

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories
du cinéma au Québec*

L'écho d'un certain échec? La figure du cinéaste amateur dans l'œuvre de Robert Morin

ISRAËL CÔTÉ-FORTIN

Résumé

L'insistance de Robert Morin à mettre en scène des personnages de cinéastes amateurs n'a d'égal que sa constance à les plonger dans des situations dramatiques dont ils ne sortent jamais indemnes. Ces échecs répétés d'individus qui ont recours à une caméra pour découvrir qui ils sont et changer le rapport qui les unit au monde environnant font étrangement écho aux tentatives des premiers praticiens de la vidéo de lier révolution de l'image et révolution sociale. Ils s'inscrivent également dans une démarche créative où le médium audiovisuel fait l'objet de compromissions incessantes, non seulement par la façon excessive avec laquelle on l'emploie, mais aussi par la manière dont il s'inscrit dans une dynamique d'aliénation qui relève du phénomène du spectacle. *Le voleur vit en enfer*, ainsi que d'autres œuvres telles que *Yes Sir! Madame...* illustrent bien, et suggèrent une posture critique de Morin à l'égard de son outil de travail et de l'influence qu'il est capable d'exercer.

Le travail sur la forme joue un rôle essentiel chez Robert Morin. C'est sans doute cet aspect de sa production qui lui a valu une place à part dans l'univers cinématographique québécois. L'utilisation de la vidéo ou l'emploi de procédés esthétiques qui sortent de l'ordinaire, comme le recours répété à la caméra subjective ou à la pollinisation du réel par la fiction, ont notamment contribué à singulariser une démarche créative qui s'étend sur plus d'une trentaine d'années.

Cette accentuation formelle ne réduit cependant pas le travail du cinéaste à un simple exercice de stylisation. Bien au contraire, puisqu'elle contribue à mettre en évidence un fait d'importance pour l'appréciation de son œuvre, soit la position centrale occupée par le médium en tant qu'objet de manipulation et/ou de représentation. Morin semble en effet très préoccupé par son outil de travail, tant au niveau de ses potentialités que du rapport qu'il entretient avec ceux et celles qui se situent devant ou derrière l'objectif. On peut supposer que c'est ce qui l'amène à mettre en scène, et ce avec beaucoup d'insistance, des personnages qui utilisent ouvertement un appareil de prises de vues pour documenter un parcours existentiel qui constitue au final la trame même du récit filmé. En fait, l'œuvre de Morin regorge de caméras, tant il est vrai qu'on en retrouve des occurrences à l'écran dans plus d'une dizaine de films réalisés entre 1980 et aujourd'hui. À cela s'ajoute un foisonnement d'appareils audiovisuels qui, on peut le supposer, renvoient, de façon métonymique, à l'acte même de saisir des images et des sons dans le but de les diffuser. L'emphase mise sur l'appareil de prises de

vues témoigne donc vraisemblablement d'une préoccupation majeure chez Morin.

Ce qui laisse toutefois songeur, c'est le fait que cette obsession prend presque systématiquement une tournure dramatique. Les personnages de Morin, du moins ceux qui ont recours à une caméra pour progresser à l'intérieur du récit, sont des figures négatives, qui échouent inmanquablement à accomplir ce pour quoi elles déploient tant d'efforts. Les fictions tournées en caméra subjective en fournissent sans doute l'exemple le plus probant. On peut même émettre l'hypothèse qu'elles constituent la partie la plus visible d'une démarche réflexive qui prend pour objet l'ambivalence de l'image et sa faculté de contribuer à l'aliénation du sujet.

L'exposé qui va suivre entend s'appuyer sur l'analyse de ces fictions à la première personne, en particulier *Le voleur vit en enfer* (Lorraine Dufour et Robert Morin, 1984), pour tenter de cerner le profil de cet homme à la caméra qui revient si souvent chez Morin et se signale par son incapacité à user du médium autrement que pour s'enfoncer dans des voies sans issue. On constatera ensuite que cette figure du cinéaste (vidéaste) amateur qui échoue dans sa tentative de s'actualiser positivement à travers la médiation rappelle étrangement la trajectoire des pionniers de la vidéo au Québec, ainsi que le contexte d'émergence des premières réalisations de Morin. Enfin, le sens de ce rapprochement pourra être approfondi à travers l'évocation d'autres aspects de l'œuvre qui alimentent cette impression d'un rapport à la fois trouble et critique face à l'image.

Vie et mort du cinéaste amateur dans l'œuvre de Robert Morin

Avec la coréalisation de *Gus est encore dans l'armée* (Lorraine Dufour et Robert Morin, 1980), Morin effectue ses premiers pas dans le monde de la création vidéo. Durant la décennie 80, ce nouveau venu tourne une dizaine de courts métrages et deux longs métrages, essentiellement sur support électronique. À quelques exceptions près, dont *Tristesse modèle réduit* (Robert Morin, 1987), ces œuvres se répartissent en deux catégories : des bandes documentaires où l'existentialisme le dispute à l'effort déployé par les sujets pour offrir une mise en scène d'eux-mêmes, et trois fictions à la première personne. Ces dernières, parmi lesquelles on retrouve *Le voleur vit en enfer*, offrent les premières occurrences d'une figure promise chez Morin à une longue postérité, soit celle du cinéaste (vidéaste) amateur.

Coréalisé avec Lorraine Dufour, sa collaboratrice et monteuse, *Le voleur vit en enfer* est un court métrage qui offre la particularité d'être tourné exclusivement en caméra subjective [1]. On y retrouve Jean-Marc, un assisté social confiné dans son logement, qui s'approprie un appareil de prises de vues afin de transformer sa relation au monde et à autrui. Au plan visuel, cette vidéo est un collage d'images prises à partir d'un point de vue unique et d'un point d'observation qui l'est tout autant. Le récit se concentre autour de l'activité médiatique de Jean-Marc, qui, le plus clair du temps, promène sa caméra entre quatre murs ou, posté à la fenêtre, enregistre ce qui passe à l'extérieur. Le théâtre de l'action se limite, pour l'essentiel, à l'appartement du protagoniste. Quant aux personnages, on en dénombre peu, Jean-Marc n'interagissant directement qu'avec deux autres individus : une

téléphoniste qu'on ne voit pas et un vieil homme un peu étrange qui habite à l'étage en dessous et qui manifeste sa présence en chantant un air ironiquement intitulé « La fortune ».

En somme, c'est le vide autour du protagoniste, qui décide d'avoir recours à une caméra pour rompre cette situation d'isolement. L'évolution du récit tend cependant à démontrer que cette démarche n'est pas couronnée de succès. En effet, le projet filmique de Jean-Marc tourne court. Au fur et à mesure que le récit progresse, les signes d'un malaise s'accumulent, jusqu'à ce que le personnage soit victime d'une crise de panique qui le pousse à fuir son logement. Rien d'étonnant à cela, si l'on considère que l'aventure du protagoniste était vouée à l'échec d'entrée de jeu. C'est du moins ce que la structure du film semble attester, puisque *Le voleur vit en enfer* se décline à travers des images tournées préalablement et redécouvertes tandis que Jean-Marc entreprend une conversation avec Pauline, téléphoniste d'un réseau d'aide fictif (« Déprimés anonymes »). À l'instar d'un procédé similaire que l'on retrouvera dix ans plus tard dans *Yes Sir! Madame...* (Robert Morin, 1994), *Le voleur* se résume à un acte de visionnement accompagné d'une sonorisation *a posteriori* d'images recueillies. Ce procédé peut paraître étrange, mais il se situe parfaitement dans la logique de désenchantement qui caractérise la progression narrative. Si Jean-Marc ressent l'obligation de commenter ces images et si, en outre, il juge bon de le faire sur le mode du dialogue, c'est parce que le médium ne remplit pas ses promesses, parce qu'il faillit à la tâche. Cet entretien résume bien l'insatisfaction du personnage qui, devant l'insuffisance des images qu'il a sous les yeux, prend conscience de son échec et tente de l'exorciser.

