

Histoire comme boucle fermée : forme narrative dans *Miron : un homme revenu d'en dehors du monde* de Simon Beaulieu

クローズド・ループとしての歴史／物語：
シモーヌ・ボリュ監督『ミロン：世界の外から戻った人』
における物語形態

KUO Chun-Yi

郭 俊逸

Summary

If the filmic extracts integrated into the Quebecois documentary *Miron : un homme revenu d'en dehors du monde* (2014) can be considered as fragments of the collective memory, thus, viewing the film is like an audiovisual tour of the history of Quebec. Through the assemblage of archives, including images of the poet, images of the Quebec cinema, images that have never used by previous filmmakers, the music sometimes strong sometimes weak and the verses hammered by the voice of the poet, the director Simon Beaulieu weaves a narrative substance. This is why the film *Miron* is not precisely a biographical film of the poet Gaston Miron (1928-1996), nor a simple adaptation of *L'homme rapaillé*, it is also a film that represents the interpretation of Beaulieu on the archives of Quebecois cinema and history of Quebec. This paper tries to investigate how the director reconstructed the trajectory of the identity quest of the people through the cinematographic language and what he wants to mean through this film constituted exclusively by filmic archives and the message in the aesthetics of the reprise of preexisting images, in the film editing work, as well as in the narrative structure of *Miron*.

Keywords : Quebecois cinema, Gaston Miron, archives, collective memory, Simon Beaulieu

Mots-clés : cinéma québécois, Gaston Miron, archives, mémoire collective, Simon Beaulieu

En 2014, presque vingt ans après l'échec du deuxième référendum pour la souveraineté du Québec (1995), est sorti *Miron : un homme revenu d'en dehors du monde* (2014, désormais *Miron*), le troisième documentaire de Simon Beaulieu.

Après *Lemoyne* (2005) et *Godin* (2011), le réalisateur québécois de la nouvelle génération tente d'aller plus loin avec son nouvel « essai » cinématographique sur la figure de Gaston Miron¹. Ce film d'essai — composé uniquement d'images préexistantes — réaménage des archives du poète et des extraits de films de l'Office national du film du Canada (ONF) tout en rendant hommage à la fois au poète et aux cinéastes précurseurs. Mais, au-delà de ce double objectif, le film semble remettre la collectivité nationale en question, et d'ailleurs aspirer à une autre perspective par sa « forme » narrative riche de métaphores tout en laissant une fin ouverte, ou une fin sans fin.

Dans cet article, nous retracerons d'abord le discours de Miron crucial et indispensable entre les années 1960 et 1980 à la compréhension de la forme narrative du film. Mûries et élaborées progressivement, ses paroles traitent justement de ce passage historique pour son pays natal qui avance vers la modernisation et la mondialisation. Puis, nous explorerons la signification de la musique d'ambiance, à savoir une mélodie monotone qui se répète tout au long de la projection. Ensuite, nous examinerons la structure et la stratégie narrative de cette « adaptation » cinématographique en tirant des séquences représentatives. Enfin, nous traiterons de leur aspect thématique, pour vérifier si la structure formelle est bien compatible avec le fond.

Trajectoire de re/constructions de la collectivité nationale des années 1960-1980

En recevant le Prix Duvernay (1977) et le Prix Athanase-David (1983), Gaston Miron réaffirme ses convictions de lier un peuple à une « écriture du corps collectif ». Le poète y montre le parcours d'un Canadien-français humilié, en quête d'identité et de désaliénation. Il faut souligner que son but est de viser la vie du présent, ou mieux, l'actualité. C'est donc lors de sa réception du prix Duvernay, juste trois ans avant le premier référendum au Québec, que le poète militant parle d'un ton ferme de la cause et de la nécessité de l'indépendance. Pour Miron, en tant qu'écrivain québécois, « le débat de l'indépendance a été au cœur de la littérature depuis vingt ans (Royer, 2007, p. 70) ». Il insiste que cette littérature est enracinée dans la culture et a fini par inventer une expression politique propre à elle-même. Selon le poète, « l'indépendance est l'aboutissement d'une prise de conscience de soi collective d'un peuple au seuil de sa maturité » (Miron, 2004, p. 195).

