

**L'esthétique politique de Pierre Falardeau :
Pathos, satire et tragédie**

Zacharie Cadieux

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en science politique

École d'études politiques
Faculté des Sciences sociales
Université d'Ottawa

Résumé

Dans nos sociétés modernes, le pouvoir de l'image et des médias est omniprésent. Dans ce cadre, il est intéressant de s'interroger sur les méthodes de diffusion de la pensée politique. Dans cette recherche nous allons nous pencher sur les méthodes de diffusion idéologique d'un cinéaste québécois : Pierre Falardeau. Notre recherche consiste à étudier les seize films du cinéaste pour y distinguer une signature esthétique particulière. Falardeau utilise une esthétique pamphlétaire dans ces films que nous avons subdivisés en trois dispositifs esthétique soit le pathos, la satire et le tragique. Au long de cette thèse, nous allons expliquer ces trois dispositifs et leur fonctionnement dans l'œuvre du cinéaste. Pour y parvenir, nous allons d'abord faire une mise en contexte du cinéma au Québec. Puis, nous allons expliquer le parcours et l'esthétique du cinéaste. Nous allons ensuite expliquer les différents dispositifs à l'aide d'exemples tirés des différents films. Nous concluons l'étude sur la tension qui est présente tout au long de l'œuvre du cinéaste entre la liberté et la fatalité

Remerciements

Tout d'abord, j'aimerais remercier, Jean-Pierre Couture, pour avoir accepté de diriger ce projet de recherche. Ses révisions et ses contributions ont grandement amélioré la qualité et la profondeur de la thèse. Je lui suis par ailleurs reconnaissant d'avoir accepté de faire un travail mêlant le cinéma et la pensée politique. Je le remercie aussi de m'avoir donné le goût pour la pensée politique et pour l'art en politique. Il a toujours su comment sortir le meilleur de moi-même.

Je me dois de remercier le Département d'études politiques de l'Université d'Ottawa ainsi que la Province de l'Ontario. Leur appui administratif ainsi que financier m'a permis de consacrer le temps requis à la réalisation de ce mémoire.

Finalement, il m'aurait été impossible de compléter ce projet de thèse sans le soutien continu de mes parents et de mes amis. Je remercie particulièrement mes deux sœurs Zoé et Alex Cadieux qui m'ont aidé avec l'édition et la qualité de la langue.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1. Revue de la littérature et cadre d'analyse	5
1.1 <i>Revue de littérature</i>	5
1.2 <i>Le cinéma politique au Québec</i>	11
1.3 <i>Cadre conceptuel</i>	27
1.4 <i>L'esthétique pamphlétaire de Pierre Falardeau</i>	32
1.5 <i>Personnages idéaux types</i>	37
Chapitre 2. Le pathos : le poids de l'indignation	40
2.1 <i>Le jeu des émotions dans la diffusion du message</i>	41
2.2 <i>Provoquer l'affect du public</i>	53
2.3 <i>Instruire le spectateur par le dispositif pathétique</i>	57
Chapitre 3. La satire : le rire comme arme de pédagogie anti-impérialiste	62
3.1 <i>Les trois actants de la satire</i>	63
3.2 <i>Les cibles de la satire : la dissimulation et la démesure</i>	66
3.3 <i>La dénonciation et la promotion : l'objectif de correction de la satire</i>	72
3.4 <i>Les différents procédés satiriques présents dans l'œuvre du cinéaste</i>	77
Chapitre 4. Le tragique : la clarification du message	80
4.1 <i>La fatalité dans le tragique ou l'impossibilité d'échapper au destin</i>	81
4.2 <i>L'importance du sacrifice de soi : la volonté de se sacrifier pour une cause</i>	87
4.3 <i>Le dispositif tragique : limiter le nombre d'interprétations possibles</i>	100
Conclusion : La liberté et la fatalité	104
Filmographie et bibliographie	11

Introduction

Le cinéma est apparu à la fin du 19^e siècle. S'il est principalement un art de divertissement, il peut aussi informer et inciter les gens à se questionner sur des enjeux philosophiques et politiques. Au Québec, des cinéastes de grands talents font des productions aussi bien nationales qu'internationales. Bien que tous ces cinéastes ne prennent pas part au débat public, l'un d'entre eux avait l'habitude de le faire : Pierre Falardeau. Montréalais ayant vécu du 28 décembre 1946 au 25 septembre 2009, il a marqué le paysage cinématographique à sa façon, nous laissant des œuvres telles qu'*Octobre, 15 février 1839* et la trilogie des *Elvis Gratton*. Malgré les tentatives de censure et les critiques souvent défavorables, Falardeau n'a jamais renoncé à exposer ses idées. Son œuvre sans compromis n'avait pas peur de dénoncer les problèmes de la société québécoise. Pour lui, ses films étaient un moyen de s'exprimer publiquement.

Nous voulons faire une analyse exhaustive de tous les films réalisés par Pierre Falardeau. Tout au long de cette thèse, nous tenterons de répondre à cette question de recherche : *quelle est l'esthétique politique préconisée par Pierre Falardeau et quelles en sont les variations au fil du temps ?* Notre hypothèse préliminaire est que d'une époque à l'autre ou d'un film à l'autre la méthode peut changer, mais qu'il existe des similarités dans la démarche, une *signature esthétique falardeauienne*.

De prime abord, nous pourrions croire que Falardeau soit contre le modèle hollywoodien. Cependant, le chercheur Jerry White développe une autre interprétation. Il nous apprend plutôt que le cinéaste fait partie de ceux qui utilisent et préconisent l'esthétique hollywoodienne dans leurs films. Pour White : « *That he tries to present himself as a dissident filmmaker is, of course,*

deeply deceptive; he is in fact much closer to Hollywood than to any tradition of international political filmmaking » (White: 1). Ainsi, White explique qu'il ne faut pas se fier à ce que Falardeau dit, mais plutôt l'interprétation de ses films et de ses façons de faire afin de le caractériser. White ajoute : « *But despite the Videographe connection or films like Le Temps des bouffons, this is not at all exceptional; other Falardeau films like Le Party or the Elvis Gratton series are very much influenced by Hollywood forms (melodrama and slapstick comedy, respectively)* » (White:1).

La critique de White nous met sur une piste. Est-ce que Falardeau veut que les gens s'interrogent sur des sujets ou cherche-t-il plutôt à les convaincre ? Souscrit-il à l'esthétique libre de l'œuvre ouverte (Eco) ? Soutient-il une vision du spectateur émancipé (Rancière) ? Ce qui nous motive dans cette thèse, c'est de revoir les films de Falardeau afin de dégager le sens de son esthétique politique. En cela, notre démarche reprend des éléments d'études antérieures qui ont interprété des échantillons bien spécifiques de l'œuvre, alors que la nôtre souhaite s'appliquer à l'ensemble de celle-ci. Cet objet de recherche nous intéresse, car les films du cinéaste contiennent des références innombrables à la pensée politique et à la politique canadienne. Falardeau n'avait pas peur de choquer, à tort ou à raison. Il montrait des images pour envoyer un message et nous voulons l'analyser. Ce sujet est une contribution à la recherche, car il nous permet d'analyser l'œuvre d'un cinéaste en tant qu'expression de la pensée politique québécoise.

Nous avons choisi dans cette recherche de mettre les films de Falardeau au corpus et non ses textes. Ce choix repose sur l'idée que Falardeau est d'abord et avant tout un cinéaste et que ce sont ses films qui ont majoritairement servi de lieu de diffusion de son idéologie. Les images peuvent et doivent être analysées en ce sens. Les images faldiennes nous font ressentir des émotions plus directes et instantanées. Par exemple, dans *15 février 1839*, l'image des condamnés

pendus frappe le spectateur et probablement davantage que le fait de simplement lire que des gens ont été pendus, il y a de cela plus d'un siècle. Falardeau le savait et il a toujours voulu nous prévenir contre le pouvoir de l'image. Or, lui-même utilisait ce pouvoir pour diffuser ses idées, ce pour quoi il est logique d'étudier ses films lorsque nous étudions sa pensée.