En fait, dès que s'amorce la conversation, on sent que les choses ne se déroulent pas comme le souhaiterait Jean-Marc [2]. D'emblée, il est facile de déduire, par les hésitations du personnage, que le matériel enregistré ne correspond pas à ses attentes. Il suscite même chez lui un sentiment d'angoisse qui demande à être calmé par le biais d'un échange verbal accompli au bout du fil. Le dialogue en question, plutôt que de remplir ce rôle et d'assurer un certain contrôle sur le contenu visuel qui surgit à l'écran, ne fait que plonger Jean-Marc dans une crise encore plus profonde. L'une des raisons pour expliquer ce nouvel échec tient sans doute au fait que les deux interlocuteurs restent prisonniers de leurs présupposés respectifs. Jean-Marc souffre de sa solitude, obsédé par son échec médiatique, tandis que Pauline semble incapable d'aller au-delà des formules creuses préfabriquées qui lui servent à remplir son mandat. Les deux individus paraissent donc inaptes à trouver un terrain d'entente. Ce dialogue de sourds finit par provoquer une crise de panique chez Jean-Marc, alors que celui-ci s'exclame : « Ah ouais, faut que j'sorte d'ici, ça a pas d'allure. Câlique! Faut que j'm'en aille... ». On comprend par la suite que le personnage s'est enfui de chez lui et qu'il a abouti dans un hôpital psychiatrique.

À son retour, il renoue cependant le contact avec Pauline, ce qui pourrait signifier qu'il est finalement parvenu à dompter ses démons et qu'il commence à être capable de s'ouvrir aux autres. Les apparences sont toutefois trompeuses. C'est du moins ce que semble suggérer la fin du récit. Ainsi, après avoir évoqué son séjour psychiatrique, Jean-Marc affirme avoir développé une relation

d'amitié avec son mystérieux voisin d'en dessous. Les deux s'amusent, selon ses dires, à « jouer les fous ». La discussion se clôt finalement lorsque le protagoniste soutient qu'il a parfois le sentiment de devenir « p'tit, p'tit, p'tit, pareil comme les p'tits bonhommes à TV. » Force est donc d'admettre qu'un rapport d'interaction digne de ce nom est loin de s'être développé entre les deux parties en présence, Jean-Marc semblant même un peu plus déconnecté de la réalité qu'il l'était précédemment, à cette exception près qu'il est maintenant plus calme. Mais il vaudrait sans doute mieux ne pas se laisser abuser par ce changement de ton. Un détail laisse d'ailleurs planer le doute sur ce qu'il advient du personnage principal à la conclusion du récit. En effet, la fiction s'amorce sur un avertissement liminaire précisant que le support sur lequel sont enregistrées les images qu'on s'apprête à voir a été retrouvé dans une maison abandonnée. On ne peut donc que conjecturer sur ce qui est advenu de Jean-Marc.

Le désir de rallier la communauté, mais pas n'importe laquelle et pas n'importe comment, est donc au cœur du récit dans *Le voleur vit en enfer*. Cette volonté de renouer avec les autres et de le faire en usant d'une caméra finit par tourner court, le personnage restant aux prises avec sa condition d'aliéné. En fait, l'emploi du médium pour mettre fin à une situation de rejet en marge de la société se conclut par un échec, qui ne fait qu'accroître les préventions qui sont celles de Jean-Marc à l'égard de ses semblables. À ce titre, on peut se faire une idée des sentiments qui l'habitent grâce à la réponse qu'il donne à Pauline lorsque celle-ci lui demande s'il aimerait mettre le nez dehors :

J'ai peur, christi, j'ai peur de sortir dehors, j'ai peur du monde autour. C'toute une gang d'hypocrites, des voleurs, y passent leur temps à s'espionner, pis y se regardent pis y finissent par s'haïr. Tsé, on finit par s'haïr. Moi, j'les haïs, pis je les.. Je les connais même pas ces gens-là, pis j'les haïs, tsé. On n'a rien qu'ça à faire, se regarder à journée longue, qu'est-ce que tu veux qu'y arrive d'autre ? On s'haït...

Certes, on pourrait porter cette attitude sur le compte d'un déséquilibre mental, d'autant que Jean-Marc témoigne clairement qu'il n'est pas toujours en phase avec la réalité. Ce serait toutefois trop évident et par trop réducteur. Non, le nœud du problème est à rechercher beaucoup plus en amont. Ce qui cloche chez Jean-Marc, ce qui le blesse, c'est à la fois la prise de conscience de l'inauthenticité des rapports sociaux et le fait que le recours au médium ne suffit pas pour résoudre cette impasse.

À cet égard, *Le voleur vit en enfer* ne constitue pas un cas isolé dans la filmographie de Morin. La figure d'un amateur mis en contact avec une caméra et documentant sa tentative de redéfinir son rapport au monde par l'entremise d'un médium apparaît comme un motif récurrent chez le cinéaste, surtout à partir du début des années 90. Des longs métrages comme *La réception* (Robert Morin, 1989), *Requiem pour un beau sans-cœur* (1992), *Yes Sir! Madame...* (1994), *Quiconque meurt, meurt à douleur* (Robert Morin, 1997), *Opération Cobra* (Dominic Gagnon, Richard Jutras et Robert Morin, 2001), *Petit Pow! Pow! Noël* (Robert Morin, 2006), *Papa est à la chasse aux lagopèdes* (Robert Morin, 2008) ou *Journal d'un coopérant* (Robert Morin, 2010) comportent tous de longues séquences filmées

selon la perspective d'un cameraman amateur. Évidemment, ces œuvres n'évoluent pas toutes selon des schémas narratifs comparables. On n'a qu'à penser au fait que, dans certaines de ces fictions (*Quiconque meurt, meurt à douleur*, *Opération Cobra*), le médium est de prime abord l'apanage de professionnels [3], avant d'être saisi, puis détourné par des amateurs. Il y a aussi de nombreux moments dans chacune de ces œuvres où celui qui filme décide de se mettre en scène, et de devenir ainsi une composante visible de l'image. Cette tendance, jusqu'à un certain point structurante dans *Yes Sir! Madame...*, devient de plus en plus présente à partir de la deuxième moitié des années 2000, avec *Petit Pow! Pow! Noël*, *Papa est à la chasse aux lagopèdes* et *Journal d'un coopérant*. Ces différences ne changent cependant rien au fait que chacune de ces histoires prend une tournure qui est, sinon fatale, du moins défavorable au personnage principal.