Avant d'arriver à son seuil de maturité, cette prise de conscience a été en effet opprimée, et ceci emblématiquement par le système fédéraliste pendant la Crise d'Octobre. Mais, elle n'a jamais été effacée. Bien au contraire, tout au long des années 1970, elle se consolide avec le développement croissant du Parti québécois (PQ), dirigé par René Lévesque (de 1968 à 1985), qui préconise essentiellement l'indépendance du Québec. Et cette prise de conscience se concrétise en une force commune et aboutira à un résultat étonnant : le PQ a pour la première fois pris le pouvoir en remportant les élections provinciales avec une majorité de sièges de députés à l'Assemblée nationale du Québec en 1976. C'est dans cette circonstance

optimiste que Miron cite son poème « Pour mon rapatriement » et conclut ainsi son discours pour la réception du Prix Duvernay : « Vingt-cinq ans après, ce poème, avec son vers central : « un jour j'aurai dit oui à ma naissance », trouve enfin à se réaliser, trouve enfin le lieu de sa collectivité et de son histoire, le Québec. Je pourrai bientôt me dire oui à moi-même. Nous pourrons tous nous dire oui à nous-mêmes (Miron, 2004, p. 197) ». Toutefois, le résultat dévoile nettement que, malgré cette prise de conscience collective, le Québec n'est pas encore prêt à être indépendant et qu'il prendra la décision « la prochaine fois ».

En recevant le Prix Athanase-David, Miron explique la mutation de la prise de conscience canadienne-française en une conscience québécoise à deux moments importants : le premier était la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le peuple « canadien-français » a prouvé qu'il était un ensemble culturel autre que celui des Français. Puis, le deuxième moment est arrivé en 1960, le commencement de la « Révolution tranquille ». Cette prise de conscience est progressivement formulée par un mouvement de créations artistiques. Dans une autre optique structurale de la société, le peuple « québécois » va se définir comme une nouvelle collectivité culturellement *distincte* de celle des *Canadiens*. Le poète atteste qu'« avant, les œuvres canadiennes-françaises renvoyaient à un référent ethnique, à une notion d'identité étriquée, de caractéristiques ethniques, excluantes [...] Maintenant les œuvres québécoises renvoient à un référent de culture globale [...] et c'est ce référent qui est le fondement de leur appartenance, de leur création et de leur universalité (Miron, 2004, p. 201) ». La même année que la réception du Prix Athanase-David, le poète écrit encore dans le poème intitulé « Pour saluer les nouveaux poètes » ces vers :

J'ai dit, je n'ai pas dit
quand il fallait le faire, ou ne pas le faire
Saurai-je la vérité et si j'advins en elle
La poésie a changé
Adieu métaphores dont j'ai fait le tour
Du fond des mots de nouveaux poètes me parlent
les narratifs du monde enchevêtrés
dans ce qui n'avance qu'avec peine, l'homme

Pour lui, ce n'est plus le même Canadien-français humilié, infériorisé ainsi qu'aliéné pendant la « Grande Noirceur » ou de la Crise d'Octobre. En revanche, on s'attend désormais à un Québécois beaucoup plus libre par rapport au passé, un Québécois libre en se positionnant vis-à-vis non seulement des questions nationales, mais aussi internationales. En dépit de l'échec référendaire, Miron parle pourtant de la nouvelle poésie, et surtout d'« archaïque Miron » dans une perspective reformulée (Royer, 2004, p. 56). Et en même temps, il consacre son énergie à l'édition des anthologies telles que *Les Écrivains contemporains du Québec* (1989) et *Les Grands textes indépendantistes 1774-1992* (1992). « Tant que l'indépendance n'est pas faite, elle

reste à faire (Miron, 2004, p. 194) », le poète militant ne cesse jamais de s'engager et garde toujours l'espoir de réaliser, avec le peuple, l'indépendance du Québec.

La notion d'« une nouvelle collectivité » s'est ainsi développée au fur et à mesure dans le contexte de la globalisation, et surtout de l'immigration. Par la suite, à la veille du deuxième référendum en 1995, cette notion semblait atteindre encore une fois au seuil de maturité. Néanmoins, Miron a vu que le résultat se répétait : le peuple québécois n'était toujours pas prêt pour être indépendant. Le poète est mort juste un an plus tard, tout en demeurant indépendantiste jusqu'à la fin de sa vie. De nos jours, avec la distance temporelle, le cinéaste Simon Beaulieu essaie d'appréhender cette trajectoire à la fois individuelle et collective, et il la traduit dans son film d'essai *Miron* (Liandrat-Guigues et Gagnebin, 2004). Pour saisir le contour de la figure de Miron cerné par Beaulieu sur le fond d'un paysage rude et mouvementé du Québec, ainsi qu'un effet de répercussion entre l'art cinématographique et l'art poétique, nous examinerons par la suite le structure et la stratégie narrative de *Miron*.

Stratégie narrative : répétition et variation

1. Musique

Au cours de la projection, trois substances énonciatives se superposent, se croisent et se dissocient². Tantôt elles viennent d'une même source enregistrée, tantôt elles n'ont pas de connexions directes. La première substance énonciative est celle de la musique d'ambiance ; la deuxième est celle des images issues des témoignages filmiques ; la troisième est celle de la voix du poète, qui chante, qui parle, ou qui martèle des poèmes.