Dans son mémoire de maîtrise, déjà, Falardeau justifiait l'utilisation d'un document audiovisuel pour représenter le réel : « L'image permet une meilleure compréhension du phénomène. Le langage écrit est bien pauvre quand il s'agit de présenter une description adéquate de l'ambiance, de l'atmosphère, des lieux, du déroulement du rituel »¹. Il est clair que si nous voulons étudier la pensée politique de Pierre Falardeau, il faut passer par l'étude de ses œuvres cinématographiques. Il peut certes sembler peu orthodoxe d'avoir des films comme objet d'étude de la pensée politique. Toutefois, il y a plusieurs travaux et articles sur la politique et le cinéma². D'ailleurs, ces travaux sont extrêmement intéressants pour comprendre le lien qui existe entre l'art et la politique, notamment au niveau de la propagation des idéologies et le pouvoir de l'image.

Voici la liste des films qui constituent notre corpus : *Continuons le combat* (1971), *À mort* (1972), *Les Canadiens sont là* (1973), *Le Magra* (1975), *À force de courage* (1977), *Pea Soup* (1978), *Speak White* (1980), *Elvis Gratton : le king des kings* (1985), *Le temps des bouffons*

¹ Pierre Falardeau, *La Lutte*, Montréal, Faculté des arts et sciences, Université de Montréal, 1975.

² *Caméra politique : cinéma et stalinisme*, sous la direction de Kristian Feigelson. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2005, 317 p.; *Le cinéma enragé au Japon* / Julien Sévéon, Arles : Éditions Sulliver, 2005, 304 p.; *Une histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS* / Régis Dubois. Arles : Sulliver, c2007. 216 p.; *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste* / Antoine Coppola., Sulliver, c2006. 121 p.; *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?* / Christian Poirier., Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2004; *Pier Paolo Pasolini : littérature, cinéma, politique* / Paul Magnette, Paris : Lignes & Manifestes, 2005. 221 p.; *Cinéma et politique* / Christian Zimmer. Paris : Seghers, 1974, 371 p.; *Sous les images, la politique: presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XXe-XXIe siècle)* / sous la direction de Isabelle Veyrat-Masson, Sébastien Denis et Claire Sécaïl., Paris : CNRS éditions, [2014], 396 pages; *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis* / Anne-Marie Bidaud., Paris : A. Colin, c2012., 349 p.; *Les écarts du cinéma* / Jacques Rancière. Paris : Fabrique éditions, c2011., 158 p.; *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : écrans sous influence* / sous la direction de Raphaël Muller et Thomas Wieder ; [préface de Pierre Sorlin]., Paris : Presses universitaires de France : Éditions Ens, 2008. 280 p.

(1993), *Octobre* (1994), *Une minute pour l'indépendance* (1995), *Elvis Gratton, président pour le comité des intellectuels pour le non* (1995), *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis* (1999), *15 février 1839* (2001), *Entrevues avec les réalisateurs Pierre Falardeau et Julien Poulin* (2004).

Il y a seize films à l'étude, dont certains sont des documentaires alors que d'autres sont des films de fiction. L'étude de ce corpus est pertinente, car nous allons voir de quelle façon un cinéaste peut promouvoir son idéologie à travers le cinéma. Dans nos sociétés contemporaines, les médias, que ce soit le cinéma, la télévision, la radio, l'internet ou autre, expriment différentes idéologies. Or, nous ne prenons pas toujours le temps de décoder les mécanismes qui sont cachés derrière cette diffusion. Pour cette étude, nous ne cherchons pas à savoir si cela est bien ou mal, mais plutôt à révéler comment un cinéaste peut s'y prendre pour diffuser une idéologie ou des idées et convaincre son auditoire ou le pousser à se questionner.

Tel que dit plus haut, nous partons de l'hypothèse qu'il existe des écarts dans la pensée filmique de Pierre Falardeau, soit des esthétiques différentes selon les périodes de l'œuvre. Plus spécifiquement, nous cherchons à identifier et à décrire les tournants dans l'œuvre, c'est-à-dire les moments où ses stratégies cinématographiques changent. Ces variations tournent autour des moyens pamphlétaires que prend le cinéaste pour atteindre un but transversal à travers son œuvre : vouloir rendre le Québec libre.

Chapitre 1. Revue de littérature et cadre d'analyse

Il existe peu de littérature sur Pierre Falardeau. Afin d'en recenser les écrits, nous avons dû étendre notre recherche à plusieurs disciplines. Bien que rares, les études réalisées sur le sujet sont pertinentes et nous sommes capables, dans une première section, de bien établir les bases de notre recherche. La section suivante présente une brève histoire du cinéma politique au Québec qui nous permet de situer Falardeau par rapport à d'autres cinéastes et de dégager l'importance de la politique dans le cinéma au Québec. Enfin, la dernière section se penche sur notre cadre conceptuel. Nous le présentons en amont afin que le lecteur puisse comprendre notre démarche et nos méthodes. Dans cette même veine, nous définirons l'esthétique pamphlétaire et les personnages idéaux types chez Falardeau, lesquels seront les clés de notre interprétation de sa cinématographie.

1.1 Revue de littérature

Quelques études ont été réalisées sur le cinéaste Pierre Falardeau. Jerry White dans son texte cité précédemment fait une comparaison entre Falardeau et Michel Brault. Il croit que la distinction entre les deux se situe au niveau du modernisme versus le classicisme. Il explique d'abord que Brault est un libéral modéré alors que Falardeau serait un indépendantiste radical (White : 1). Selon White, Falardeau est assez près des cinéastes hollywoodiens. Tandis que Brault fait dans la nuance et les zones grises ; Falardeau lui lance des messages clairs et nets, c'est soit blanc, soit noir. White dit: « *Brault unmistakably favors a self-conscious, sometimes demanding formal project, one that stresses the limits of knowledge and often holds the viewer at arm's length. Falardeau, on the other hand, is quite clearly drawing upon a Hollywood-derived, emotionally manipulative form of classical realism* » (White: 2). L'auteur explique ensuite que Falardeau utilise le modèle hollywoodien, car c'est le modèle qui lui permet le mieux de

« cacher » sa subjectivité (White : 4). Comme nous allons voir plus tard, la technique du *reaction shot*, telle que présentée par Paul Warren est un dispositif qui permet de faire comme si le film devenait la réalité. Or, il est complexe de déceler la subjectivité lorsque le film a l'air « réel », c'est-à-dire que nous ne sommes pas poussés directement à nous questionner sur ce que nous voyons comme étant une « perspective ». Nous observons et avons tendance à tout avaler, sans nous interroger. Voilà donc comment Falardeau parvient à camoufler sa subjectivité en usant des techniques qui tendent à créer un effet de réalisme, selon White.

Olivier Lemieux a conduit une courte étude qui porte sur cinq longs métrages de Pierre Falardeau : les trois *Elvis Gratton*, *Octobre* et *15 février 1839*. Il cherche à y trouver les buts du cinéma faldien. Selon lui, ses buts reviennent à deux grands concepts : la dénonciation et la promotion. Il est possible de dire que Lemieux croit que Falardeau utilise une esthétique pamphlétaire (dénonciation) et réaliste (promotion). Falardeau utilise le cinéma pour dénoncer ce qu'il pense qui nuit au Québec, comme l'américanisation et le « trudeauisme ». Or, il fait en contrepartie la promotion des valeurs liées au nationalisme et à la liberté, lesquelles permettraient à la province de se sortir du carcan sociopolitique dans lequel elle est empêtrée. L'auteur émet la thèse selon laquelle le cinéma faldien est un cinéma militant. Il affirme aussi que le cinéaste utilise son art pour diffuser ses idéaux, dont la liberté et l'indépendance (Lemieux : 15). Selon l'auteur, Falardeau croit que le Québec est inerte, car il a oublié l'existence même de la liberté, après avoir été conquis et dominé pendant plus de 200 ans. Il déduit que pour Falardeau le véritable ennemi, ce sont les Québécois eux-mêmes. Le cinéaste aime choquer et déranger pour faire passer son message. Le cinéaste dénonce aussi la colonisation du Québec et le fait que les Québécois sont tous des colonisés à différents degrés, c'est ce qu'il présente dans *Elvis Gratton*.

