

Se raconter, c'est vivre 3 histoires d'Indiens de Robert Morin

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 167, juin–juillet 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71903ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fontaine Rousseau, A. (2014). Compte rendu de [Se raconter, c'est vivre / 3 histoires d'Indiens de Robert Morin]. *24 images*, (167), 53–54.

Se raconter, c'est vivre

par Alexandre Fontaine Rousseau



Un film de fiction peut être documentaire et un documentaire être fiction ; et le cinéma de Robert Morin s'est si fréquemment situé à la croisée de ces deux registres qu'il n'est pas étonnant de l'y retrouver aujourd'hui. **3 histoires d'Indiens**, son plus récent film tourné sur une période de quatre ans, raconte bel et bien des « histoires », comme son titre l'indique. Mais ces histoires, au fond, sont-elles moins vraies que d'autres parce qu'elles sont inventées ? En les campant si près de la réalité, Morin fait de ces récits l'extension de celle-ci. Comme si le documentaire seul n'était pas suffisant pour dresser un portrait juste des individus qu'il filme, puisque le réel lui-même n'est pas à la hauteur de leurs aspirations. Il devient alors nécessaire de raconter. D'inventer pour mieux représenter.

Inventer, aussi, pour faire renaître une communauté là où l'occupation culturelle a fait des ravages en dissociant les êtres, et en supprimant l'idée même de collectivité. Avec le bric-à-brac à sa disposition, le jeune Érik tente de monter un émetteur de télévision grâce auquel il diffusera des films familiaux, des images de la nature qui redonneront l'espoir aux siens. Shayne déambule entre la ville et la campagne – la musique symphonique qu'il écoute donnant un sens aux paysages de son quotidien. Quant à Alicia, Shandy-Ève et Marie-Claude, elles s'isolent pour vouer un culte à la première sainte

amérindienne Kateri Tékakwitha. Chacune de ces histoires, à sa manière, se situe à la lisière de l'existence et du songe. Chacune est une histoire de résistance.

Le rêve règne sur ce film. Il est à la base du projet naïf d'Érik, qui espère réunir une communauté disloquée autour de quelques images qu'il a tournées. Il vire au cauchemar lors de cette scène, à la fois sublime et angoissante, durant laquelle Shayne erre dans un monde apocalyptique où même Maurice Ravel n'arrive plus à couvrir le grondement menaçant des camions, à faire oublier cet enfer où la fumée sombre des machines se mêle à la noirceur de la nuit. C'est aussi un rêve que caressent ces trois jeunes amérindiennes, qui désirent à leur tour devenir saintes. Ici, la caméra ne distingue plus le rêve de la réalité. Ou, plutôt, elle affirme constamment que l'un et l'autre ne sont que deux faces potentiellement indistinctes de la même existence se déployant à l'écran.

Au-delà de leur réalité, c'est donc bel et bien l'imaginaire de ces jeunes autochtones que Morin arrive à documenter. Car ces histoires, ce sont au fond les personnages qui les écrivent ; comme si le cinéaste, en leur offrant « leur » film, leur proposait un espace où il est à nouveau possible de rêver. Le cinéma, ici, sert son sujet au lieu de s'en servir. Utilisée à tort et à travers, l'expression « film choral » s'avère dans le

cas présent particulièrement appropriée. Morin orchestre ces existences, en ce sens qu'il cherche à les faire vibrer à l'unisson, à mettre en évidence l'harmonie qui existe entre les voix distinctes qu'elles représentent. Le dispositif déployé ici, plutôt que d'encadrer la vie, sert à l'amplifier – non seulement à l'écran, où se concrétisent des vies rêvées à même le réel, mais aussi dans cette réalité représentée qui semble moins désespérée dès lors que le cinéma lui a restitué sa capacité à être transcendée.

Aux antipodes de l'effet de style, l'onirisme devient ainsi un outil politique. Le rêve, plutôt qu'une fuite, ressort de cet exercice comme une manière de triompher sur l'injustice en dépassant temporairement les causes concrètes de sa propre aliénation. Car le cinéma, en matérialisant les aspirations de ses personnages, s'oppose au désespoir simple. Il défriche des futurs potentiels, sonde des issues possibles. **3 histoires d'Indiens** est un petit film où se déploient de grands enjeux, dans lequel s'opposent la révolte et la soumission, le nihilisme et l'espoir. La volonté politique de Morin est évidente. Le parallèle qu'il trace entre le sort des communautés autochtones et celui du peuple palestinien la souligne très clairement. Mais elle se manifeste par des moyens subtils, notamment par ce désir de défier les préjugés pour aller à la rencontre de l'Autre.

