crinque" et quelques vieux morceaux de film. Alors, je filmais ce qui se passait autour, sans vraiment avoir de plan.» Lorsqu'on lui demande où il a trouvé l'étrange maison triangulaire où habite le personnage principal, Morin part à rire: «Je restais là; c'était vraiment ma

maison! Puis le voisin, c'était vraiment mon voisin! Et le titre, c'était un graffiti que j'ai vu écrit sur une porte! *Le set-up* est absolument documenté. Ce qui n'est pas documenté, c'est le personnage... Dans le fond, *Le voleur...*, c'est un peu mon *Rear Window*. Sauf que là, l'infirmité qui garde le personnage devant sa fenêtre, c'est le b.s.»

**Toi, t'es-tu lucky?** (1984, 25 minutes). Portrait de Pierre, né nain dans une famille de nains où l'on est clown ou lutteur, mais qui rêve d'être «normal» et amoureux. «C'est peut-être le *tape* que j'aime le plus dans cette série-là. Je pense que c'est le plus curieux et le plus touchant. C'est peut-être aussi celui qui montre le mieux l'espèce de mélange de fiction et de documentaire que j'essayais de faire. Quand on entre dans le monde intérieur de Pierre, c'est bâti comme une fiction. Alors qu'à d'autres moments, c'est vraiment construit comme un documentaire où on observe la surface de sa vie. Aujourd'hui, je me dis que mes portraits qui ont le mieux marché, ce sont ceux qui sont nés d'un coup de foudre entre moi et les gens que je filmais. Pierre et moi, on était vraiment devenus chums. Ça fait un boutte qu'on s'est pas vus...»

**On se paye la gomme** (1984, 25 minutes). Deux couples d'amis québécois regardent le film de leurs vacances

au Mexique. À la fin de la soirée, une famille de Mexicains débarque à l'improviste et demande à utiliser le téléphone... «Ça, c'est vraiment un *tape* où je me suis complètement planté! L'idée, c'était de confronter de vrais touristes québécois à leurs comportements et à leurs contradictions. Je voulais les mettre en situation face au tiers monde. Mais ils n'ont jamais vu l'ironie de la situation et le film a complètement dérapé. Après une expérience comme ça, tu ne crois plus au pouvoir de l'audiovisuel d'apporter le moindre changement social...»

**Mauvais mal** (1984, 29 minutes). Quinze ans avant *The Blair Witch Project*, Morin signait un faux documentaire d'horreur sur une petite ville dévastée par le chômage, la misère et... les loups-garous (!). «J'ai toujours eu l'impression d'avoir raté *Mauvais mal*, qui a été somme toute bâclé. Mais comme je passe beaucoup de temps dans cette région et que je connais bien ces gens-là, j'aimerais faire une suite qui reprenne des scènes de l'original et qui examine ce qui a changé depuis: les femmes qui sont parties, l'augmentation du taux de suicide, la dévastation économique. Un mélange d'horreur, de cinéma contemplatif, de commentaire social et de réflexion politique. Et j'aimerais le faire en filmant les mêmes personnes qui ont vieilli depuis ce temps-là. Un peu comme Michael Apted avec *42 Up*...»

**Quelques instants avant le Nouvel An** (1986, 23 minutes). Un déficient mental léger arrive dans une maison de pension la veille du jour de l'An et passe la soirée avec un locataire à regarder une émission exaltant les années 70. «Yvon Leduc, de la Ligue nationale d'improvisation, avait eu l'idée d'un pilote pour une série télévisée improvisée construite sur un canevas très lâche. La série aurait tourné autour d'un déficient qui aurait été une espèce de chevalier moderne qu'on aurait suivi d'épisode en épisode. Mais finalement, Leduc voulait que ça prenne une tournure, et moi, une autre. Alors, j'ai fini par m'occuper de la caméra et on a tourné ça en une ou deux journées... À la fin, ça ne l'intéressait plus, alors je me suis retrouvé à faire le montage. C'était tellement tout croche qu'aujourd'hui, ça passerait pour un film de *Dogma*. (*rires*)»