Pierre Barrette, dans son article « Pierre Falardeau, 30 ans de cinéma engagé », explique le combat que Pierre Falardeau a mené à travers son cinéma. Il le définit comme unique et cohérent. Dans son article, il résume le cinéma de Falardeau selon trois thèmes : la culture, la métaphore et la lutte. De plus, il défend le cinéaste contre les critiques, injustifiées selon lui, de la part des journalistes : « Ce que ne veulent ou ne peuvent pas voir ces journalistes..., c'est que depuis trente ans les harangues passionnées, les dénonciations à l'emporte-pièce, les jurons lancés contre le vent par l'auteur de *Speak White* et du *Steak* sont autant de coups frappés sur le même clou, le clou de l'aliénation et de la misère culturelle d'un peuple » (Barette : 38). Pour lui, le combat de Falardeau est noble, même si ses méthodes peuvent sembler vulgaires.

La sortie récente de l'intégrale de l'œuvre en vidéo du tandem Falardeau-Poulin (*À force de courage, Anthologie 1971-1995*) permet en ce sens de constater la cohérence du regard et l'extraordinaire persistance des thèmes qui traversent le travail de Falardeau de bout en bout de sa carrière. À ceux qui perçoivent au cœur de cette œuvre un hiatus entre l'humour des Gratton et le sérieux des films politiques, les bandes documentaires offrent une clé qui permet de lire les uns et les autres en syntonie, comme les deux faces d'une même recherche fondamentale amorcée bien avant les premières apparitions du garagiste de Brossard. (Barette : 38)

Il poursuit en affirmant que le cinéaste est grandement influencé par Pierre Perrault et Gilles Groulx. Les premiers films de Falardeau sont tournés avec de très faibles moyens, ajoute l'auteur. Il a décelé un élément important et récurrent : la mise à mort d'animaux dans ses films. En fait, la mise à mort d'animaux est comparée à celle des humains. Les animaux se font mener à l'abattoir sans réagir et les humains se font contrôler sans réagir. Il avance même que la juxtaposition d'images fortes sert à faire s'amorcer une réflexion critique chez le spectateur (Barette : 39). En outre, il montre comment chez Falardeau la culture est par essence populaire et que l'art se doit d'être engagé sous peine de tomber du côté des dominants. Malgré le fait que la culture soit centrale dans l'œuvre de Falardeau, l'auteur croit qu'il ne l'aborde jamais sans aborder aussi l'appareil répressif dans ses différentes matérialisations, passant de la police à la prison, etc. Il

explique que le cinéaste utilise la métaphore de l'enfermement. Il dit, en parlant *d'Octobre, 15 février 1839* et *Le Party* que ces films :

...ce sont des huis clos qui disent ouvertement à quel point le Québec est enchaîné, isolé, enclavé géographiquement, mais surtout politiquement, et que les geôliers, qui y ont en toute logique une place prépondérante, celle de figures de la répression, de traîtres à la race, sont les alliés du pouvoir - des *screws*, avec tout ce que le mot implique. (Barette : 40)

Par ailleurs, l'auteur explique que le cinéma de Falardeau est un cinéma de lutte. Il montre comment le cinéaste s'est fait beaucoup d'ennemis, car il identifiait à sa manière les problématiques du Québec et cela énervait les représentants de l'ordre établi. Surtout, le cinéaste n'avait pas peur de les injurier pour faire prévaloir son point de vue. Grâce à *Speak White* (qui reprend le poème de Michèle Lalonde) et *Pea Soup*, Falardeau a montré la pertinence de la lutte pour l'indépendance du Québec et sa ressemblance à d'autres luttes dans le monde de cette époque. Il explique aussi que la force des trois films *Elvis Gratton* c'est de s'être transformé en même temps que la société québécoise. C'est en quelque sorte un reflet et une critique de la société québécoise à trois moments différents de l'histoire.

Normand Baillargeon affirme que Pierre Falardeau est un cinéaste, un essayiste et un chroniqueur social politique (Baillargeon : 142). Il explique que ses ouvrages sont teintés de la quête de l'indépendance du Québec. Il continue en expliquant comment Falardeau a été marquée par sa lecture du livre de Laurent-Olivier David, *Les Patriotes de 1837-1838* ainsi que par la crise d'Octobre 1970 (Baillargeon : 142). Ces deux inspirations ont été à la source d'une partie de son œuvre cinématographique. Baillargeon dit : « C'est finalement cette posture à la fois populaire et exigeante, qui caractérise sans doute le mieux sa démarche d'écrivain, de cinéaste et d'intellectuel engagé » (Baillargeon : 143). Falardeau veut que les gens des couches populaires comprennent son œuvre, mais aussi il veut les pousser à réfléchir par eux-mêmes. Baillargeon ajoute aussi : « L'œuvre de Falardeau a ainsi deux grands volets, l'un négatif portant un regard

hautement critique sur l'aliénation de son peuple, l'autre positif, mettant en avant ce projet à la fois politique et culturel d'émancipation » (Baillargeon : 147).

Gerardo Acerenza, enseignant et chercheur italien, a écrit un texte sur Falardeau et la censure. Il commence par une courte présentation du cinéaste lui-même. « Son œuvre d'écrivain et de cinéaste est inséparable de son idéologie politique » (Aceranza : 12). Tout en étant d'accord avec lui sur ce point, nous privilégierons ici le cinéaste et non l'écrivain. Puis, Aceranza présente les conflits de Falardeau avec Téléfilm pour les films *Octobre* et *15 février 1839*. En bref, dans l'article nous comprenons que l'esthétique pamphlétaire de Falardeau choque certaines personnes qui sont au pouvoir.

John Kristian Sanaker explique quant à lui dans son texte que le *Temps des bouffons* de Pierre Falardeau est un film pamphlétaire (Sanaker : 205). Falardeau cherche essentiellement à montrer l'opposition entre colonisé et colonisateur. En d'autres termes, Sanaker explique l'esthétique pamphlétaire du cinéaste que nous reprenons à notre compte. L'auteur dit : « Falardeau y va donc avec toute sa haine de gauchiste indépendantiste pour nous dire que la réalité n'est pas ce que nous voyons. Sous l'apparence innocente de la fête du Beaver Club, il voit, et essaie de nous faire voir, une réalité qui est cachée, mais donc les symptômes sont visibles » (Sanaker : 207). Il continue en expliquant qu'à l'encontre de la norme, qui est d'avoir une voix neutre pour faire un documentaire, Falardeau lui ne cache pas sa haine pour ces bourgeois et exprime une position personnelle.