La musique d'ambiance, qui paraît exhalée par un instrument de musique spécifique, le cor baptisé le Gjallarhorn de Heimdall, ajoute un ton ou une touche mythologique, prophétique, voire apocalyptique, au sujet traité dans cet essai documentaire. Explorons donc cette comparaison. D'après l'historien Claude Lecouteux dans son *Dictionnaire de mythologie germanique* (2014), Heimdall est chargé de souffler dans son cor sitôt que le domaine divin est menacé. Lorsque les géants approchent, il joue de ce cor retentissant. Cela signale de manière cruciale la fin des êtres et des divinités : il se déroule une série d'événements pendant trois hivers consécutifs dans le pays enneigé sans lumière, suivi d'une grande bataille où la quasi-totalité des dieux et des humains meurent. Puis, c'est la destruction totale du monde par la flamme. Ainsi, tout comme le signe du cor de Heimdall, la musique prophétise, dès le début du film, la fin des archives filmiques, qui vont être successivement solarisées (comme un monde enneigé sans lumière), déformées (par des batailles et des blessures), ainsi qu'embrasées jusqu'au point de disparaître entièrement (par la flamme).

Mise à part cette allusion mythologique, la musique d'ambiance n'est qu'une mélodie d'une fréquence dynamique, un peu monotone même. Dès le début, on sent déjà la vive présence de cette mélodie qui peut évoquer un « état d'incertain » pour les spectateurs, puisqu'à chaque fois qu'elle atteint un régime stable de fréquence

forte, elle baisse aussitôt de volume jusqu'à un niveau presque insensible, mais tenace et persistant. En effet, elle récupère son énergie en atteignant une certaine hauteur avant de diminuer à nouveau sa force, et cela revient périodiquement tout au long de la projection. C'est donc dans ces va-et-vient que la mélodie d'ambiance se représente comme un signe, qui répond de manière révélatrice non seulement à la figure métaphorisée dont un plan de la danse du couple dans *Miron* a fait tour à tour, mais aussi à la structure formelle que le réalisateur a mise en cercle répétitif. C'est grâce à cette structure formelle incorporant des masses de témoignages filmiques de l'histoire du Québec que nous trouverons la porte d'entrée dans la vision de Beaulieu et que nous pourrons par la suite analyser son interprétation tant sur la parole de Miron que sur l'histoire du Québec contemporain.

2. Image

Pour réaliser le film *Miron*, Simon Beaulieu passe des jours et des mois à regarder presque tous les films de l'ONF et il a découpé « numériquement » des plans d'un grand nombre d'archives, puis il a fait le montage à partir de ces matières. Ensuite, avec son équipe de réalisation, ils ont projeté ces images sur un écran vierge et, en même temps, ils installaient une caméra de 16 mm pour filmer toutes les images projetées. Entre la médiation et la remédiation, ils ont obtenu leurs propres copies pelliculaires, par la suite, ils peuvent faire le montage et des effets spéciaux au niveau « matériel ». Toutefois, le produit final n'est plus un film sous forme de pellicule, mais plutôt un film sous forme d'un support « numérique ». Ainsi, symboliquement, de numérique à pellicule et de pellicule à numérique, la pratique de reprendre des images préexistantes rappelle avant tout une ère irrévocablement révolue dans la forme du film (Blümlinger, 2013). Finalement, toutes ces images de différents films provenant de divers supports, que ce soit en pellicule ou en d'autre médium, ont été réunies dans un seul film. C'est dans ce contexte de réalisation que Simon Beaulieu a cité le poème « En une seule phrase nombreuse » de Gaston Miron au début du film en tant que premier plan comme une sorte de fonction d'« épigraphe » d'un « essai » cinématographique :

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
poètes de tous pays, de toutes époques,
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frère,
c'est un bien grand hommage à vous
car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre
il y a des mots entre eux, qui sont
leurs propre fil conducteur de l'homme
merci

Pour Beaulieu, la pratique de remploi d'archives, ou prenons l'expression de Miron,