**Tristesse modèle réduit**

(1987, 83 minutes). Ou l'aliénation de la vie de banlieue vue à travers le regard d'un garçon trisomique. «Une autre déception... Dans ma tête de naïf, de gars qui à tout le temps fait des vues à 500 ou à 1000 piastres, je me disais: "Avec 750 000 \$, je vais me payer la traite!" Je voulais tourner en extérieurs, mais en faisant projeter les paysages ambiants sur des *blue screens*, pour avoir un effet d'irréel, visualiser le monde imaginaire d'un déficient. Puis un jour, le directeur de production m'a dit: "Où est-ce que tu t'en vas avec ça? Avec le budget que t'as, tu peux à peine te payer cinq acteurs pendant un mois!" Alors, je me suis retrouvé à tourner une vue ben *straight* qui a été sauvée par le déficient lui-même. À l'arrivée, j'ai été très surpris que ce soit aussi bien reçu.»

**Tristesse modèle réduit.****La femme étrangère**

(1988, 25 minutes). Portrait documentaire d'une Brésilienne tiraillée entre deux mondes: celui des Indiens Yanomami, qui la kidnappèrent enfant et avec qui elle vécut pendant 24 ans, et celui dont elle est originaire, qui la rejette à son retour parce que ses enfants sont devenus des Indiens. Comme *The Searchers* version documentaire. «Au départ, c'était supposé être une bande-annonce pour essayer d'intéresser des investisseurs à un long métrage racontant l'histoire de cette femme-là. Mais c'était une production compliquée à monter, une affaire de plusieurs millions de dollars. Alors, à un moment donné, je me suis dit: "Fuck, j'ai autre chose à faire!" Mais j'ai toujours les droits de l'histoire et j'aimerais encore la produire. C'est vraiment *Tarzan* à l'envers, *Tarzan* au féminin...»

**La réception.****La réception**

(1989, 77 minutes). Dix ex-détenus, dont un caméraman, sont invités par un hôte absent dans une vaste demeure isolée, où ils sont tués les uns après les autres. Suspense aux airs de psychodrame inspiré par *Les dix petits nègres* d'Agatha Christie. «Ça faisait longtemps que je me

disais: Pourquoi est-ce que les tout-nus auraient pas le droit de prendre des histoires célèbres et de les raconter avec des "peanuts". Alors, je me suis dit que j'allais prendre une histoire connue et que j'allais la faire jouer par des gens qui ne l'étaient pas, en essayant d'aller plus loin que le drame proprement dit et d'aborder aussi quelque chose de politique. Je voulais essayer de montrer ce qu'est l'âme d'un prisonnier sans que ce soit faussé par le décor d'une prison. En fait, je voulais filmer la prison qu'on porte en soi...»

**Preliminary Notes for a Western** (1990, 22 minutes). Une méditation sur les archétypes du western

classique et leur résonance à notre époque, inspirée par *Toll Bridge*, une nouvelle d'Ernst Haycock. «Ça, c'est un échec (*rires*)! J'étais au Banff Center, une espèce de place d'artistes, et je me suis fait avoir. On m'avait invité pour faire cette vue-là pendant six semaines. Mais en bout de ligne, on m'a imposé une équipe, parce qu'il se faisait aussi là de l'entraînement de caméramans et toutes sortes de trucs... Alors, je me suis retrouvé avec une équipe lente, qui était incapable de faire de la caméra à l'épaule. J'avais 30 personnes autour de moi alors que j'avais juste besoin d'un *kodak*. Il reste quelques plans intéressants qu'on a collés ensemble et que Lorraine a sauvés avec un *voice-over*...»