Éric Bédard compare Falardeau et Denys Arcand quant à leur inspiration commune : Maurice Séguin. L'auteur explique que l'histoire joue un grand rôle dans les films de Falardeau. Or, ces œuvres ne sont pas des reconstitutions historiques. Bédard dit : « Falardeau ne cherche

pas à faire découvrir le passé dans toute sa complexité, mais à défendre une thèse, un point de vue ; ses "normes", pour reprendre le concept de Séguin, sont explicites » (Bédard : 171). En ce sens, il indique aussi l'importance d'une esthétique pamphlétaire chez Falardeau. La plus grande différence entre Arcand et Falardeau, croit Bédard, est la possibilité qu'ont ou non les hommes de changer leur destin historique (Bédard : 174). Pour Bédard, Falardeau croit que nous pouvons contrôler notre destin historique, bien que cela soit extrêmement difficile. Bédard explique comment les personnages des deux films historiques de Falardeau sont des hommes ordinaires devenus des héros grâce à leurs actions. Malgré leurs défauts et leurs faiblesses, ils ne renonceront jamais à leurs idéaux et ils passeront de la parole aux actes (Bédard : 174). Bédard explique brillamment comment Elvis Gratton est à l'opposé de ces personnages, c'est-à-dire qu'au lieu de défendre la cause de son peuple il préfère se vautrer dans le confort et l'indifférence (Bédard : 174). En outre, Bédard mentionne que pour Falardeau l'homme doit choisir entre la liberté ou la mort. Il ajoute : « Falardeau pose sur l'histoire en marche un jugement moral, il prescrit à ses contemporains un bréviaire d'action, une attitude de combat ; le réalisateur d'*Octobre* ne surplombe pas l'histoire comme le fait Arcand, il y contribue en proposant des films engagés sur notre époque » (Bédard : 177). Ainsi, Falardeau s'inscrit dans l'histoire comme les hommes qu'il admirait avant lui.

Par ailleurs, Céline Philippe dans sa thèse de maîtrise explique comment Pierre Falardeau et Julien Poulin ont créé le personnage d'Elvis Gratton afin de dénoncer ceux qu'ils jugent responsables du premier échec référendaire. Or, pour Philippe cette dénonciation est passée inaperçue chez la plupart des spectateurs. C'est simple : ils n'y ont vu que du feu. Pour eux, il s'agit simplement d'une comédie ; le cinéaste voulait faire la caricature du Québécois colonisé, mais son héros est devenu une sorte de mythe québécois. En fait, Philippe affirme que Gratton a

eu l'effet contraire au but initial de Falardeau. En effet, la forte américanité des Québécois les aurait fait tomber amoureux du personnage de Gratton plutôt que de le haïr.

En somme, cette brève revue de littérature nous apprend que Falardeau est un cinéaste engagé dans la cause de l'indépendance et la liberté du Québec. En fait, la plupart des auteurs cités affirment sans équivoque que le cinéaste défend une thèse dans ces films et qu'il ne cache pas qu'il prend parti dans ceux-ci. Certains le lui reprochent, alors que d'autres le félicitent pour cette prise de position. Par contre, tous s'entendent pour avancer que le cinéaste possède une esthétique bien particulière, soit une esthétique pamphlétaire. Or, la faiblesse de toutes ces études consiste, selon nous, en ce qu'elles étudient seulement certains films du cinéaste. Cet échantillonnage partiel n'est pas justifié ni expliqué. Nous croyons donc que notre étude pourra contribuer aux études sur le cinéaste, en choisissant d'inclure toutes ses œuvres. Étant donné la rareté des études sur le cinéaste, nous allons enchaîner avec brève une histoire du cinéma politique au Québec, pour nous aider à comprendre et situer le cinéaste par rapport aux autres cinéastes québécois de la même époque.

1.2 Le cinéma politique au Québec

À l'échelle du monde, le Québec possède le second cinéma francophone par l'importance du nombre de productions après le cinéma français. Il s'agit d'un cinéma national : « En critique et en études cinématographiques, le terme cinéma national désigne l'ensemble de la filmographie d'une nation. Associé au protectionnisme culturel, il est une façon de promouvoir la sauvegarde des marchés domestiques du cinéma³ ». Un film est rattaché à un cinéma national lorsque son contenu, son contexte, les intentions des créateurs et la réception de l'œuvre le placent dans une culture nationale particulière. Sur le plan commercial, les films québécois représentaient 13 %

³ Scott MacKenzie, *Screening Québec: Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester University Press, 2004, 224 p

des ventes au Québec en 2009⁴. Cela peut paraître bien peu, mais si nous comparons avec ailleurs dans le monde, c'est une proportion considérable. En effet, de 2010 à 2014, le Québec a produit entre 6 % à 10 % de tous les films visionnés sur son territoire, tandis que le Canada lui se situe entre 0,4 % et 2 %⁵. Il est clair que le cinéma québécois occupe proportionnellement une place importante et que le caractère national de sa cinématographie est autant thématique qu'économique.

Pierre Falardeau hérite des méthodes et des thématiques explorées par des cinéastes de la génération précédente. Dans la courte histoire qui suit, nous ferons des liens entre le projet cinématographique de Falardeau et ces quelques devanciers.

1.2.1 Les précurseurs : la section française de l'ONF et son influence

Durant la Révolution tranquille, il y a eu une effervescence du cinéma au Québec⁶. En 1956, l'Office national du Film déménage d'Ottawa à Montréal, ce qui a favorisé l'émergence du cinéma québécois. Pourtant, à ce moment-là, les francophones à l'intérieur de l'organisme ne sont toujours pas traités de la même façon que les anglophones. Comme les francophones sont dominés, une campagne de dénonciation est menée contre cette injustice. D'ailleurs, certains jeunes intellectuels vont renommer l'ONF « l'organisme non francophone » pour dénoncer le préjugé favorable accordé aux anglophones dans ce programme fédéral (Lever, 1995 : 151). À ce niveau, il est déjà possible de faire un lien avec Falardeau qui, dans sa carrière, critique aussi grandement le préjugé favorable de certains organismes fédéraux envers les anglophones. Les francophones réclament une section française autonome et celle-ci est créée officiellement en

⁴ La Presse Canadienne, « Le cinéma plus populaire au Québec en 2009 » [archive], sur www.cyberpresse.ca, 23 février 2010 (consulté le 21 août 2010)

⁵ <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/cinema-audiovisuel/film2015-tome1.pdf>

⁶ Cette section s'appuie principalement sur le livre d'Yves Lever, publié en 1995, *Histoire générale du cinéma au Québec*, qui est un travail de référence sur le cinéma québécois.

1964 avec Pierre Juneau à sa direction. La série *Panoramique* est réalisée en parallèle par une équipe francophone de l'ONF. Le but de cette série est de présenter les grandes lignes de force de l'évolution du Canada français. Elle cherche aussi à rendre compte des bouleversements majeurs que le Canada français a subis depuis 1930. Cette série, réalisée en suivant la tradition réaliste de l'ONF, est vue comme celle qui a donné naissance au cinéma moderne québécois. Bien entendu, elle aura un impact sur les cinéastes québécois de la prochaine génération, dont Pierre Falardeau. Prenons pour exemple *Les Raquetteurs*. Ce court métrage de Michel Brault et Gilles Groulx est considéré comme l'un des précurseurs du cinéma direct québécois. Il s'agit d'un court documentaire sur un congrès de raquetteurs qui se passe à Sherbrooke dans la fin des années 1950. Il est filmé en direct et en noir et blanc. Lors de la course de raquette, il y a un moment où des chiens arrivent de nulle part en jappant, nous voyons bien ici que dans le cinéma direct il est impossible de tout contrôler.



Le couronnement de la reine quant à lui, nous fait penser au *Temps des bouffons* par la façon dont il est filmé. Nous voyons la scène de différents angles et ensuite il y a quelques gros plans. Dans les deux films, nous croyons que le cinéaste cherche à montrer la futilité de ce genre d'exposition de la bourgeoisie.