On pourrait argumenter que *Petit Pow! Pow! Noël* échappe à cette fatalité, mais il faut garder à l'esprit que cette œuvre ne parvient à résoudre l'impasse dans laquelle est plongé le récit que par le recours à une pirouette extranarrative, alors que le film se conclut sur un passage de la fiction à la réalité, avec la réunion à l'écran du père et du fils. Dans le cadre de la fiction proprement dite, le personnage principal est finalement appréhendé par des responsables du centre de soins où demeure le vieil homme qu'il a martyrisé et harcelé la nuit durant. *Papa est à la chasse aux lagopèdes* pourrait aussi faire figure d'exception. Vincent Lemieux, un financier véreux qui a pris la fuite et qui s'adonne à une confession filmée pour expliquer à ses filles les motivations qui sous-tendent les crimes qu'on lui reproche, sort du récit apparemment sain et sauf, bien installé et protégé dans un paradis tropical. Un doute subsiste néanmoins sur ce qu'il adviendra de lui, avec le choix (aussi douteux soit-il) qu'il laisse à sa progéniture de décider quelle « prison » sera la sienne. De plus, au contraire de la plupart des autres personnages de Morin qui se saisissent d'une caméra pour découvrir, parfois maladroitement mais franchement, qui ils sont, la démarche de Lemieux a de quoi laisser songeur. En effet, on constate que ce qui aurait dû être l'occasion d'un examen de conscience et d'un acte de contrition sincère tourne finalement à la justification pure et simple. Par un travail de mise en scène et de fabulation (avec, entre autres, le retour régulier de microrécits qui mettent en vedette un alter ego positif en la personne du p'tit Sicotte), Lemieux use de la caméra à son avantage, manipule le dispositif, de sorte que ses crimes finissent par être contrebalancés par la bonhomie et l'humanité qui le caractérisent. L'ambiguïté subsiste donc autour de l'entreprise du personnage principal de *Papa est à la chasse aux lagopèdes*.

En somme, ces entreprises répétées, où l'on assiste au spectacle d'un personnage qui met son regard en scène pour réaffirmer sa prise sur le monde qui l'entoure, se soldent par des échecs. Avec *Le voleur vit en enfer*, *Yes Sir! Madame...* reste sûrement l'un des exemples les plus frappants de cette constance de Morin à faire basculer ses histoires vers le drame ou la tragédie. Dans ce film, Earl Tremblay dispose de dix-neuf bobines de pellicule vierge pour répondre à l'injonction de sa mère de trouver qui il est. Le personnage commence donc à enregistrer des images des lieux qu'il habite, des gens qu'il côtoie. Mais cette approche d'autrui à travers le médium le rend vite suspect aux yeux des

habitants du village où il vit, ce qui le contraint à s'expatrier plus à l'ouest, à Montréal d'abord, puis à Ottawa. Cette migration et les événements qui la ponctuent sont passés au crible de l'objectif du cinéaste amateur, ce dernier documentant ainsi la quête existentielle à laquelle il prend part.

Sa tentative de faire le point sur lui-même tourne court toutefois, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, il est frappant de constater que cette recherche de soi s'amorce dans une logique restrictive. Avec ses dix-neuf bobines de film de trois minutes chacune, Tremblay marque en effet les limites dans lesquelles s'inscrit sa démarche. Le film anticipe ainsi sa conclusion prématurée, allant même jusqu'à prendre des allures de compte à rebours. En outre, l'insistance du personnage à vouloir commenter les images qu'il regarde en anglais et en français pose un problème majeur, débouchant sur le développement de tensions entre les deux entités d'une personnalité schizophrène qui penche graduellement vers l'autodestruction. Torturé par son obsession du bilinguisme, cet homme qui passe de la mendicité à la consécration en se faisant élire député aux Communes n'a qu'une prise restreinte sur son destin, ce que confirme la finale du film.

L'utilisation du médium dans *Yes Sir! Madame...* est donc tout sauf un *success story*. D'ailleurs, on y retrouve, comme dans *Le voleur vit en enfer*, une double tentative de maîtrise du contenu, qui passe successivement par l'image, puis par le son. Le tout se déroule dans un climat d'appréhension, puisque le réalisateur amateur avoue ne plus se souvenir avec précision de ce qu'il a tourné, surtout avec les dernières bobines. Earl Tremblay, à l'instar de Jean-Marc dans *Le voleur*, essaie donc de faire sens de ce qui défile sous ses yeux en le commentant. Le contenu parfois déstabilisant complique pourtant la tâche du commentateur, qui en a déjà plein les bras avec son bilinguisme dysfonctionnel. Une imagerie malsaine se met en place. L'environnement paraît souvent hostile, notamment à travers le rapport que le personnage établit avec la nature, qui se résume à des images de la mer agitée, de tempêtes, de grèves sous la neige et de falaises en plongée. Les objets du quotidien, quant à eux, sont perçus sur un mode obsessionnel, ce que révèle une trop grande proximité entre eux et l'objectif. Les gros plans, les très gros plans, tous brefs, caractérisent de nombreux moments forts du film, comme le début de la seconde bobine, qui marque la prise de possession de l'appareil de prise de vue, ainsi que les bandes quatre, six et quinze, qui représentent respectivement le départ pour Montréal, la vie à bord d'une voiture et le séjour en banlieue [4], puis la vie politique et la dépression nerveuse qu'entraîne l'existence à Ottawa [5]. Enfin, on ne peut passer sous silence la dix-septième bobine, qui montre Tremblay s'adonnant à des gestes d'automutilation. Le personnage s'y contemple en train de s'infliger à lui-même quatre types de sévices aux mains qui vont de la perforation à l'électrocution, en passant par la carbonisation. Dans les circonstances, rien de bien étonnant à ce que la parole se montre impuissante à reprendre le contrôle de l'image et que Tremblay prenne la fuite, avant de poser un geste suicidaire qui pressant sa mort prochaine par noyade.

En somme, on assiste à l'articulation infructueuse d'une construction filmique ayant pour fin l'identité comprise et conquise. Comme dans tant d'autres œuvres de Morin, la caméra est non seulement incapable d'aider le personnage principal à redéfinir sa relation au monde, mais elle

contribue même à la rendre encore plus précaire. Ce qu'il y a d'étrange, c'est que ce schéma, qui se répète près d'une dizaine de fois chez Morin, n'est pas sans rappeler le cheminement qui fut celui de nombreux praticiens de la vidéo lors de la décennie qui a suivi l'arrivée de ce nouveau médium au Québec. Cette trajectoire est celle de l'invalidation d'une utopie liant révolution des communications et révolution sociale. Dans la mesure où ce contexte est celui qui précède immédiatement les débuts de Morin comme réalisateur, on est en droit de se demander si le destin de cette mouvance n'a pas influé sur son travail de création, notamment à travers la relation qui s'établit dans ses fictions entre le médium et les personnages. Pour s'en faire une idée, il serait peut-être judicieux de faire un détour par les origines du mouvement vidéographique québécois, question d'évaluer la pertinence de ce rapprochement.

Vidéo et utopie : de l'espoir au désenchantement

Robert Morin ne fait pas partie de la vague de pionniers qui ont marqué les débuts de la vidéo au Québec. Rien n'empêche, on peut supposer que son œuvre s'enrichit, même partiellement, des débats d'idées et des élans créateurs qui ont présidé à la genèse de ce nouveau médium, notamment en ce qui a trait au rapport entre médias et société.

Pour se remettre en contexte, il faut se rappeler qu'au Québec, la vidéo est liée dès ses origines à la question sociale. Des préoccupations d'ordre communautaire occupent ainsi l'esprit de celles et ceux qui mettent sur pied les premiers collectifs de création. C'est notamment le cas des individus qui gravitent autour du Groupe de recherches sociales (GRS) [6], un organisme constitué au sein de l'équipe française de l'Office national du film (ONF). Ce sont eux qui, au Québec, mèneront les « [...] premières expériences magnétoscopiques [...] » (Duchaine, p. 11) à l'hiver de 1967.