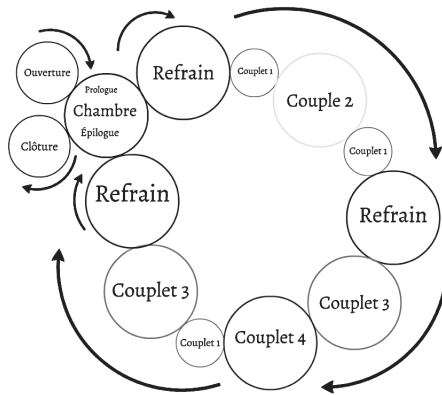
le pillage, reflète l'esprit du poème « En une seule phrase nombreuse ». Ce plan épigraphique a donc une double signification : pour Miron, qui fait référence aux autres poètes, pour Beaulieu, qui fait référence aux autres cinéastes, tous deux ont rendu leurs hommages aux prédécesseurs par le geste du pillage. Ce poème peut donc être réécrit comme « En un seul film nombreux », et c'est comme le réalisateur dit dans son « essai » personnel que : « Je demande pardon aux cinéastes que j'ai pillés / cinéastes de tous pays, de toutes époques, / je n'avais pas d'autres images, d'autres prises de vues / que les vôtres, mais d'une façon, frère, / c'est un bien grand hommage à vous / car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre / il y a des images entre eux, qui sont / leurs propre fil conducteur de l'homme / merci ».

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que dans une séquence quelconque de *Miron*, les plans semblent disparates l'un à côté de l'autre, ou du moins ceci serait souvent l'impression du premier coup d'œil des spectateurs : tantôt les plans regroupés ensemble sont issus d'une même époque, tantôt ils se dissocient par un décalage de plus d'une trentaine d'années. Ainsi, il n'est pas facile de saisir d'un seul coup le sens exact de chaque image, de chaque plan ou de chaque extrait. Car à travers le procédé de montage, Beaulieu recontextualise ces images en dehors de l'ordre chronologique. Par conséquent, les spectateurs ont le sentiment d'être introduits dans l'univers fragmenté d'une mémoire. Mais, à qui appartiendrait cette mémoire ? Il s'agit en effet d'une mémoire *pseudo-collective*, en tant que nouvelle vision reformulée sur l'histoire du Québec par Beaulieu. À cet égard, il lui faut inventer une structure pour cette mémoire restituée par le moyen cinématographique. En fait, la structure de *Miron* paraît construite, pour ainsi dire, comme un *rondo*, au sens propre musical. Reste à expliquer cette comparaison. Regardons le début du film.

Comme nous l'avons mentionné, le plan du poème « En une seule phrase nombreuse » situé au début du film (de 01:34 à 02:09) fonctionne comme une épigraphe indiquant le concept crucial de l'essai cinématographique. Ensuite, la séquence d'ouverture accompagnée d'un son musical (de 02:10 à 03:14) n'est qu'une séquence d'images accélérée et solarisée. Ceci est suivi par un plan d'une chambre qui se présente (de 03:15 à 04:21) comme un prologue de l'essai, et il est à noter que c'est ce même plan qui reviendra vers la fin (de 68:50 à 69:50), en tant qu'épilogue, fermant ainsi le cercle. Toutefois, à y regarder de près, on remarque qu'il s'agit plutôt d'une variation dans la répétition : le prologue nous offre un avertissement, sinon un « juron », de Miron, inspiré par des vers du poète français Patrice de La Tour du Pin. Le poète engagé voulut donc envisager par sa poésie un « projet global » pour son pays et pour la génération du futur ; en revanche, l'épilogue nous montre l'aveu du poète qui se vit arriver finalement à son point de départ. Par là, commence la clôture du rondo avec une scène où on voit Miron encore jeune dansant et chantant (de 70:03 à 72:20), et en même temps, la voix off du poète lui-même conclut son combat et son aventure de toute une vie. Enfin, cela est suivi par une liste de films empruntés (de 72:40 à 74:07), qui précède le générique et dévoile les sources du film. De cette manière, le réalisateur rend hommage à tous ceux qui ont contribué à ce patrimoine

des images, tout en les faisant entrer en résonance avec le dernier vers du poème « En une seule phrase nombreuse » : merci.

Entre le prologue et l'épilogue, nous pouvons distinguer plusieurs parties, et pour faciliter notre explication, nous empruntons ici, si l'on nous permet, quelques termes musicaux — ce film étant lui-même un poème ou un chant de « rap ». D'abord, à travers quatre « couplets » thématiques que nous avons nommé avec audace, ce sont, selon l'ordre temporel dans le film, *Danse du couple* (C1, de 11:37 à 12:25, de 21:29 à 22:47, de 55:48 à 56:45), *Motif de l'insurrection de la poésie du poète* (C2, de 12:28 à 21:28), *Poète sur les places publiques* (C3, de 28:59 à 45:55, et de 56:46 à 61:35) et *Victoires-Échecs* (C4, de 45:56 à 55:47). Par la suite, inséré dans la position, pour ainsi dire, de « l'entr'acte », un « refrain » (R) qui est lui-même composé de quatre « leitmotiv », c'est-à-dire quatre catégories d'images qui ont pour thèmes « Le paysage », « La vie quotidienne », « Le milieu des métiers » et « Les manifestations dans la rue ». Ainsi, entre prologue et épilogue, la structure du corpus principal peut être transcrite comme ceci : R, C1, C2, C1, R, C3, C4, C1, C3, R (Fig. 1).