1.2.2 *Nouvel élan jusqu'à la crise d'octobre*

L'abolition du bureau de la censure recommandée par un rapport du gouvernement du Québec en 1962, qui le juge archaïque et irrécupérable, est décisive. Il est aboli en 1967 avec la Loi sur le cinéma et, à partir de ce moment, les films seront classés par groupe d'âge (18 ans, 14 ans, tous). Désormais, le film est accepté en entier ou il n'est pas accepté du tout et, conséquemment, des scènes ne sont plus coupées. Le bureau en est alors de surveillance, et non plus de censure. Comme il n'y a pas encore d'école de cinéma au Québec, les nouveaux cinéastes doivent apprendre grâce aux anciens, ce que Falardeau avoue lui-même avoir fait (Lever, 1995 : 235). Les cinéastes de cette période vont tenter un procès à l'ère « duplessiste » mieux connu comme la Grande noirceur. Ces cinéastes profitent du climat de changement social pour rechercher l'essence identitaire québécoise, qui aurait été perdue lors de la Conquête de 1760 et de l'échec des rébellions patriotes de 1837-1838 (Poirier, 2004 : 64). Dans cette veine, il est possible de voir un lien avec Falardeau qui semble aussi chercher des liens identitaires dans les moments clés de l'histoire québécoise et canadienne. Des cinéastes comme Pierre Perrault, Gilles Groulx et Claude Jutra vont participer à cette tentative. Pourtant, un autre récit émerge, notamment via le cinéaste Gilles Carle, qui propose une vision de l'identité québécoise comme ayant plusieurs filiations, références et manifestations. Il existe plus d'une façon de se définir comme étant québécois. Tous les cinéastes de la Révolution tranquille vont critiquer les formes discursives du passé qui nuisent à l'expression libre de tous. Au fond, ils cherchent à se libérer

des anciennes élites et institutions, en particulier de l'Église. Les cinéastes deviennent de nouveaux outils pour donner la parole au peuple ce qui aura trois conséquences. D'abord, les porte-parole religieux sont remplacés par les cinéastes, car un film est une représentation d'une certaine vision de la réalité et des rapports dans la société tout comme la religion. Ensuite, l'emphase est mise sur la recherche d'une identité tantôt essentialiste et mélancolique, tantôt transformatrice. Enfin, une grande importance est accordée au réel, au cinéma direct, alors que la fiction et l'imagination sont laissées de côté.

Pierre Perrault est l'un des cinéastes à la recherche de l'essence québécoise perdue. Par exemple, dans son film, réalisé avec Michel Brault, *Pour la suite du monde*, il exprime l'appartenance au pays, mais en faisant référence au Québec et non au Canada (Poirier, 2004 : 67). Or, cette appartenance doit être comprise avec le lien direct entre le passé et l'avenir, car c'est la tradition qui donne un sens aux changements sociaux bouleversants. D'ailleurs, l'exemple utilisé dans le film c'est la pêche au marsouin, c'est-à-dire que cette pêche traditionnelle a donné un sens aux changements sociaux qui avaient bouleversé la communauté. Cette pêche et sa réussite ont permis de démontrer que les traditions peuvent toujours exister parmi les bouleversements.



Gilles Groulx, dans *Le Chat dans le sac*, présente au contraire le besoin de transformer profondément la société, mais il montre aussi les difficultés de trouver les bons moyens pour y parvenir (Poirier, 2004 : 70). Le personnage de Claude, 23 ans, canadien-français se cherche et il

a de la difficulté à trouver les moyens de réaliser ses buts. Par contre, Barbara, sa copine juive montréalaise et anglophone, a une identité claire et elle est en mesure de réaliser ses objectifs. Ce long métrage de fiction intègre les techniques du cinéma direct. Ce film présente et utilise plusieurs gros plans des deux acteurs principaux qui parlent. Par le son et les images, le cinéaste cherche à montrer le Canadien français perdu et l'anglophone qui ne sait plus où il s'en va :



Dans la plupart des films de cette période, les cinéastes montrent l'écart entre la pensée et l'action. Il est difficile de passer de la parole aux actes. Les cinéastes mélancoliques ou révolutionnaires présentent leurs personnages comme des victimes, car ceux-ci subissent l'histoire au lieu de la faire. Dans ces films, les cinéastes tentent de faire oublier qu'il s'agit d'une fiction et cherchent à faire croire que c'est la réalité. Les cinéastes montrent comment la majorité des gens veulent du changement, mais ils hésitent, car ils ont peur du risque. Cette hésitation est présentée par certains d'entre eux comme une tare dont il faut se débarrasser. Falardeau fait cependant l'inverse dans *Octobre* et *15 février 1839* en présentant des personnages qui malgré leurs hésitations vont de l'avant et acceptent les conséquences de leur décision et de leurs actes.

Quant à l'identité composite, le récit est différent. Le cinéaste qui se démarque de ce courant identitaire est Gilles Carle. Dans ses films, il présente un ou plusieurs aspects d'une identité composite qui révèle des appartenances multiples. Par exemple, dans son film *La vie heureuse de Léopold Z*, il présente un personnage dont l'identité est plurielle. Léopold se voit

comme un Canadien français, mais il entretient aussi le rêve américain et il ne renie pas ses influences britanniques (Poirier, 2004 : 81). Il n'y a pas une essence unique à l'identité québécoise, mais plusieurs parties qui peuvent former l'identité des individus québécois. Ceux-ci ont des traits en commun, dont bien certainement la langue française, mais les sources et les héritages peuvent être bien différents. Falardeau est plutôt critique envers cette identité plurielle, car pour lui il ne doit y avoir qu'une identité claire chez le Québécois francophone.

Toutefois, l'effervescence cinématographique de la fin des années 1960 est refroidie brutalement par les événements d'octobre 1970. La crise d'octobre agira comme un électrochoc pour les cinéastes de la décennie des années 1970, dont Falardeau. Effectivement, les nouveaux comme les anciens cinéastes ne voudront plus seulement décrire la société, mais plutôt travailler à son changement, et ce, à l'aide de leurs films. Dans *Bingo*, de Jean-Claude Lord, le cinéaste présente une vision pessimiste de la crise d'octobre. Ce film est une fiction sur la base des événements de cette crise. Il exprime un conflit intergénérationnel au Québec. Il présente la famille de François un jeune photographe. Son père perd son emploi et il y a une grève à l'usine où il travaillait. François cherche à s'impliquer dans la grève en prenant des photos. C'est là qu'il rejoint un groupe nommé les travailleurs avec Fernand, qui est en quelque sorte le FLQ fictif. Le groupe mené par un dénommé Paul s'avéra à la fin être une arnaque, car Paul était en fait de mèche avec le chef d'un des partis politiques conservateurs et c'est lui qui sera élu. En fait, Paul a orchestré du trouble dans la société pour que ce leader autoritaire soit élu. Bien que fictif, ce scénario de Lord s'inspire de la victoire de Jean Drapeau qui a profité de la crise pour associer un parti de gauche montréalais (FRAP) au felquisme et au terrorisme : cela l'a fait gagner. Bien entendu, Drapeau n'avait pas élaboré un complot aussi direct, mais il a su utiliser les événements, ou comme dirait Machiavel, la fortune à son avantage. Il y a donc une inspiration qui vient du

réel pour faire ce film, bien qu'elle soit caricaturale. En outre, ce film semble très pessimiste quant à la crise d'octobre et les hommes en général. Tout serait arrangé derrière des portes closes au profit d'intérêt personnel de certains individus, notamment la bourgeoisie. Le conflit intergénérationnel se situe au niveau d'Eugène et François, mais aussi au niveau de la grand-mère qui est plutôt conservatrice. La scène qui le présente le mieux est lorsque François traite son père de peureux et de lâche.



*François : Eugène sais-tu c'est quoi ton problème ? T'es un maudit bon gars, mais t'es un peureux pis un lâche.*⁷

Il y a un conflit, car l'un dit d'agir, alors que l'autre croit que cela ne mène à rien, sauf à des problèmes. Pour ce qui est de la grand-mère, elle souhaite que les agitateurs soient punis sévèrement et que ce soit l'autorité qui règne.