Il ne faut pas se surprendre si c'est à l'Office national du film que la vidéo prend son essor, et qu'elle y puise les motivations qui l'animeront dans les années à venir. Comme le souligne Marion Froger dans son essai sur le cinéma francophone à l'ONF entre 1960 et 1985, l'organisme fédéral, à cette époque, est le centre d'un vaste mouvement de réflexion sur la transformation des rapports sociaux et sur le rôle que les médias sont appelés à jouer dans ce contexte. Si un consensus semble s'établir quant à la nécessité de réévaluer les modèles d'interaction sociale, des divergences fondamentales se signalent toutefois concernant la manière dont il faut procéder. Les gouvernements, au fédéral comme au provincial, sont alors animés d'une volonté de planification associée à l'émergence des technocrates comme nouvelle élite pensante. Les statistiques et les prévisions chiffrées prennent par conséquent le pas sur les réalités locales, de sorte que les fonctionnaires en viennent rapidement à « imposer un nouveau régime communautaire qui privilégie le lien vertical sur la socialité horizontale du rapport de proximité entretenu par les instances religieuses » (Froger, p. 24).

Dans certains milieux, l'accueil réservé à cette nouvelle façon de concevoir les rapports entre l'État et ses administrés s'accompagne d'une certaine résistance (quoique bien souvent passive). C'est

particulièrement vrai dans des domaines qui touchent aux questions d'habitation ou d'aménagement du territoire, deux problématiques qui, en ville comme à la campagne, affectent de vastes segments de la population. Devant le manque d'enthousiasme que suscitent parfois leurs initiatives, les gouvernements, le fédéral en tête, sentent le besoin de mobiliser leurs ressources dans le but de convaincre les gens que leur façon de voir les choses reste la meilleure qui soit. C'est dans ce contexte que les cinéastes de l'ONF sont réquisitionnés, dans le but évident de valider les décisions prises par Ottawa. D'après Froger, l'envoi d'équipes de tournage tous azimuts n'a cependant pas l'effet escompté :

Alors que les courts métrages de l'ONF devaient à l'origine soutenir l'entreprise technocratique en sensibilisant le « public » et les autorités locales aux difficultés de leur région et à leurs possibilités d'avenir, les films servirent bientôt d'exutoire pour les habitants dont la vie semblait davantage menacée par l'interventionnisme de l'État que par les rigueurs du climat, l'ingratitude des sols ou l'augmentation du coût de la vie (p. 28).

Ce déplacement du fardeau de la preuve des citoyens à ceux qui les gouvernent marque un changement important dans la pratique des cinéastes. Leur manière d'envisager la réalisation, notamment, tend petit à petit à se vouloir plus collégiale, au point où l'œuvre filmée en vient à être conçue comme une zone d'expression aménagée par et pour les sujets de la représentation. La parole, déjà à l'honneur avec l'émergence du direct, est l'un des constituants essentiels de cette approche du cinéma placée sous le signe de l'échange et de la convivialité. C'est dans ce contexte que surgit la vidéo, d'emblée mobilisée pour soutenir les causes qui tissent alors la trame de fond des luttes sociales. Bien qu'elle prolonge jusque dans une certaine mesure une démarche entreprise au moyen de la pellicule, la vidéo se révèle à même de puiser dans ses propres ressources pour mener à bien la tâche que certains lui ont fixée, à savoir : « la préservation ou la reconstitution d'une forme de socialité non aliénante » (Froger, p. 33).

Le pouvoir d'attraction de ce nouveau médium consiste essentiellement en ses attributs techniques, la vidéo étant jugée plus légère et plus maniable que le matériel cinématographique, donc plus adaptée pour une approche de terrain. Mais surtout, son coût de revient la distingue avantageusement de sa contrepartie filmique (Rush, p. 7). Parce que moins dispendieuse, la vidéo se fait vite des adeptes hors de l'ONF, au point de devenir un élément familier auprès des groupes militants de l'époque. Les milieux sociaux montréalais, entre autres, savent mettre à profit cette technologie qui, sous la forme du documentaire et de ce qu'il convient d'appeler la vidéo d'intervention sociale, leur permet de faire la promotion du système de valeurs qui est le leur et des groupes qui lui sont associés. Ainsi, « [l]a vidéo devient le médiateur de la réalité populaire. » (Parent St-Gelais, p. 16). En essaimant hors de son lieu d'origine, le nouveau médium s'arrime à la mouvance idéologique la plus progressiste qui soit. Le socialisme et l'indépendantisme [7], deux grands courants porteurs, lui offrent un cadre de référence plus général dans lequel elle peut s'inscrire.

Cette sympathie entre médium et politique modifie certes les représentations à l'écran, mais aussi les modes de production et les réseaux de diffusion. Tout, de la mise en scène à la distribution, se pense alors en termes communautaires. Dans cette perspective, «[m]any thought that video technology offered a concrete example of how power and institutional authority could be decentralised through the dissemination of video images and by transferring media into the hands of the people » (MacKenzie 148). Cette démocratisation du médium constitue, à n'en pas douter, la pointe extrême d'une sorte d'utopie vidéographique que Gene Youngblood, auteur d'*Expanded Cinema* (1971), un ouvrage alors influent, envisage comme centrée autour d'un mythe, soit celui « d'une révolution de la communication » (p. 173). Hétérarchie et amateurisme se conjuguent dans cette logique d'ouverture où nouvelles techniques et nouvelles façons de voir tendent vers une redéfinition effective du concept communautaire.

L'examen critique auquel sont soumis les médias de masse, tout particulièrement la télévision [8], et les solutions alternatives avancées pour contester, voire abattre, leurs prétentions à l'hégémonie, correspondent à la formulation d'un projet global où médiums et sociétés sont envisagés en tant que partenaires d'une vaste entreprise de reformulation des rapports sociaux. Selon l'artiste Martha Rosler, contemporaine de cette mouvance :

[L]a critique était non seulement dirigée contre le système, elle était aussi utopique, car l'effort ne consistait pas à pénétrer le système mais à en transformer tous les aspects et – héritage du projet d'avant-garde révolutionnaire – à redéfinir le système en l'anéantissant, en mêlant l'art à la vie sociale et en rendant le public et le réalisateur interchangeable (p. 18).

Dans certaines régions du monde occidental, mais surtout au Québec, cette époque est celle d'un optimisme militant, qui envisage le médium comme un outil indispensable à la transformation des mentalités, étape préalable à l'établissement d'un modèle communautaire basé sur la justice sociale et la participation citoyenne. Bref :

Pendant cette période de flottement, de 70 à 75, la vidéographie a été littéralement appropriée par des acteurs sociaux qui, autrement, n'avaient aucun accès aux techniques de communication de masse (y compris le cinéma) et qui cherchaient un mode d'expression dont l'économie, la manipulation, la souplesse, l'instantanéité répondaient à des critères d'accessibilité et de démocratisation (Sénécal, p. 5).

Si la première moitié de la décennie 70 se caractérise par l'énonciation d'utopies qui assignent un rôle d'importance à la vidéo dans la promotion de formes de socialisation alternatives, c'est un tout autre son de cloche qui se fait entendre alors que se profile une nouvelle décennie.