Suite p. 54 →

Car ces portraits, s'ils n'écartent pas la tragédie inhérente à leur sujet, refusent systématiquement de s'y cantonner. Faisant état de la confrontation entre ces jeunes et leur milieu, de la tension fondamentale entre leurs désirs et leur environnement, Morin ne fait jamais de leur condition une fatalité, témoignant plutôt de la volonté d'une génération de ne pas subir le même sort que la précédente. Le court portrait de famille que réalise Érik s'avère en ce sens particulièrement troublant, résumant en quelques minutes à peine tous les grands maux qui ont affligé les communautés autochtones au cours des dernières décennies et auxquels ces jeunes aspirent à échapper. Mais Morin, en signant un film ouvert plutôt qu'un portrait intransigeant de cette réalité, s'inscrit dans un mouvement plus ample qui va à l'encontre de toute logique implacable pour témoigner, à l'inverse, d'une multitude de chemins possibles.

Obliquement, ces **3 histoires d'Indiens** poursuivent le virage amorcé avec **Les 4 soldats**, révélant que l'auteur de **Quiconque meurt, meurt à douleur** a délaissé un certain pessimisme. Dans ces deux films, la rédemption passe par la transmission – qui donne un sens à l'existence, à la souffrance. Être, c'est d'abord se raconter; se raconter, c'est articuler sa vie autour d'une histoire. Voilà ce que permet la caméra. Si, depuis toujours, Morin place celle-ci entre les mains de ses protagonistes, il semble plus que jamais comprendre la profonde valeur de ce geste, l'occasion qu'il représente pour eux de créer à l'écran un monde à leur image. Il n'est pas question, ici, de mettre en scène l'Autre. Il faut lui offrir la chance de se mettre en scène lui-même et ainsi lui permettre de reconquérir sa propre existence – quitte à ce qu'il imagine sa propre destruction.

En ce sens, **3 histoires d'Indiens** est un film généreux et profondément humain. Parce

qu'il a le courage d'embrasser le cinéma comme force de changement potentiel, de changement rêvé. Illusoire, peut-être. Mais qu'importe. L'ambivalence des trois conclusions qu'il propose, cette manière que chacune d'elles a de se placer si explicitement à la lisière de la mince frontière séparant le réel de la fiction permet surtout de rappeler que celle-ci, bien loin d'être infranchissable, s'avère au contraire fondamentalement perméable. Morin semble avoir compris mieux que quiconque que la caméra est un outil, une arme servant à réduire la distance qui sépare le rêve de la réalité; et que cette action peut être tout aussi efficace que tant de discours qui enchaînent l'homme à un sort prédéterminé.

Québec, 2014. Ré., ph. et scé.: Robert Morin. Mont.: Michel Giroux. Son: Louis Collin, Bruno Bélanger, Bernard Gariépy-Strobl. Int.: Shayne Brazeau, Shandy-Ève Grant, Erik Papatie, Alicia Papatie-Pien, Marie-Claude Penosway. 70 minutes. Prod.: Virginie Dubois et Robert Morin pour la Coop Vidéo de Montréal. Dist.: Coop Vidéo.

Uvanga de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu

Marie-Hélène Cousineau déclarait récemment que pour les spectateurs blancs « *Uvanga* constitue souvent leur premier contact avec la réalité inuite d'aujourd'hui¹ ». Si en plus le spectateur en question est cinéphile, le dépaysement est encore plus brutal, tellement l'image du **Nanook** de Flaherty est ancrée dans notre mémoire. Or le projet de Flaherty était de décrire à l'écran la vie traditionnelle des « Esquimaux » du grand

nord québécois, un mode de vie disparu en bonne partie au cours du XIX^e siècle et mis en scène par le cinéaste pour les besoins du film. **Uvanga**, vraie fiction où se côtoient acteurs professionnels et non-acteurs, s'arrime au contraire, dès son premier plan, dans l'aujourd'hui d'un village inuit, Igloolik, dans l'île de Baffin.

Filmée avec un amour évident du pays, l'histoire que nous content les cinéastes est un véritable atterrissage dans le quotidien

actuel de cette communauté fière de sa culture – et de sa gastronomie: si une pizzeria s'installe dans le village, on ne continue pas moins à se régaler de poisson cru et de foie de phoque. Les cinéastes, ont su faire bon usage de leur complicité évidente avec les gens du lieu pour bâtir une fiction qui, étrangement, leur permet sans doute de cerner au plus près de la réalité cette petite communauté que l'approche documentaire l'aurait permis. Et pourtant cette fiction, clairement assumée par ses auteurs, avec son scénario bien construit, ses rebondissements et son suspense, a une valeur documentaire indéniable. Tourné très simplement, le film, tout entier au service des personnages qu'il nous laisse le temps de découvrir, s'attarde sur les lieux et les choses, nous livrant sans emphase le quotidien d'une famille élargie. Le point de vue de l'ethnologue est ici laissé au vestiaire: seul comptent Tomas et Anna, Jeela et Sheba, Barrie et Ike, Sarah et Silessie, que nous n'oublierons jamais. – **Robert Daudelin**

1. *Le Devoir* du 27 avril 2014.