Pour ce qui est du film de Michel Brault sur la crise d'octobre, *Les Ordres*, le ton est totalement différent. Ce film, réalisé d'après les témoignages de 50 personnes qui ont été arrêtées suite aux événements d'octobre 1970, raconte comment des gens ordinaires qui n'avaient pas de liens apparents avec le FLQ ont été arrêtés et emprisonnés sans raison valable. Ces gens ont été emprisonnés sans être accusés grâce à la *Loi sur les mesures de guerre*. En octobre 1970, à la suite des revendications et actes terroristes du FLQ, le gouvernement canadien utilise la *Loi des mesures de guerre* pour rétablir la loi et l'ordre. Cette mesure mènera à l'arrestation arbitraire d'environ 450 personnes, contre lesquelles aucune accusation ne sera portée. Le film suit cinq

⁷ Dans cette thèse, les dialogues restent le plus fidèle que possible au texte du film et reproduisent, le cas échéant, les erreurs de grammaire, d'orthographe ou de ponctuation.

personnages fictifs durant cet épisode de l'histoire québécoise. Le film débute sur une citation de Pierre Trudeau, qui explique que si un homme est injustement accusé, ce sont les autres hommes qui sont complices de n'avoir rien fait pour empêcher son arrestation. Brault illustre ici le paradoxe entre l'intellectuel et l'homme politique. Le film montre comment ces gens sont traités en prison : humiliés, battus et traumatisés pour certains. Malgré tout nous voyons dans ce film que les gens ne lâchent pas. Par exemple, lorsque le policier demande à Clermont Boudreau son occupation, une séquence significative s'en suit.



- Interrogateur : Occupation ?
- Boudreau : Je travaille à l'usine de tissage.
- Interrogateur : Qu'est-ce que tu fais à l'usine de tissage ?
- Boudreau : Je fais du tissage calice !
- Interrogateur : Oui, mais qu'est-ce que tu fais, tu es menuisier ? Tu as une machine ? Qu'est-ce que tu fais ?
- Boudreau : Je fais du tissage.
- Interrogateur : Tisserand.
- Boudreau : Si t'es plus smart que moi pourquoi tu me le demandes ?
- Interrogateur : Nationalité ?
- Boudreau : Canadiens français
- Interrogateur : Ça se voit.
- Boudreau : Tu peux rajouter québécois si ça te tente.
- Interrogateur : Fais pas ton petit frais !
- Boudreau : Fais pas ton baveux !

Dans le dialogue, Boudreau est identifié comme Canadien français, mais il dit d'ajouter « Québécois ». Cela est significatif, car le changement s'effectuait à cette époque et les Canadiens français du Québec s'identifiaient comme Québécois. Or, nous voyons que le policier n'apprécie pas cela, il est contrarié de ce changement. L'ordre établi n'aime pas ce référent identitaire, car il va dans le sens de l'indépendance du Québec. Puis, vers la fin, un gardien dit au revoir à Clermont Boudreau et cela le pique au vif. Il va dire ce qu'il en pense. Le moment crucial est

lorsque le docteur dit que les ordres viennent d'ailleurs. Les ordres étant le titre du film, nous voyons ici que ce qui est dénoncé est la mollesse des hommes qui suivent les ordres sans les contester, sans même réfléchir au bien-fondé de ces ordres.



- Garde de sécurité : Au revoir.
- Boudreau : *Laissez faire les au revoir, les au revoir d'une vie de même que je viens de mener là, que j'ai manqué mourir, jamais vous me reverrez la face icitte, j'commence à être tanné qu'on vienne me chercher comme un chien pis 16 jours renfermés dans grand comme un char !*
- Docteur : *16 jours en cellule sans rien nous dire, pis après ça on vient nous dire que c'est une erreur, bien les erreurs comme celle-là la*
 - Boudreau : *Vous m'avez pris comme un ange, mais la prochaine fois ne prenez pas de chance*
 - Docteur : *Ça ne sert à rien de leur dire ça, les ordres viennent d'ailleurs !*
 - Boudreau : *En tout cas, la prochaine fois il va y en avoir un procès, pis il va avoir lieu dans rue.*

D'ailleurs, nous constatons chez les nouveaux cinéastes documentaristes québécois un idéal qui émerge, celui d'utiliser le film comme un outil de prise de conscience ou minimalement de réaliser une analyse de la société digne de ce nom (Lever, 1995 : 262). Par exemple, *24 heures ou plus*, de Gilles Groulx est un film documentaire et pamphlétaire réalisé quelques mois après le front commun des trois syndicats québécois les plus importants (CSN, FTQ, CEQ) devant le gouvernement québécois. Cette œuvre est militante et personnelle et elle a été réalisée par Gilles Groulx considéré comme un cinéaste engagé. Il a créé cette œuvre avec la collaboration du politologue Jean-Marc Pôté. Il s'agit d'une réflexion sur l'état politique du Québec. Or, l'ONF juge que le message véhiculé dans le film, marxiste et indépendantiste, est politiquement inacceptable. Il ne pourra sortir que cinq ans plus tard soit en 1976. Dans ce documentaire, Groulx expose sa philosophie qui s'oppose à la société de consommation qui est vue comme le fléau qui heurte les possibilités de transformations sociales. Groulx commence le film un peu à la

manière de Falardeau dans certains de ses documentaires, c'est-à-dire que de prime abord il nous annonce ses intentions clairement. Il nous dit ce qu'il va et veut faire avec ce film. Comme dans le film *À mort* de Falardeau, le cinéaste fait la comparaison entre des animaux en cage et des humains. Le cinéaste utilise la méthode d'alternance des plans dans les deux cas pour faire comprendre le lien entre les animaux et les humains. Groulx passe de l'intellectuel autochtone qui parle de sa famille en réserve à des animaux en cage.

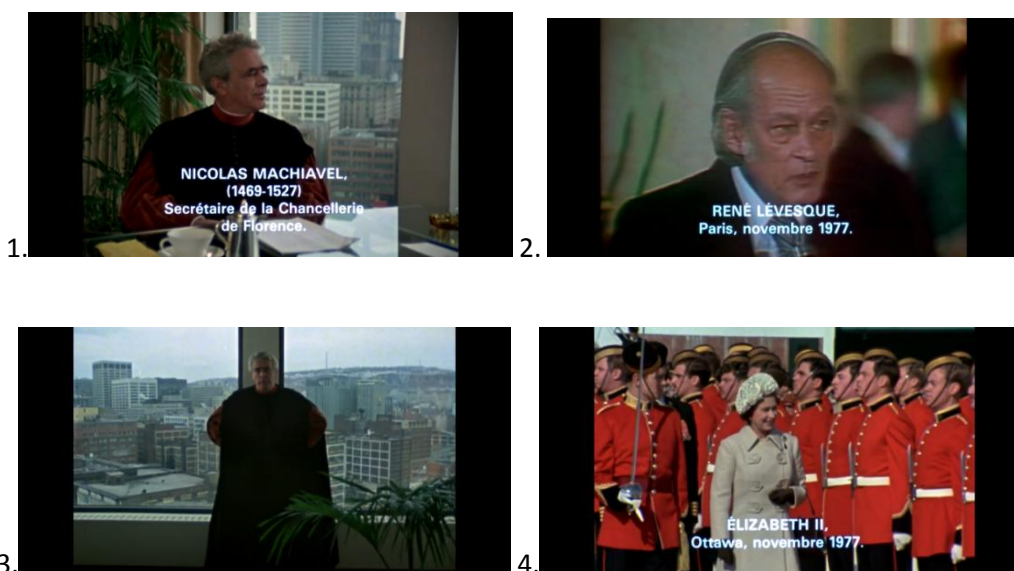


1.2.3 Vers les années 1980

L'Institut québécois du cinéma voit le jour en 1975 et il accorde des subventions à certains cinéastes (Lever, 1995 : 296). Or, à la différence de l'Institut canadien qui fait la promotion du modèle hollywoodien, l'Institut québécois préfère le cinéma opposé à ce modèle. Notamment, l'Association coopérative de production audiovisuelle (ACPAV) voit le jour en 1971 (Lever, 1995 : 324). Cela va aider une génération de cinéastes, dont Falardeau, à faire leur début et à s'inscrire dans le cinéma québécois. Ceux-ci cherchent à créer leur propre style et à définir leur cinéma comme un art et non comme un produit commercial. Par exemple, Falardeau a produit *Elvis Gratton*, *le Party* et *Octobre* avec l'ACPAV.