D'une part, on remarque que l'un des principaux atouts de la vidéo, son accessibilité, tend à s'amenuiser avec le perfectionnement progressif des appareils d'enregistrement. Rétrospectivement, cette tendance ne surprend guère, d'autant que l'invention de la vidéo s'accompagnait d'une volonté de commercialisation qui a dû patienter pour que se mettent en place des conditions de marché

favorables. L'émergence de celles-ci a donné le signal d'une « coûteuse fuite en avant technologique » (Jutras et Véronneau, p. 14) qui a progressivement mené à une professionnalisation et à une standardisation des pratiques vidéographiques, qui se sont ainsi retrouvées coincées entre l'art subventionné et la télévision de masse. La bonification des technologies a donc eu des conséquences néfastes à l'égard des mouvements de contestation qui profitaient jusque-là d'un accès relativement facile au médium pour faire la promotion des causes qu'ils défendaient.

Les impératifs économiques, quoique déterminants, ne sont toutefois pas les seuls responsables de la tournure des événements. D'autres facteurs entrent également en ligne de compte. Du nombre, on peut retenir une tendance propre au monde de l'art à vouloir réduire le mouvement vidéographique pour que celui-ci se conforme aux exigences qui sont celles du musée. Cette tentative de récupération de la vidéo, qui passe par un travail de désamorçage du volet social dont elle est jusqu'alors indissociable, répond certes à des impératifs économiques propres à la dynamique marchande qui encadre l'univers des arts plastiques depuis le début de la modernité. Mais elle se plie aussi à une logique de type institutionnelle, qui vise à soumettre ou écarter tout ce qui semble étranger à ses modes de fonctionnement. Ainsi, « la "muséification" de la vidéo a poussé les amateurs et les critiques d'art à constamment négliger la relation entre "l'art vidéo" et la diffusion, et à porter un intérêt nettement moderniste aux "qualités essentielles du médium" » (Rosler, p. 19). Conséquemment, les vidéastes restants sont invités à limiter leurs travaux à des considérations esthétiques, au détriment d'une recherche et d'un activisme social qui passent par un contrôle des moyens de production et des canaux de distribution.

Cette transformation de l'horizon d'attente des œuvres tournées en vidéo se manifeste parallèlement à un autre phénomène plus global qui frappe le monde occidental. On parle ici du « processus de reflux » (p. 13) qui, aux dires de Razmig Keucheyan, auteur d'un ouvrage sur l'évolution de la gauche au 20^e siècle, affecte l'activisme social à la fin des années 70. La fragilisation des économies européennes et nord-américaines à la suite du choc pétrolier du début de la décennie et la dévalorisation irréversible des régimes communistes jouent un rôle d'importance dans ce changement de mentalité, sans parler de la défaite référendaire au Québec. Un vent de conservatisme souffle alors, avec les élections de Margaret Thatcher et de Ronald Reagan. Ces événements ont des répercussions tangibles au Québec et contribuent fortement à dissocier les pratiques vidéographiques des mouvements sociaux auxquels elles étaient étroitement liées jusqu'à cette époque, renforçant d'autant une approche plus institutionnelle du médium, qui débouchera sur l'âge d'or de la vidéo d'art.

En somme, on est déjà loin de l'idéalisme qui animait le monde de la vidéo au début de la décennie 70. Les temps sont durs pour ceux qui continuent de croire que les médias, tout particulièrement la vidéo, ont le pouvoir de changer les choses, du moins dans la perspective d'une redéfinition des rapports sociaux qui tend vers un mieux-être collectif. Ce contexte, c'est précisément celui dans lequel Robert Morin amorce sa carrière de réalisateur. Même si on ne peut

affirmer sans l'ombre d'un doute qu'il existe une parenté entre les figures de cinéastes amateurs qui peuplent ses fictions et l'aventure infructueuse des premiers praticiens de la vidéo au Québec, force est d'admettre qu'un parallélisme subsiste entre elles. Peut-être s'agit-il d'une piste susceptible d'expliquer pourquoi Morin a des réserves par rapport aux capacités du cinéma et de la vidéo d'être des agents positifs dans un éventuel processus de transformation sociale.

Ambivalence de l'image et pessimisme à l'égard du médium

La figure du cinéaste amateur, sa démarche et son impuissance à mener son entreprise à terme, sans nécessairement être pensées en référence à l'évolution de la vidéo québécoise, suggèrent tout de même une trajectoire similaire. C'est d'autant plus vrai que l'utopie vidéographique perd de son allant au moment même où Morin commence à jouer avec les images, ce qui constitue en soi un étrange concours de circonstances. Que Morin ait voulu se distancier d'une manière plus ou moins critique d'avec ceux qui l'ont précédé, ou exorciser, inconsciemment ou non, l'échec d'un projet révolutionnaire qui a marqué l'époque précédant son entrée en scène, il n'empêche que cette insistance à plonger une série d'hommes à la caméra dans des situations qui tournent mal a de quoi intriguer. Cela étant dit, une mise en perspective qui s'appuie sur l'ensemble de l'œuvre pourrait permettre d'y voir un peu plus clair, pour tenter de cerner l'importance et le sens à donner à ces personnages qui reviennent avec insistance.

Comme l'a déjà souligné le critique Georges Privet, les personnages de Morin vivent une relation trouble avec le monde qui les entoure, ce qui les pousse à adopter des attitudes qui vont de l'évitement à la distanciation. Ainsi :

Qu'ils s'injectent de l'héroïne, se tirent une balle dans la tête ou filment l'histoire de leur vie, ils cherchent tous ultimement à fuir la réalité qui les entoure et à redéfinir leur rapport au monde. Mais la caméra a un avantage sur l'arme et l'aiguille : elle permet de rester en contact avec le réel tout en le réinventant (Privet et Rousseau, p. 13).

Sauf que, chez Morin, cette potentialité du médium aboutit rarement à des résultats satisfaisants. Après un temps, les limites d'une démarche de désaliénation par l'image finissent par se faire sentir. Peut-être est-ce attribuable au fait que cette tentative de libération repose sur un procédé qui fait appel, au départ, à une trop grande subjectivité, ainsi qu'à une trop grande intensité. C'est un phénomène qu'on a déjà pu observer dans *Le voleur vit en enfer*, ainsi que dans *Yes Sir! Madame...* En se penchant sur d'autres fictions du même genre réalisées par Morin, on s'aperçoit que l'emploi exclusif de la caméra subjective tend à souligner une certaine exacerbation du rapport à l'image dans le monde d'aujourd'hui et que cela entraîne des conséquences fâcheuses pour la société et les individus qui la composent. La caméra subjective telle que la pratiquent les personnages de Morin est un dispositif visuel qui a la particularité d'instituer un espace mitoyen au sein duquel se produit la rencontre d'une subjectivité et d'une mécanique employée pour sonder l'univers qui s'étend au-delà du sujet. Matérialisation de la médiation en tant qu'acte, ce territoire où se déploie la perception

serait en fait une zone tampon permettant d'interagir avec l'extérieur, mais à distance si l'on peut dire, bien à l'abri derrière la lentille d'une caméra. À la fois proche et lointain, le regard s'y manifesterait d'une manière privilégiée.

