

Multimédias

Number 775, November–December 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72916ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre justice et foi

ISSN

0034-3781 (print)

1929-3097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2014). Review of [Multimédias]. *Relations*, (775), 41–41.

DOCUMENTAIRE

MIRON: UN HOMME REVENU D'EN DEHORS DU MONDE

RÉALISATION: SIMON BEAULIEU
 PRODUCTION: ESPERAMOS
 QUÉBEC, 2014, 75 MIN.

Le film de Simon Beaulieu convie le spectateur à un voyage qui retient comme guide et source d'intelligibilité Gaston Miron, sa figure, ses poèmes, sa parole et ses prestations. Ce voyage se fait dans les contrées de plus en plus mythiques que sont les décennies qui ont vu le nationalisme québécois naître en projet d'indépendance, devenir un espoir collectif, pour enfin se buter aux limites de la volonté générale. Un tel retour dans le temps, fait pour l'essentiel d'extraits du cinéma documentaire d'ici, donne l'impression d'un rêve indistinctement personnel et anonyme. De nombreuses ressources cinématographiques sont convoquées afin de produire cet effet onirique: images d'archives presque toutes captées par une caméra en mouvement, instable et immergée dans les situations; musique grave, sombre et ample; utilisation régulière des arrêts au noir qui trouent le fil narratif reliant les plans; effets spéciaux, photographiques, etc.



Ce rêve envoûtant n'est pas sans évoquer le «voyage abracadabrant» de Miron, un périple loin de soi au cours duquel se construit quelque chose comme une maison nouvelle où un sujet se retrouve avec le sentiment d'arriver «à ce qui commence». Mais si l'on sait quel pays visite le rêveur, il n'est pas clair où il s'éveille, ni à quel monde il naît au terme de ce rêve qui prend fin sur un point d'achoppement que le film ne cherche pas vraiment à



dépasser. Impression, donc, de revenir à ce qui se serait arrêté dans le temps, et qui tient peut-être à l'ambiguïté de l'héritage mironien à l'œuvre dans le film.

Reconnu pour la profondeur, l'expressivité et la poésie qu'il confère au projet collectif, Miron apparaît comme le père symbolique par excellence au milieu de ces images dans lesquelles ne cesse de revenir la figure paternelle, léguant un héritage qui prend la forme d'un programme d'action à suivre, d'une série de devoirs à honorer. Parmi ceux-ci: le devoir de reconnaissance envers les ancêtres, pour dire qu'ils «n'ont pas vécu en vain», présenté comme un devoir de mémoire envers soi; le devoir de perpétuation de sa culture; le devoir de construction d'une «légende au futur», donc d'un projet global; le devoir indépendantiste envisagé comme un devoir d'expressivité identitaire dans un cadre politique totalisant et autonome.

Le film prolonge d'ailleurs la quête mironienne, quête de soi, individuelle et collective. Mais ce que le poète cherchait dans le monde extérieur – les traces de soi et de ses «signes arrachés emportés», «son nom, sa place et son lendemain»–, le «fils» (le cinéaste) le cherche exclusivement dans les images d'un passé devenu le seul dépositaire de l'identité, de la mémoire, du sens du présent et de l'avenir. Même le projet d'indépendance, détaché de tout motif d'émancipation et de lutte aux dominations, semble plus une digue contre la disparition ethnoculturelle qu'un projet visant l'avènement d'un monde

nouveau. Il se dégage ainsi une sorte d'attachement au passé au sein duquel l'appartenance se réduit à la provenance et la provenance à la filiation au groupe ethnoculturel dominant dont l'identité est posée comme une persistance menacée.

Miron apparaît ainsi comme la figure centrale autour de laquelle se fait un deuil. Mais il n'est pas certain que le passé passe, qu'il se transforme pour féconder un présent qui ne serait pas tout entier occupé par lui, ni que sa disparition soit autre chose qu'une perte. Le legs est une mélancolie: pas d'héritage actif pour le fils, pas de succession ou d'appropriation affirmative pour une action présente et future.



Il reste pourtant une chose à l'héritier: travailler sur la façon même dont le passé vient à lui, sous forme de restes. Le deuil devient une activité au présent dans le travail d'altération volontaire des traces. Si la dégradation des images et de leur support suggère la préfiguration malheureuse ou la conjuration de la disparition du passé, de la mémoire, des projets collectifs, voire d'une collectivité, elle peut également être envisagée comme une manière de transfigurer le passé pour en faire quelque chose. C'est là que la collaboration avec l'artiste et réalisateur Karl Lemieux est un apport majeur au film de Simon Beaulieu: en mettant à contribution les procédés du cinéma expérimental, elle fait exister un présent qui dépasse le père. Tout se passe ainsi, dans la mélancolie du film, comme si c'était à la dimension proprement esthétique qu'il revenait de faire ce que rien d'autre dans le présent n'était en mesure de réaliser. ●

MARTIN JALBERT