(Fig. 1 : une possibilité de structure proposée selon l'hypothèse de notre analyse)

3. Refrain avec 4 leitmotiv

Le refrain visuel apparaît et réapparaît trois fois durant la projection, et il se répète tout en se transformant au fur et à mesure du film — d'où la variation dans la répétition — selon la progression narrative, et à chaque fois, ayant variablement deux, trois ou quatre leitmotiv qui reviennent. Premièrement, de 04:26 à 11:34, il succède au prologue et se présente avec la voix off du poète qui cite des extraits du poème « La marche à l'amour ». Ensuite, de 22:50 à 28:58, il est accompagné des extraits de

« L'amour et le militant », « La marche à l'amour » et « Le camarade ». Sa deuxième présence est d'ailleurs transfigurée par l'effet de solarisation. Finalement, de 61:36 à 68:45, il réapparaît avec le poème « Compagnon des Amériques ». Cette fois-ci, les mêmes images qui font retour sont noircies, défigurées et enflammées jusqu'au noir total. Il faut noter que du point de vue thématique, les images du refrain n'ont peut-être pas une parenté évidente. En fait, dans le refrain, nous pourrions trouver un plan qui représente la vie quotidienne des anonymes ou le paysage de quelque part au Québec, puis, un autre plan nous montre la situation d'un mineur ou d'un draveur dans leurs milieux de travail. Certes, le cinéaste prend le risque de causer quelques difficultés pour la compréhension du film, mais tout cela n'est point nuisible à la lisibilité concernant tout rapport syntaxique dans la séquence et les scènes. D'ailleurs, à travers cette pratique expérimentale, le cinéaste rappelle implicitement une *collectivité mouvante* dans le refrain, parce qu'entre ces images apparemment dissemblables, nous découvrons des images qui sont mouvantes³. C'est-à-dire, soit ce sont les objets filmés qui sont eux-mêmes en mouvement ; soit c'est la caméra, tenue d'un regard « subjectif », qui se meut et avance ; soit les deux mouvements opèrent : la caméra se déplace de manière simultanée avec les objets visés en mobilité constante. Quoi qu'il en soit, n'est-ce pas ici les images regroupées qui montrent une mouvance propre au peuple québécois ? En effet, dans *Miron*, la plupart des images sont celles des images des gens ordinaires, simples citoyens anonymes, à l'exception de certaines images qui proviennent des archives de Miron et des moments marquants de l'histoire du Québec, dans lesquelles on peut reconnaître notamment l'image du poète et quelques figures politiques.

Le refrain contient quatre leitmotiv, ou quatre catégories d'images, qui ont pour thèmes respectivement « Le paysage », « La vie quotidienne », « Le milieu des métiers » et « Les manifestations dans la rue ». Prenons ici comme exemple le premier refrain. Nous y identifions des images souvent peu à peu surexposées vers la fin comme d'un flash, telles que des routes enneigées, des chalets au bord de l'eau, des « buildings » de Montréal, puis des déneigeurs et le char neigeux, des joueurs de hockey en compétition, des membres de famille autour des nouveau-nés, des garçons et des séminaristes dans l'école, des couples en danse, des danseurs avec la musique à bouche, ensuite des pêcheurs en bateau, des draveurs en forêt, des mineurs dans le tunnel, des ouvriers dans l'usine textile, enfin des manifestants avec leurs banderoles, des manifestants matraqués violemment par la police, des policiers équipés en derrière des files de cortège, etc. Chaque leitmotiv imagé qui suit de près la citation sonore est pourvu d'une valeur documentaire, c'est-à-dire comme témoignage historique de la vie populaire. D'une séquence à une autre, ce n'est nullement un collage surréaliste, mais plutôt un montage construit minutieusement selon une logique historiographique.