Cependant, l'ambiguïté du procédé finit tôt ou tard par sauter aux yeux. Si l'individu est à même de se croire à l'abri derrière l'objectif, il est aussi coupé de lui-même en quelque sorte, replié si l'on veut sur sa seule faculté de voir les choses. Perdant sa capacité de mise à distance, le sujet se retrouve pris au piège, incapable qu'il est de rétablir un semblant d'équilibre entre lui et l'univers dans lequel il évolue. Comme le souligne le théoricien Francesco Casetti, « une utilisation abusive de la configuration subjective peut provoquer la perte du pouvoir de l'acte sur lequel pourtant on insiste » (p. 121-122). Chez Morin, cela se traduit par une succession de situations inconfortables dont le sujet ne sort jamais indemne. L'excès de subjectivité qu'entraîne le recours à la caméra subjective, plutôt que de convier à une expérience de socialisation réussie, force bien davantage la prise de conscience de l'isolement, de l'écart fondamental qui sépare l'individu de ses semblables. Cette interprétation s'appuie sur l'exemple d'autres œuvres réalisées par Morin, comme *Gus est encore dans l'armée*, *La réception* et *Quiconque meurt, meurt à douleur*, qui se déroulent toutes à la première personne, qui toutes témoignent du sentiment d'aliénation que génère l'image, et qui toutes se terminent sur une note négative.

Le repli du sujet sur lui-même, une attitude récurrente dans l'univers de Morin, n'est pas non plus sans faire écho à cette importante tendance qui se fait jour dans l'art contemporain, et qui prend acte de l'ampleur avec laquelle la dépression et les symptômes psychiques qui l'accompagnent se sont répandus dans le monde d'aujourd'hui. Selon Christine Ross, chercheuse à l'Université McGill, cette nouvelle composante dans le domaine de la création ne fait pas seulement sentir sa présence au niveau de la représentation. Elle contamine également les dispositifs qui sont ceux des différentes pratiques artistiques et influe sur les rapports entre le créateur et son médium, ainsi que sur les attentes qu'une telle relation peut générer. L'importance décroissante du rôle du médium en tant qu'intercesseur entre le destinataire et les destinataires, qu'ils soient extra ou profilmiques, constitue, d'après Ross, l'une des conséquences majeures attribuables à l'introduction d'une logique dépressive dans l'univers des créateurs. Aussi :

Depression in art is not – and let us insist on this point – just a question of subject matter : artworks representing depressed beings in a moment when depressive disorders have become the leading mental disorder or even the leading cause of disability worldwide. Although statistics are critical for the understanding of today's subject, art does more than simply represent empirical data. [...] depressiveness unfolds as not so much a theme as an aesthetic depreciation of connectedness (p. XXII).

L'affaiblissement, voire la négation du pouvoir de la caméra d'actualiser sa capacité d'être un intermédiaire viable entre celui ou celle qui est derrière l'objectif et ceux et celles qui sont devant, prend donc tout son sens si on le situe dans ce nouvel état d'esprit. Même si, chez Morin, le

pessimisme de cette conception du médium reste plus palpable chez ses personnages de cinéastes amateurs que dans sa pratique proprement dite, on est bien forcé d'admettre que ce recours répété à des figures médiatiques négatives participe d'une démarche créatrice qui ne va pas sans relativiser l'influence potentielle du cinéma ou de la vidéo. Compte tenu du fait que Morin amorce son travail de réalisation à la suite d'une époque caractérisée par son optimisme à l'endroit du pouvoir régénérateur des médias, on est en droit de se demander si son insistance à mettre en scène des cinéastes amateurs dont le projet filmique avorte inévitablement ne constitue pas une distanciation critique vis-à-vis du discours tenu par ses devanciers. Du moins, certaines déclarations faites en entrevue laissent transpirer le doute qui l'habite quant à la capacité du cinéma (ou de la vidéo) de faire bouger les choses en profondeur. Au début des années 2000, il a notamment exprimé le fond de sa pensée en disant ce qui suit : « J'ai pas beaucoup d'espoir que, à un moment donné, il y ait un film qui puisse transformer une société ou même un individu. Et c'est pas fait pour ça un film. C'est fait pour toucher, pas pour transformer. Mais il y a du monde qui aime le croire. » (Boyer, Montal et Privet, p. 110 et 112). Cet énoncé venait à la suite d'autres affirmations allant en ce sens, comme par exemple celle-ci, formulée à l'époque de la sortie de *Quiconque meurt, meurt à douleur* :

Mais quelque part, la réalité m'intéresse, alors c'est difficile d'être optimiste. Alors tu chiales toute ta vie. Je suis un chialeux alors je chiale, en espérant que quelque chose pourra passer par la bande. Il faut s'enlever de la tête que faire des vues ou d'écrire pourra changer le cours des choses (Pomerleau, Renaud et Rioux).

Ou cette autre :

[...] est-ce que le cinéma peut vraiment changer quelque chose? En fait, je ne le pense pas (Gajan, p. 30).

Certes, Morin n'est pas toujours aussi catégorique, et il lui arrive de concéder que la démarche critique d'une œuvre d'art puisse parfois exercer un certain impact sur les spectateurs auxquels elle s'adresse. Cela ne l'empêche pas cependant d'insister sur le fait que cet effet reste forcément limité dans le temps. Aussi, le rapport au monde du destinataire d'une œuvre peut être modifié, mais d'une manière qui n'est pas décisive, qui n'entraîne pas de bouleversements en profondeur. Pour le réalisateur de *Yes Sir! Madame...* :

Le spectateur qui est attentif, ça peut le changer durant le temps du déroulement de la bande ou du film. C'est sûr que ça va le changer. Parce que, à un moment donné, il se pose un paquet de questions, mais ça ne va pas le changer fondamentalement. Ça va changer ses perceptions le temps qu'il est assis là, le temps qu'il est divertit, sorti de son quotidien. Mais après, ce spectateur-là va quand même se dire que, dans le fond, Spielberg et Rambo, c'est plus reposant, parce que plus fantasmagorique et il va aller se rasseoir là (Boyer, Montal et Privet, p. 120).

Vue sous cet angle, la conclusion dramatique qui marque la limite des élans créateurs des personnages de Morin paraît moins surprenante, d'autant qu'elle fait écho aux mises en garde que le

cinéaste formule à l'égard d'une vision idéaliste des médiums audiovisuels. Chose certaine, Morin ne partage pas les vues des premiers praticiens de la vidéo, qui estimaient que les médias devaient jouer un rôle essentiel dans le cadre d'une remise en cause en profondeur des rapports sociaux. Doit-on en déduire que le réalisateur cherche pour autant à signifier son désaccord en l'inscrivant dans la trame des récits qu'il met en scène? Peut-être que oui, peut-être que non. Mais on peut tout de même émettre l'hypothèse que le bouillonnement idéologique caractéristique des années 70 a exercé sur lui une certaine influence, et qu'il est possible que celle-ci transparaisse dans certains aspects de son œuvre.

Enfin, avant de conclure, il faudrait aussi toucher un mot au sujet d'un autre aspect assez troublant de l'univers dépeint par Morin, aspect qui complète et met en perspective tout ce qui a été dit jusqu'ici. Il s'agit du regard que pose le cinéaste sur un phénomène qui n'a de cesse d'étendre son emprise sur les sociétés régies par les médias de masse et qui a été décrit par Guy Debord dans son célèbre ouvrage, *La société du spectacle* (1967).