Denys Arcand dans *Le confort et l'indifférence* présente l'absence de désir nationaliste de la population. Le film montre comment la population est amollie par le confort nord-américain et aussi victime du contrôle de l'argent et du gouvernement fédéral d'Ottawa. Ce documentaire

cherche justement à nous expliquer les raisons de cet échec, et ce par la voix des acteurs du processus. Entre autres, René Lévesque et Pierre Trudeau pour ne nommer que ceux-ci. De plus, Arcand nous montre des gens du peuple de tous âges et de toutes origines, afin de voir ce qu'ils en pensent. Or, Arcand utilise aussi une sorte de sage, un personnage qui de temps à autre analyse les scènes pour nous en nous citant des citations de philosophes notamment de Machiavel et Cicéron. En bref, la logique de cet homme qui est au fond une sorte de Machiavel est que le prince ne peut se fier à la multitude pour changer la constitution, il doit plutôt le faire par la force. En effet, les forts l'emportent (le fédéral) et les faibles ou ceux qui ont fait confiance au peuple subissent la défaite (le parti québécois). Il y a une scène avec quatre plans, où Arcand passe de Machiavel à René Lévesque, puis il retourne à Machiavel et ensuite à la reine Elizabeth II.



L'auteur décrit l'erreur de Lévesque, qui a été de se fier au peuple, alors que le peuple s'est vauté dans le confort et l'indifférence. Le peuple ne souhaite pas risquer de perdre ce confort, car il ne voit pas de danger imminent qui le justifie. Il vit dans le présent et ne pense pas aux conséquences futures ni au passé. Par contre, la reine est le signe du colonisateur qui a bien sûr l'armée et le pouvoir de la force à son avantage. Ceux qui sont pour l'indépendance sont prêts au

risque et ceux qui sont contre ont peur de ce même risque. Le cynique nous dit que tous les moyens sont bons pour vaincre, car les gens se souviennent de la victoire et non de la façon qu'on y arrive. C'est un peu comme Elvis Gratton, car il met l'accent sur ce qui ne doit pas être fait, il montre ce qui est nuisible et non l'inverse.

Puis, Arcand dans le *Déclin de l'empire américain*, raconte l'éclatement de la communauté. Le film expose le déclin des baby-boomers et des intellectuels québécois. Le Québec n'a ni passé ni futur, il ne vit que dans un présent vide de sens. Le cinéaste critique l'individualisme, la décadence des élites, les rapports entre générations et le faible taux de natalité. Il critique le bonheur individuel qui se fait au détriment du bonheur de la nation. Au fond, il explique que la satisfaction individuelle ne passe plus par la collectivité. Arcand croit qu'il est nécessaire de trouver l'équilibre entre ces deux extrêmes. Il ne faut pas s'isoler sur nous-mêmes, mais il ne faut pas non plus se dissoudre dans la différence du tout. Afin de présenter ses idées, il met en scènes un groupe de huit personnes, dont la plupart sont des intellectuels qui discutent la plupart du temps de leurs mœurs sexuelles. Il y a Remy et Louise qui sont mariés, mais Remy a trompé sa femme avec ses deux amies à elle, qui sont au chalet. Elle apprend que son mari la trompe à la fin. Arcand cherche à montrer que la recherche du bonheur individuel est liée au déclin d'une civilisation. Au profit d'un bonheur individuel immédiat, nous laissons tomber un bonheur collectif hypothétique. Il est possible de voir ici un lien avec la quête d'indépendance du Québec, c'est-à-dire que nous préférons ne pas prendre de risque pour notre propre bonheur, alors que le risque pourrait hypothétiquement profiter à la masse des Québécois.

1.2.4 Cinéma et identité post-référendaire

Les derniers films qui ont été discutés ont été réalisés dans le contexte de l'échec référendaire de 1980. À la suite de cet échec, plusieurs cinéastes se sont découragés et sont

devenus très cyniques envers le peuple québécois. C'est le cas de Denys Arcand, par exemple. Or, Falardeau a quant à lui choisi de changer de stratégie et d'opter pour la fiction pour diffuser ses idées. Puis, dans le contexte du référendum sur la souveraineté au Québec en 1995, les cinéastes ne parviennent pas à s'entendre sur la nécessité de s'engager politiquement ou non⁸. Falardeau lui croit qu'il a le devoir de s'engager pour la cause qui lui tient le plus à cœur, l'indépendance de sa nation. La même année, Téléfilm Canada, qui est un organisme subventionnaire fédéral, a refusé de financer son film sur la rébellion des patriotes de 1837-1838 (Poirier, 2004 : 2). Poirier avance que le cinéma québécois est une sorte de miroir de la société québécoise, qui projette les tendances qui la parcourent. Falardeau s'inspire de ce que les cinéastes ont fait avant lui, mais il se distancie d'eux en ayant l'idée que son travail peut mener à un changement dans la société. Il n'a pas abandonné le but principal de ses œuvres, c'est-à-dire paver la voie vers l'indépendance de sa nation.

Qui plus est, Falardeau se distingue aussi des réalisateurs venant de l'ONF. Ces derniers ont toujours eu les moyens nécessaires pour réaliser leurs films, tandis que Falardeau a souvent dû lutter pour avoir accès aux moyens de production. Là n'est pas la seule différence. Par exemple, Perreault est un cinéaste qui se concentre beaucoup sur l'esthétique, sur les techniques filmiques sophistiquées et évocatrices, tandis que Falardeau est plutôt concentré sur le contrôle du message politique. Pour les distinguer, nous avons utilisé un modèle pour situer Falardeau par rapport aux autres cinéastes québécois. Le modèle de Gisèle Sapiro⁹ est intéressant en ce qui concerne les catégories qu'elle utilise pour classer des écrivains. Nous pouvons transposer ces catégories pour classer les cinéastes québécois. Elle utilise quatre catégories : « Esthètes,

⁸ Dans cette section, nous reprenons des éléments du livre de Christian Poirier *Le cinéma québécois: à la recherche d'une identité* (2004).

⁹ Gisèle Sapiro, « Notables, esthètes et polémistes : manières d'être un écrivain « réactionnaire » des années 1930 à nos jours » dans *Le discours « néo-réactionnaire »*, CNRS Éditions, Paris, p.23 à 46.