4. Couplets

Sans doute, ces couplets filmiques sont conçus pour faire écho à la poésie mironienne, notamment à son maître livre, *L'homme rapaillé*. Jusqu'à la mort de Gaston Miron, ce recueil dont l'écriture demeure en évolution permanente est composée des « cycles », qui sont : « Deux sangs », « Quelque part par ici », « La marche à l'amour », « La batêche », « La vie agonique », « L'amour et le militant », « Poèmes de l'amour en sursis », « J'avance en poésie » et « Six courtepointes ». Ces « cycles » montrent une trace synthétisée individuelle que Miron avance en traversant les étapes progressives de la prise de conscience collective du peuple. Le film *Miron* étant une adaptation cinématographique de *L'homme rapaillé*, les quatre couplets (toujours au sens musical), ou quatre séquences fondamentales qui traitent des sujets différents équivalraient alors à ces « cycles » poétiques. Si les couplets C2, C3 et C4 sont composés chacun au moins d'un leitmotiv, le couplet C1 ne comprend qu'une simple séquence où un couple, les yeux dans les yeux, danse en rond sur une musique autre que celle que l'on entend. Néanmoins, le couplet C1 revient plus fréquemment que les autres séquences, qui fonctionnent non seulement comme une transition entre les séquences ou les refrains, mais se présente comme un mouvement dynamique, circulaire, résumant, de manière symbolique, tant la musique rondelle que la structure formelle de l'essai. La danse en rond entre homme et femme suggérerait beaucoup de significations imaginables, libres à chacun de l'interpréter. Toutefois, l'une des significations importantes serait de comparer la danse à l'amour de Miron pour son Québec libre et indépendant, une comparaison donc de « femme-pays » que le poète a maintes fois figuré en sa poésie. Cependant, une autre signification quasi opposée serait également suggestive : des pas dans la danse — trois pas en avant, puis deux pas en arrière, et ainsi de suite —, pourrait-on y lire un message de l'aliénation du peuple québécois, qui ne peut ni avancer ni sortir de la situation du *statu quo* ? Ou bien, les deux interprétations sont plausibles, et cela selon l'apparition du couplet. Ainsi, la première signification va avec la première apparition du couplet quand tout était encore possible, alors que l'autre signification sera pour le dernier épisode du film où l'ambiance pessimiste règne de nouveau.

Si les premières dizaines de minutes du film laissent déjà à certains spectateurs une impression d'impenétrabilité, le couplet C2 (de 12 : 28 à 21 : 28) leur apporte aussitôt un changement de vision. En effet, ce couplet de neuf minutes a une valeur biographique, puisque Miron y raconte son choc d'enfance en apprenant la souffrance de son grand-père analphabète, découverte décisive qui fera germer son désir d'assumer par son écriture l'existence de ses ancêtres. Aussi le motif de « l'insurrection poétique » met-il en regard le passé du Québec et une des motivations de l'écriture du poète engagé. Par la suite, c'est à travers la stratégie de narration, soigneusement réalisée par le montage, que les spectateurs sont amenés à suivre la mouvance d'images et à écouter plus tard les discours « sur la place publique ».

Dans le couplet C3 (de 28 : 59 à 45 : 56), on voit entouré de la foule des manifestants le militant Miron, qui crie fort la Déclaration des droits de l'homme

devant un policier. C'est en plein hiver et les images montrent que des policiers matraquent violemment des manifestants : une grande agitation qui rend les plans particulièrement chaotiques. Là, commence l'arrestation. La voix off déclame en même temps des vers provenant du poème « L'amour et le militant ». Enfin, après ces scènes bouleversantes, on voit le poète militant qui revient et ainsi s'achève le couplet C3, où il conclut qu'« à partir de la blanche agonie de père en fils / à la consigne de la chair et des âmes / à tous [il se] lie / jusqu'à l'état de détritrus s'il le faut / dans la résistance / à l'amère décomposition viscérale et ethnique / de la mort des peuples drainés / où la mort n'est même plus la mort de quelqu'un (Miron, 1998, p. 94) ». Dans ces vers déclamés à la fin du couplet C3, nous trouverons le « sursaut de résistance » du militant contre l'oppression et l'aliénation du peuple québécois.

Après le couplet C3, on voit une série de plans de célébrations de victoires électorales. Puis, on entend : « On a un pays ! », crie Miron à Gérald Godin qui vient d'être élu député. En fait, eux et les autres supporters du Parti québécois sont dans l'euphorie du 15 novembre 1976, grand jour dont le poète espère également un autre jour plus grand où il aura dit oui à sa naissance, néanmoins cet avenir désiré n'est jamais venu. La première partie du couplet C4 restitue les moments des victoires électorales, et l'autre moitié représente les moments de l'échec référendaire, lequel s'associe donc à la solitude des individus, isolés dans leur déception, sinon le désespoir. Et on entend en même temps l'hymne national « Gens du pays », la musique d'ambiance, ainsi que la voix off qui cite des vers du poème « La fin du passé » en exprimant la volonté d'enterrer le corps de poésie, puisque, pour lui, « un Québec souverain n'a pas existé ». Néanmoins, sans jamais vraiment perdre l'espérance et l'énergie, le poète continue de marcher, sinon « tituber » vers son pays rêvé. Il est à noter lorsque la Loi 101, le fruit d'une série de résistance pour le statut légitime de langue française québécoise, est affaiblie progressivement par la Cour suprême du Québec et du Canada, la lutte du poète militant est immédiatement à recommencer, le poète a publié son texte « Chus tanné » en 1987 pour critiquer l'assouplissement du gouvernement de Robert Bourassa. C'est donc aux séquences des victoires-échecs que se succèdent le couplet C1 (de 55:48 à 56:45) et le couplet C3 (de 56:46 à 61:35) où le poète revient et explique la nécessité de son combat quand la culture québécoise est en danger de disparaître. Cependant, la réapparition du poète militant après les couplets C4 et C1, tout comme la répétition de certains plans-séquences, n'est pas un choix maladroit dans l'essai de Beaulieu. Au contraire, le thème de répétition signale l'une des métaphores essentielles du film. Ainsi, nous allons chercher la signification implicite de la répétition d'une scène-clé dans *Miron*, celle d'un plan d'une chambre calme et lumineuse.