Il a été dit plus tôt que les vidéos conçus autour d'un dispositif subjectif constituaient l'une des deux voies empruntées par le travail de Morin dans les années 80. L'autre approche, c'est celle des *tapes* dits existentiels, qui sont en fait des documentaires performatifs réalisés en collaboration avec les sujets filmés. Ces œuvres dressent un constat assez peu enthousiaste de l'évolution de la société québécoise et se montrent aussi très critiques quant au rôle joué par les médias dans ce processus de mutation. À travers le choix des sujets, la manière d'aborder l'espace comme un élément scénique, le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction, ainsi que le recours à une approche fondée sur la collaboration entre celui qui filme et ceux qui sont filmés, ces courts métrages se projettent dans un univers qui est dominé de part et d'autre par un besoin maladif de performance. En fait, les individus rencontrés dans les bandes vidéos de cette époque revendiquent ni plus ni moins un droit à la performance, le réel étant prié de s'effacer devant une « mise en scène du vécu » (Côté-Fortin, p. 50). Un personnage comme Mario, figure centrale de *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* (Robert Morin, 1980), est particulièrement emblématique à cet égard, de par sa volonté affirmée d'être reconnu non pas pour son activité professionnelle (le rembourrage), mais plutôt pour sa propension à se donner en spectacle et à faire des cascades. Pour Mario, la limite entre la réalité et la fiction tend à s'abolir, et l'espace dans lequel il évolue peut être appelé à se changer en un cadre de représentation au gré de ses fantaisies. Il en va de même du culturiste de *Ma richesse a causé mes privations* (Robert Morin, 1983), la scène, le gymnase ou la maison étant autant de lieux susceptibles de le voir prendre des poses plastiques où le corps devient objet d'exhibition. Dans tous les cas, ces sujets témoignent, de par la tribune qui leur est donnée, ainsi que de par l'approche coopérative de la mise en scène proposée par Morin, de ce « glissement généralisé de l'*avoir* au *paraître* » (p. 22) dont Debord fait état, et participent par le fait même du phénomène du spectacle.

Ces bandes vidéos de facture documentaire conservent également un lien avec les fictions qui prendront une place prépondérante dans l'œuvre de Morin à partir des années 90, notamment parce

que ces créations seront structurées à partir d'une volonté de mise en scène du regard et de la médiation. Ce sera d'autant plus vrai pour les fictions à la première personne du singulier, où l'œil du personnage devient le filtre par lequel l'histoire nous est contée. L'emphase sur l'acte de voir pourrait s'apparenter à une prise de conscience de l'importance disproportionnée qu'on accorde à la vue dans les sociétés contemporaines. Cette excroissance oculaire correspond, encore une fois, à l'une des thèses de Debord, selon laquelle :

Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle (p. 23).

Chez Morin, force est d'admettre que le regard prend une place considérable et que cet élément, en plus des autres que l'on retrouve dans les *tapes* dits existentiels, témoigne d'une sensibilité (en apparence critique) du réalisateur à l'égard de l'aliénation spectaculaire qui mine le monde d'aujourd'hui. Aussi, cette association ne peut que confirmer la distance déjà sensible qui sépare Morin de l'idéalisme (voire de la naïveté) des pionniers de la vidéo au Québec et explique sans doute en partie son acharnement à mettre en scène des personnages qui ne parviennent pas à se réaliser par l'entremise du médium.

On pourrait par conséquent émettre l'hypothèse que cette position critique repose sur la prise de conscience des insuffisances de l'image à mener vers une transformation effective et radicale du monde réel. Comme le signale Scott MacKenzie :

Part of the problem here lies in the power our culture invests in the image. One should have concretised the image as a starting point, to bring people together, to devate, and to engage in democratic action. Eventually, the image should have fallen away, once the space that the group needed was secured. Yet, this did not happen. To a great extent, once the images were gone so were the groups (p. 158).

Pour cet auteur, l'histoire de la vidéo au Québec prouve que l'opération de changement amorcée par l'image n'a pas su aller au-delà de celle-ci. Chez Morin, on observe le même phénomène d'assujettissement au médium, alors que les personnages, qu'ils soient fictifs ou documentaires, ne parviennent manifestement pas à s'inscrire par-delà les frontières que leur impose la caméra ou l'écran. Dans *Le voleur vit en enfer*, cette impasse débouche successivement sur la nécessité de recourir à un autre mode de communication, avant de carrément perdre la tête ou de trouver refuge dans un hôpital psychiatrique. Comme on l'a vu, d'autres œuvres de Morin témoignent de tendances similaires, s'inscrivant par le fait même dans une logique de cloisonnement qui ne va pas sans évoquer la thèse liminaire de Debord sur la société du spectacle : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » (p. 15)

Conclusion

Il reste encore beaucoup à dire sur l'œuvre de Robert Morin. Certes, celle-ci a généré son lot de littérature depuis qu'elle a retenu l'attention des critiques et de l'institution académique dans les années 90. On ne peut cependant qu'espérer qu'elle continue à susciter de nouvelles études susceptibles de permettre, dans un avenir rapproché, de prendre la juste mesure d'un corpus qui se distingue singulièrement dans le paysage cinématographique du Québec contemporain.

En regard de l'analyse qui précède, le moins que l'on puisse dire, c'est que la démarche créative de Morin n'est pas exempte d'une certaine dose d'autocritique, du moins en ce qui a trait au regard que le réalisateur porte sur son propre travail, sur les pratiques de représentation qu'il engendre, mais surtout à l'égard des potentialités du médium à lutter efficacement contre l'aliénation et à apporter sa contribution dans l'institution de nouveaux rapports sociaux fondés sur la recherche du bien commun. Cette vision des choses l'amène notamment à relativiser, sans la nier pour autant, l'importance d'un cinéma critique de lui-même et du monde qu'il met en scène. Aussi dit-il :

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 (Privet, p. 12).

Son insistance à plonger des personnages de cinéastes amateurs dans des situations narratives où ils sont toujours perdants participe de cette conception du médium envisagé de manière peu optimiste. La fatalité qui frappe les individus à l'écran n'a d'égal que la lucidité critique d'un réalisateur qui envisage son outil de travail de façon pour le moins terre-à-terre. L'échec d'une certaine pratique vidéographique constitue-t-il pour autant une source d'inspiration directe chez Morin? Jusqu'à preuve du contraire, ce serait peut-être s'avancer inconsidérément que de l'affirmer. Toutefois, force est d'admettre qu'il existe un parallèle étonnant entre la trajectoire avortée du projet utopique qui anima les milieux de la vidéo au Québec et la négativité qui entoure les figures de cameramen dans les bandes électroniques et les films de Morin. Cette négativité s'inscrit d'ailleurs dans une démarche réflexive sur l'image et l'ambivalence qu'elle génère dans les sociétés contemporaines.

Cela étant dit, devant un constat aussi peu reluisant, on est en droit de se poser la question : qu'est-ce qui motive encore Robert Morin à animer les écrans en proposant sporadiquement de nouveaux films? En jouant sur les deux tableaux, soit en critiquant tout à la fois la naïveté de ceux qui croient au pouvoir régénérateur des médiums et ceux qui participent à la vaste entreprise de mystification quotidienne orchestrée par les médias de masse, le réalisateur ne se condamne-t-il pas au silence? Pourtant, malgré une vision sombre du milieu dans lequel il évolue, se pourrait-il qu'une petite flamme continue d'alimenter un vieux fond d'idéalisme chez Morin, et ce même si ce restant de croyances d'un autre âge prend des formes plus discrètes, qui relèvent d'une éthique personnelle? Le fait de poursuivre sa carrière l'atteste certainement. Tout comme le fait de continuer à soutenir par sa présence et par son œuvre les valeurs qui ont permis à la Coop vidéo de Montréal, un organisme de production dont il est la figure de proue, de subsister contre vents et marées depuis plus de trente

ans. Mais il y a aussi un autre élément qui témoigne en ce sens : cette insistance à proposer une vision négative du médium qui, tout en s'écartant d'un optimisme primaire, n'en fait pas moins la nique au système, en refusant de jouer le jeu proposé par la société du spectacle. En refusant la complaisance qui accompagne trop souvent la pratique de l'image à l'époque actuelle. Aussi, en prenant la liberté d'emprunter à la terminologie eschatologique, on pourrait se demander : la relation de Morin au médium se rapproche-t-elle davantage de l'agnosticisme que de l'athéisme?