**Requiem pour un beau sans-cœur**

(1992, 92 minutes). Ou les trois derniers jours d'un supercriminel, vu par huit personnes qui s'en souviennent très différemment. C'est le film qui a révélé le vidéaste au monde du cinéma. «J'ai commencé à exister en tant que cinéaste quand j'ai fait *Requiem*... Et l'ironie, c'est que je voulais d'abord faire ça en vidéo! Au départ, ça devait être sept ou huit personnes qui parlent face à une caméra, dans leur maison. Je voulais que ça ressemble à un reportage télévisé sur la vie de quelqu'un. Mais je n'ai pas été capable de financer ce trip-là en vidéo; ça aurait coûté 75 000 \$ ou 100 000 \$. À l'époque, c'était impossible de trouver de l'argent pour financer un vidéo de ce prix-

là. Par contre, il était possible de trouver un million et demi pour le faire en 35 mm! À la fin, c'est un film dont je suis relativement content parce que c'est certainement une des choses qui est le plus proche de ce que j'avais en tête au début. Un bon souvenir...»

**Windigo** (1994, 97 minutes). *Heart of Darkness* en Haute-Gatineau, avec un leader amérindien à la place de Kurtz, un reporter télé à la place de Willard et un budget de 2,9 M\$ au lieu des 30 M\$ de Coppola. «*Windigo*, c'est un film qui dit qu'on est tous les autochtones de quelqu'un; qu'on veut tous avoir le beurre et l'argent du beurre. Alors, forcément, ça fait pas des peuples forts... Le nationalisme, de toute façon, c'est quelque chose qui m'a toujours fait peur. Quand je vois les Québécois se promener avec des drapeaux du Québec sur la tête le 24 juin, je me cache... Pour revenir à *Windigo*, c'est un film que j'ai l'impression d'avoir manqué, qui n'est peut-être que 60 % de ce que je voulais en faire d'abord. Comme c'était un film sur un sujet très grave, je me disais qu'il fallait l'"alléger" un peu, y mettre des séquences comiques. Mais finalement, pour des raisons de budget, la première chose qu'on a "scrapée", c'est justement les scènes comiques. À la fin, on était tellement mal pris qu'on a fini par tourner les 20 dernières minutes en une seule journée! Dur...»

**Yes Sir! Madame...** (1994, 75 minutes). De son salon, Earl Tremblay nous montre le film de sa vie: celle d'un parfait bilingue, totalement schizo, qui devient vendeur de minoues, présentateur de stripteaseuses et candidat pour la «Big Blue Machine» de Brian Mulroney. «J'étais allé aux Îles-de-la-Madeleine pour faire de la caméra pour un ami... À un moment donné, j'avais tellement de matériel pris sur le vif qu'une histoire a commencé à se former. Et à partir du moment où j'ai su que le personnage allait s'en aller en politique, ça a déboulé. Mais ça a quand même été long: cinq ou six ans de travail pour aboutir à 75 pages de *voice-over*... Ces films- là, comme *Yes Sir!...* ou *Le voleur vit en enfer*, sont faits comme de la peinture ou du free-jazz. C'est ma réponse à tous ces projets Ça, c'est justement un projet que je me suis payé en

disant: "Ça va aller nulle part." Et ça m'a libéré.»

**Quiconque meurt, meurt à douleur**

(1997, 90 minutes). Dans une piquerie, une descente de police filmée par la télévision tourne au bénéfice des assiégés lorsque ceux-ci prennent en otage un caméraman et deux policiers. «J'ai déjà eu des problèmes de dope assez sérieux. À un moment donné, à la fin de *Windigo*, j'ai pensé me soulager avec de la grosse drogue. Je ne l'ai pas fait, finalement, et j'ai écrit cette histoire-là à la place. Je voulais faire quelque chose de tellement insupportable que ce serait presque de l'ordre de la sensation physique... Jusque-



Requiem pour un beau sans-cœur.

ATTILA DORY



Windigo.

là, toutes mes vues étaient très conceptuelles. Mais là, j'ai eu l'impression d'aller dans la sensation, d'explorer l'impact presque physique qu'on peut créer en jouant avec des images et du son... Dans ce sens-là, c'était une nouvelle expérience,

comme l'ont d'ailleurs été toutes ces vues-là. Certaines ont fonctionné, d'autres n'ont pas marché et d'autres sont seulement réussies à moitié. Mais l'essentiel, pour moi, c'était de les faire et de continuer d'expérimenter...» ■