La fin e(s)t le commencement

Nous avons comparé ci-dessus la forme de *Miron* à celle d'un rondo, dans laquelle le refrain alterne avec quatre couplets thématiques. Tout cela pourrait faire penser au contour de la trajectoire identitaire de Gaston Miron ainsi que du peuple

québécois. Néanmoins, en dehors des refrains et des couplets, il y a une scène d'une chambre — scène provenant du premier plan de *Saint-Denys Garneau* (Louis Portugais, 1960) — qui précède le premier refrain comme un prologue en annonçant le commencement du rondo ; puis cette même scène succède au dernier retour du refrain comme un épilogue en terminant le rondo. Par sa reprise, cette même scène marque nettement un commencement et une fin, mais une fin comme retour au commencement.

Si Beaulieu construit un commencement au bout de la progression narrative, rien n'est dû au hasard. Car il s'agit ici de l'un des grands thèmes de la poésie mironienne. En effet, Miron a déjà opté pour l'enjeu du commencement lors de la première édition du recueil *L'homme rapaillé* en 1970, dans lequel le poème « L'homme rapaillé » a été mis en page « Liminaire », bien qu'il soit *chronologiquement* le dernier poème écrit par le poète, précisément un an avant la parution. Pierre Nepveu a expliqué cette complexité du commencement dans la poésie mironienne : « on pourrait demander à bon droit pourquoi « L'Homme rapaillé » n'apparaît pas à la *fin* du recueil, comme une sorte d'épilogue au long voyage de la parole. C'est que, précisément, ce poème se situe aussi au début du voyage, à l'origine de la parole que fera entendre le recueil. Il n'y a pas de commencement absolu ni de « rapaillage » définitif. Le silence où l'homme retrouve son unité est en même temps le point de départ de l'aventure (Nepveu, 1979, pp. 124-125). »

Ceci nous fait rejoindre la fin de *Miron*. Après le dernier refrain (de 61:36 à 68:45) qui fait disparaître toutes les images, on retrouve la scène de la chambre. On entend réciter le poème dédié à Emmanuelle Miron, martelé par une « voix basse voyageuse ». Sans aucun doute, le réalisateur adopte non seulement une narration formelle dont les couplets, les leitmotiv, les refrains tissent une trame circulaire, mais il choisit aussi une stratégie de répétition de certaines scènes ou séquences, telles que la danse du couple ou la chambre calme, afin de se rapprocher de la forme poétique de *L'homme rapaillé*. Au cours du temps, Gaston Miron cherche toujours une forme analogique à celle — du moins ce qu'il croit — de l'histoire québécoise, c'est-à-dire une forme circulaire, impossible d'aller tout droit jusqu'au bout. À travers la réapparition d'une même scène à la fin, Simon Beaulieu fait résonner, d'un côté, la métaphore de la circularité avec la musique et la danse du couple qui ont déjà fait des tours dans le film, et de l'autre, il met en regard par telle vision circulaire les spectateurs d'aujourd'hui et le Québécois du passé.

Mais, ce n'est pas tout. À propos du film *Miron*, la stratégie de réapparition a déjà commencé justement par son titre annexe, un homme revenu d'en dehors du monde, dans lequel le verbe « reviendra » au futur simple à l'origine est remplacé par le « revenu » au participe passé. Ce titre annexe, modifié par le réalisateur, semble vouloir suggérer des messages, ici encore une fois, ouvert à l'interprétation. Mais, l'une des significations évidentes serait que presque vingt ans après sa mort, Gaston Miron et sa parole sont enfin de retour à Montréal, *cinématographiquement*. Cette fois-ci, il est revenu de l'autre « monde », un monde pour certains déjà du passé

