

## Windigo

Johanne Larue

---

Number 175, November–December 1994

Robert Morin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59405ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Larue, J. (1994). Windigo. *Séquences*, (175), 14–16.

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

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

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

convictions que j'ai eu l'occasion d'exprimer par le biais du cinéma.

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

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

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

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

également la mort d'Eddy Laroche. En allant au bout de sa liberté, il n'a d'autre issue que l'auto-destruction.

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

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

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

# WINDIGO

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

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

Mais non pas celui que pratiquent David Cronenberg ou Léa Pool car dans leurs films à thème universel, le contexte canadien n'est souvent qu'une incidence fortuite, ou tout au plus allégorique. Morin, lui, procède par résonance. Son film met en lumière ce que peuvent avoir en commun, dans leur questionnement philosophique et social, un romancier britannique d'origine polonaise décédé en 1924 et un vidéaste

québécois devenu cinéaste canadien. De plus, il ne retient du roman de Conrad, qui se déroule au Congo, que les éléments qui correspondent le plus à la problématique canadienne. Résultat: une transposition inspirée et astucieuse d'un discours emprunté, certes, mais tout de même transfiguré par le processus de l'adaptation filmique. **Requiem pour un beau sans-cœur** (1992) possédait déjà une nature similaire. Pour son premier film, Morin avait choisi la forme du film de gangster, un genre emblématique du cinéma hollywoodien, mais il l'a fait sien et l'a rendu typiquement

québécois grâce à la facture de ses personnages et de leur environnement social. Comme quoi, il faut peut-être s'ouvrir au monde pour se définir.

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

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

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

changent de peau et les sites qui changent de décor.

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

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

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

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

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

André Forcier et Pierre Falardeau sont des auteurs que j'admire. Je suis flatté que vous me placiez dans la même «gang» qu'eux. À l'instar de l'un et de l'autre, je fais du cinéma dérangeant, provocateur, qui pose des questions. Nous sommes peu au Québec à faire ce

genre de cinéma. La plupart des cinéastes locaux font du cinéma de pur divertissement, même si leur scénario est bâti sur des prémices très souvent perspicaces.

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



Nathalie Coupal et Donald Morin

Curieusement, l'expérience s'avère d'abord assez jouissive. On retire un plaisir indéniable à entendre les réflexions sarcastiques de Fontaine par-dessus les propos convenus des trois fonctionnaires fédéraux qu'il

interviewe en début de voyage. La scène, assez pamphlétaire merci, nous convainc par ailleurs que c'est ainsi que devraient se dérouler nos véritables «téléjournaux». On ne le dira jamais assez: en Amérique du Nord, et sans doute ailleurs, la télévision entretient un journalisme stérile et hypocrite lorsque, sous prétexte d'être objective, elle transmet des informations vides de sens qu'elle préfère sensationnalistes et superficielles plutôt que provocantes et fouillées. Les médias au service du statu quo?

À l'encontre de cette optique, le questionnement de Fontaine, une fois libéré de la contrainte médiatique, devient vite analytique. Adoptant une attitude moins *showbiz* — exit le français international —, il approche ceux qu'ils désirent interviewer lorsqu'il ne les sent plus sur leur garde. Lorsqu'il les voit prêts à passer aux aveux, il les laisse tout simplement parler. Morin utilise alors des flash-backs afin de tracer le portrait d'Eddy Laroche de leur point de vue. Fontaine, et le spectateur avec lui, comprend très vite cependant que chacun de ces témoignages reflète bien plus les allégeances et les intérêts de son auteur que la véritable nature de l'homme qu'il décrit. Pour l'envoyé des Affaires Indiennes, Laroche est un manipulateur, pour le représentant de l'Assemblée des Premières Nations, c'est un extrémiste; le bras droit du Premier Ministre voit en lui un *pusher* de nicotine et un homme violent, et la porte-parole des sécessionnistes l'admire au point de le décrire comme un messie. On notera au passage que seuls les flash-backs sont tournés avec une caméra objective. Cela leur confère un aspect *sur-fictionnel* (du film dans le film) qui trahit on ne peut mieux leur nature préfabriquée. On devine aussi que le point de vue impersonnel de ces narrations visuelles n'est qu'un leurre puisque leur objectivité est faussée du fait que ces images illustrent les pensées des interviewés. Il se crée alors un suspense: qui de

ces narrateurs dit vrai? Et s'ils avaient tous raison? Que verra Jean Fontaine lorsqu'il fera finalement la connaissance d'Eddy Laroche? Et quand Morin nous donnera-t-il le point de vue personnel du personnage visé?

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

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

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

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

Sans aucun doute. Depuis qu'il ne se passe plus rien de l'autre côté de l'Atlantique, je dois avouer que le cinéma américain, je parle surtout du cinéma indépendant, est de plus en plus surprenant. Il existe une espèce de dynamisme, d'énergie qui éclate de partout. Le cinéma, après tout, n'est que le portrait

animé d'un peuple. Et les Américains l'ont très bien compris. Ils savent comment prendre le pouls de la collectivité. Je considère le cinéma américain comme une fenêtre ethnographique sur la société qu'il filme.

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

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

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

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

nouvelle forme d'art dans toute son expression dynamique malgré un scénario excessif.

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

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

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

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

## FILMOGRAPHIE

1992: *Requiem pour un beau sans-cœur*

1994: *Windigo*

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

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

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

À la fin d'*Apocalypse Now*, Coppola faisait dire à Marlon Brando: «The horror... The horror...» L'horreur, dans *Windigo*, réside dans la clairvoyance excessive dont

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

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

Johanne Larue

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

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

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

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