NOTES

[1] Ce procédé, qu'on désigne aussi sous l'appellation de plan subjectif, se matérialise dans les limites d'un *voir* à la première personne, mais surtout d'un *savoir* du même type. Vision monoculaire situant le point de vue dans la tête du sujet, la caméra subjective se déduit de la *présence en creux* d'un sujet regardant. Pour reprendre les mots de François Jost, on a affaire à ce type de configuration « dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le recours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image. » (p. 23–24). *Le voleur vit en enfer*, quant à lui, est entièrement construit autour de ce dispositif visuel, que Morin reprendra abondamment dans les deux décennies suivantes. Dans cette vidéo, l'œil s'adjoit cependant une caméra afin de mener à bien le but qu'il s'est fixé

[2] Jean-Marc : « J'avais le goût de parler à quelqu'un. J'viens de recevoir... Euh... J'avais filmé quelque chose, pis je viens de recevoir mon film. »

[3] On dénote également la présence d'un cameraman dans *Windigo* (Robert Morin, 1994), mais celui-ci est un professionnel de la télé, dépêché en compagnie d'un reporter pour suivre les derniers rebondissements d'une révolte autochtone.

[4] Plus de deux cents plans d'automobiles, de composantes d'automobiles et de maisons se succèdent alors en l'espace de vingt secondes, ce qui ne fait qu'étayer l'impression d'existence d'un rapport obsessionnel entre un œil et ce qu'il voit.

[5] Cette séquence explicite le dédoublement de personnalité qui affecte le personnage, surtout lors d'une visite au musée qui tourne au délire.

[6] On y retrouve Fernand Dansereau, Michel Régnier, Robert Forget, Maurice Bulbulian, Hortense Roy et Louis Portugais.

[7] De manière générale, les films québécois prennent alors une allure militante, ainsi que l'affirme Christian Poirier : « Entre 1968 et 1974, l'expression cinématographique devient nettement plus radicale sur le plan politique. De reflet de la société et de ses hésitations, le propos filmique se fait revendicateur et se tourne résolument vers l'avenir socialiste et indépendantiste à construire. » (p. 87).

[8] En entrevue au début des années 90, Morin avouait d'ailleurs que la fondation de la Coop vidéo de Montréal (1977) s'inscrivait, de par le projet initial de ses membres, dans cette mouvance

idéologique : « When we formed the Coop our main idea was to revolutionize TV. We were twentysomething and full of hope. » (Valade, p. 23)

OUVRAGES CONSULTÉS

BELLOUR, Raymond, « L'utopie vidéo », dans Jean-Paul Fargier (dir.), *Où va la vidéo?*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.

BOYER, Jean-Pierre, Fabrice MONTAL et Georges PRIVET, *Moments donnés. Robert Morin : entrevues*, Montréal, Vidéographes Éditions, 2002.

CARRIÈRE, Daniel, « Portrait de groupes », *Cinébulles*, n° 11, vol. 1, septembre-novembre 1991, p. 16-21.

CARRIÈRE, Daniel, « Le voleur vit à l'étranger », *Cinébulles*, n° 11, vol. 4, août-septembre 1992, p. 40-41.

CASSETTI, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

CÔTÉ-FORTIN, Israël, « Robert Morin, vidéaste du spectacle », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, n° 17, vol. 2, automne 2008, p. 48-58.

COTTER, Brendan et al., *Robert Morin/Lorraine Dufour - Une décennie de production vidéographique/A decade of video production 1980-1990*, Toronto, A Space, 1991.

CRON, Marie-Michèle, *La fonction diégétique dans la vidéo indépendante au Québec 1971-1979*, Montréal, UQÀM, 2000.

CRON, Marie-Michèle et Michel SÉNÉCAL, « Vidéo », dans Michel Coulombe et Marcel Jean (dir.), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 2006.

CUBITT, Sean, *Videography. Video Media as Art and Culture*, New York, St. Martin's Press, 1993.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.

DUCHAINE, André, *Historique de la vidéographie au Québec. Pour une théorie des genres*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.

FROGER, Marion, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.

GAJAN, Philippe, « Entretien avec Robert Morin », *24 images*, n° 91, printemps 1998, p. 28-33.

JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

JUTRAS, Pierre et Pierre VÉRONNEAU, « D'un syndrome à l'autre. Des professionnels ont la parole », *Copie Zéro*, n° 26, décembre 1985, p. 7-17.

LAMARRE, Louise et al., *Le prix de la liberté. Rapport sur la production indépendante vidéo*, Institut

québécois du cinéma, avril 1992.

MACKENZIE, Scott, *Screening Québec : Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

MÈREDIEU, Florence de, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005.

MORIN, Robert, « Hercule et la reine de Lydie », *24 images*, n° 100, hiver 2000, p. 41.

PARENT ST-GELAIS, Pierre-Anaïs, *L'impact du traitement numérique dans l'art vidéo québécois*, Montréal, Université de Montréal, 2002.

PAYANT, René (dir.), *Vidéo*, Montréal, Artexes, 1986.

POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?, tome 1*, Sainte-Foy, Presses Universitaires de Québec, 2004.

POMERLEAU, Joël, Nicolas RENAUD et Steve RIOUX, « S'entêter à faire réfléchir. Entretien avec Robert Morin », *Hors champ*, mars 1998. En ligne, consulté le vendredi 12 août 2011.

PRIVET, Georges, « Entretien », *24 images*, n° 102, été 2000, p. 6-12.

PRIVET, Georges et Yves ROUSSEAU, « Le Petit Robert du grand Morin », *24 images*, n° 102, été 2000, p. 13-15.

ROSLER, Martha, « Vidéo : la dissipation du moment utopique », dans Nathalie Magnan (dir.), *La vidéo, entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

ROSS, Christine, *Perspectives holistiques dans la vidéo-fiction féministe au Québec (1978-82)*, Montréal, Université Concordia, 1984.

ROSS, Christine, *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006.

RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Londres, Thames et Hudson, 2003.

SÉNÉCAL, Michel, « La vidéographie au Québec. D'abord une industrie culturelle? », *Copie Zéro*, n° 26, décembre 1985, p. 4-6.

VALADE, Claire, « Robert Morin Caught Between - Entre deux chaises. », *Take 1*, n° 21, hiver 1993, p. 22-23.

YOUNGBLOOD, Gene, « Vidéo et utopie », *Communications*, n° 47, 1988, p. 173-191.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Doctorant à l'Université de Montréal, Israël Côté-Fortin poursuit présentement la rédaction d'une thèse portant sur la Coop vidéo de Montréal et le concept de cinématographie nationale. Il a publié dans la *Revue canadienne d'études cinématographiques* un article sur les rapports entre le phénomène du spectacle et l'œuvre de Robert Morin, en plus de collaborer à un projet de recherche

sur la représentation des Juifs dans le film de fiction au Québec.