définitif, cela juste au moment où il risque d'être complètement oublié par les jeunes d'aujourd'hui. Ceci dit, n'est-ce pas par une association symbolique que le jeune réalisateur québécois met en rapport la poésie de Miron et les archives filmiques de l'ONF, puis par l'embrasement des images, désigne-t-il à la fois la violence de l'oubli et la nécessité de reprendre conscience de l'état actuel du Québec dans son rapport au passé ? En réalité, le film *Miron* représente une véritable pratique *de la création à la destruction*, une pratique qui reproduit des matières en inventant une forme symbolique, voire métaphorique dans la langue du cinéma. Mais ce n'est pas une pratique qui a pour objectif de faire se souvenir du parcours de Miron et du passé du Québec, c'est aussi une pratique qui détruit toutes ses ressources de création pour aboutir à des résultats voulus, et d'ailleurs, une pratique qui nous montre le processus de la destruction des archives, là, comme une sorte de funérailles des porteurs de mémoire collective.

Pour conclure, nous aimerons rappeler la vision du sociologue québécois Fernand Dumont dans son analyse sur la *Genèse de la société québécoise* (1996). Dans sa conclusion du livre, le sociologue pense que les vieux problèmes fondamentaux, tels que la fascination des États-Unis, la « survivance » de la langue française en Amérique du Nord, ou la dépendance économique à l'égard du Canada anglais et des États-Unis, bref, tout ce qui relève de la vie quotidienne ainsi que culturelle, persiste encore aujourd'hui. Enfin, ce qu'on voit à la fin de *Miron*, ce n'est ni l'embrasement des images, ni les plans répétitifs. C'est en fait un plan du jeune Miron très joyeux, qui danse, qui chante et qui invite ses amis, ou bien ses auditeurs si l'on veut, à rechanter ensemble le refrain de la chanson, et pourtant il continue à chanter et à danser tour à tour. Et en même temps, on entend la voix off qui cite des vers : « Hommes, souvenez-vous de nous au cours de ce temps / Hommes, souvenez-vous de vous en d'autre temps ». Cette fin suscite sans doute une curiosité de l'histoire de la société québécoise, sinon une culpabilité pour ceux qui n'ignorent presque tout le passé du Québec. C'est donc pourquoi la pratique de Simon Beaulieu et son film *Miron* est si différents par rapport aux autres films que ce soit les films sur le poète Gaston *Miron*, sur l'histoire du Québec ou sur le thème de l'indépendance du Québec. Puisqu'il nous fait voir son « essai » personnel et il nous donne enfin une *impression*, celle qui nous encourage à méditer le passé, le présent, et peut-être le plus important, l'avenir du peuple.

(Chun-Yi KUO, Maîtrise de l'Université nationale centrale à Taïwan)

Note

- 1 Sur ce point, il ne serait pas inutile de se référer à la définition de l'« essai » que Jean Starobinski propose dans son texte « Peut-on définir l'essai ? » in *Approches de l'essai. Anthologie*, François Dumont (dir.), Éditions Nota bene, « Collection Visées critiques », Montréal, 2003.
- 2 En ce qui concerne « la substance énonciative », afin d'avoir une notion générale, le lecteur peut se référer non seulement à l'« Introduction » de Roland Barthes, mais aussi

à « La grande syntagmatique du film narratif » de Christian Metz dans le recueil de *L'analyse structurale du récit*, Communication N°8, Éditions du Seuil, 1981.

- 3 Nous pouvons également trouver une pratique comparable dans la création poétique de Gaston Miron, précisément dans son poème « La marche à l'amour ». Pour avoir plus de détails, voir Gaston Miron, *L'avenir dégagé*, « Entretien avec Claude Filteau », Montréal, L'Hexagon, 2010, p. 223.

Bibliographie

- Arendt, Hannah (1989) *La crise de la culture*, Trebaseleghe (Italie), Gallimard, « folio essai ».
- Blümlinger, Christa (2013) *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « collection d'esthétique ».
- Dumont, Fernand (1997) *Raison commune*, Montréal, Boréal.
- Dumont, François (2003) *Approches de l'essai : anthologie*, Montréal, Nota bene, « collection Visées critiques ».
- Létourneau, Jocelyn (2010) *Le Québec entre son passé et ses passages*, Montréal, Fides
- Liandrat-Guigues, Suzanne et Gagnebin, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Édition Champ Vallon, « collection L'Or d'Atalante », 2004.
- Miron, Gaston (1998) *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo.
- (2004) *Un long chemin Proses 1953-1996*, L'Hexagone.
- Poirier, Christian (2004) *Cinéma québécois : à la recherche d'une identité*, tome 1 et 2, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- Ricœur, Paul (1975) *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- (2003) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Saint-Germain, Christian (2016) *L'avenir du bluff québécois : la chute d'un peuple hors de l'histoire*, Montréal, Liber.