Notables, Polémistes et Avant-Garde » (Sapiro : 28). Commençons par expliquer les quatre différentes catégories. D'abord, les notables sont issus du milieu mondain et académique et ils sont pour la plupart des gens issus de la bourgeoisie. Ils sont souvent membres des instances de consécration temporelle, comme des institutions. La plupart condamnent l'individualisme, le capitalisme, le progrès, la modernité et la démocratie bourgeoise (Sapiro : 29). Ils sont souvent antimodernes et contre le multiculturalisme. Ensuite, les esthètes sont eux aussi issus du pôle académique et mondain, la plupart étant issues du milieu bourgeois ou ayant reçu une formation scolaire qui les place au rang d'intellectuels. Ils sont aussi pour la plupart antirépublicains et se veulent des idéologues conseillers du prince (Sapiro : 30). Ils affichent un mépris pour la morale bourgeoise et les conventions sociales. Ils sont des anticonformistes. Ils se distinguent des notables, car leur travail repose davantage sur la forme que sur le fond, alors que pour les notables c'est le contenu qui est le plus important. Puis, les polémistes sont pour la plupart issus de la petite bourgeoisie ou des milieux populaires. Ils ont un certain capital scolaire et ils sont dominés dans leur champ. Ils défendent « la vérité » contre les mensonges des institutions (Sapiro : 34). Le polémiste tire sa légitimité de son isolement et des risques qu'il prend en combattant une idéologie dominante ou ses représentants. Leurs travaux ont un potentiel subversif (Sapiro : 36). Enfin, il y a les avant-gardes. Ces derniers sont des individus issus de n'importe quel milieu et qui sont réellement novateurs dans leur domaine. Au fond, ils rompent avec les codes établis. Eux aussi contestent souvent l'ordre en place (Sapiro : 37). Or, ce qui les différencie des polémistes est le fait qu'ils favorisent la forme alors que les polémistes favorisent le contenu. Par ailleurs, on remarque que les deux catégories esthètes/notables sont associées à un discours plutôt dépolitisé, alors que les polémistes/avant-garde sont associés à un discours politisé. Les premiers ont un capital de notoriété plus élevé, tandis que les seconds ont un capital de notoriété moins élevé. En outre, les esthètes et les avant-gardes se concentrent sur la forme et le style et ont un capital de

reconnaissance symbolique, tandis que les notables et les polémistes se concentrent sur le contenu moral et ils ont un capital temporel.

Dans ces paramètres, Pierre Perrault est un esthète, car il accorde plus d'importance à la forme qu'au contenu. Ces œuvres cinématographiques sont magnifiques et soignées. Son discours est plus ou moins politisé, car il n'aborde pas directement ces thèmes dans ses films. Quant à Falardeau, il est polémiste, car son discours est très politisé, mais il a peu de reconnaissance à cette époque. Il n'a pas encore créé ces œuvres phares tels *Elvis Gratton* et *Octobre*. Il n'a pas encore atteint son plein potentiel comme cinéaste et comme polémiste.

Au début de sa carrière, Falardeau fait des documentaires qui ressemblent quelque peu au style de Gilles Groulx. Nous voyons qu'il a été influencé par ce cinéaste. Pourtant, en ce qui a trait à la fiction les deux cinéastes ne se ressemblent presque pas. Si Groulx utilise encore les mêmes techniques de cinéma direct pour sa fiction, Falardeau lui utilise un tout autre arsenal. Il utilise les techniques hollywoodiennes, notamment le *reaction shot*. Par ailleurs, il se distancie d'un cinéaste comme Jean-Claude Lord, car il préfère rester le plus près de la réalité pour expliquer la Crise d'octobre, tandis que Lord lui s'éloigne de la réalité assez grandement. Pour ce qui est de Michel Brault, c'est le cinéaste qui d'après moi se rapproche le plus de Falardeau en fait de contenu. Cependant, il est l'un des plus loin de Falardeau en fait de techniques de cinéma et de façon de filmer. Bien entendu, les deux ont abordé la Crise d'octobre et la rébellion des patriotes. Or, Falardeau a choisi de filmer les deux films en huis clos, tandis que Brault les a filmés comme des documentaires. Dans les films de Falardeau, il n'est pas nécessaire de se questionner quant à qui est le bon et le méchant, puisque cette distinction est claire comme de l'eau de roche. Dans ceux de Brault, il faut faire appel à notre capacité d'interprétation pour comprendre le message inhérent à son œuvre.

1.3 Cadre conceptuel

Le but de notre thèse est de faire une comparaison entre les différents films de Falardeau pour voir comment s'opère la diffusion idéologique en fonction de l'esthétique utilisée. Nous privilégions une méthode qualitative, car elle nous permet d'avoir un portrait global des idées du cinéaste et de quelle façon il s'y prend pour les diffuser. Pour constituer la grille d'analyse que nous utiliserons dans les prochains chapitres, nous avons mobilisé des éléments théoriques et conceptuels dont nous restituons, dans les pages qui viennent, le vocabulaire. Notre grille de lecture développée dans le présent chapitre s'insère d'abord dans ces coordonnées épistémologiques générales.

1.3.1 Théories : œuvre ouverte et émancipation

La théorie d'Umberto Eco avance qu'on doit repenser le rapport du lecteur (ou ici du visionneur) à l'œuvre. En ce sens, il ne faut pas seulement faire une écoute ou une lecture de consommation pour le divertissement. En fait, il faut à l'inverse, mettre un effort dans l'activité d'interprétation de l'œuvre que nous visionnons. Eco dit : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (Eco, 1965 : 9). Il explique qu'il faut être attentif pour saisir toute cette subtilité de l'œuvre d'art, peu importe de quel art il s'agit. De plus, il affirme que cette ambiguïté peut être un but de l'artiste lorsqu'il crée son œuvre. Par exemple, dans le cas d'*Elvis Gratton*, il s'agit d'un personnage ambigu créé par Falardeau. En effet, de prime abord, Gratton pourrait être perçu comme quelqu'un qui a réussi dans la vie (propriétaire de garage), mais en même temps, le spectateur doit se demander s'il a vraiment réussi, c'est-à-dire, dans le sens de Falardeau (réaliser l'indépendance du Québec). Eco dit aussi que l'artiste qui réalise une œuvre est au courant qu'il

structure un message à travers son art. Il sait très bien que son travail est destiné à un public, à quelqu'un qui va la recevoir. Eco dit :

Ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. (Eco : 17).

Retenons que, d'un individu à l'autre, l'interprétation d'une œuvre ne sera pas la même, mais sans cela dénature celle-ci. L'œuvre ouverte est celle qui laisse place à une variété d'interprétations. Eco ajoute : « Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée » (Eco : 17). Il croit sincèrement que les œuvres peuvent et doivent être interprétées par tout un chacun. Il est donc possible et souhaitable de comparer notre propre interprétation avec celles des autres, mais il ne faut pas que se fier à la leur ; il est important de se faire notre propre opinion. C'est-ce qu'Eco appelle la poétique de l'œuvre ouverte. D'ailleurs, c'est cette poétique qui permet de favoriser l'interprète de l'œuvre à agir en toute liberté. La subjectivité est donc très importante pour Eco, comme elle l'était aussi pour Falardeau qui ne croyait pas vraiment dans les nuances ou l'objectivité en art. Umberto Eco dit : « l'œuvre est ouverte au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution, mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L'ouverture devient instrument de pédagogie révolutionnaire » (Eco : 27). L'ouverture serait un appel aux interprètes à s'instruire sur leur situation. Comme dans la fin de *15 février 1839*, où les condamnés sont pendus, nous pourrions voir ici une forme de pédagogie révolutionnaire.

Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* traite du lien entre la pensée de l'émancipation intellectuelle et la question du spectateur, car il n'y a pas de relation évidente

entre les deux. Rancière affirme que la question du spectateur est au centre de la relation entre l'art et la politique. Le paradoxe du théâtre est qu'il ne peut vivre sans spectateur, mais qu'il n'y a pas de spectateur sans théâtre. De même, Rancière poursuit en expliquant les critiques qui ont été formulées contre le spectateur. D'abord, le spectateur regarde le spectacle, ce qui constitue le contraire de connaître, c'est-à-dire que le spectateur est devant une fiction, mais qu'il ignore le processus de réalisation de cette apparence. Ensuite, le spectateur reste immobile tout au long du spectacle et ce serait le contraire d'agir. Rancière résume ses critiques en disant : « être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir » (Rancière : 8). Ces critiques peuvent mener à deux conclusions différentes, avance Rancière. La première a jadis été formulée par Platon. Ce dernier avait affirmé : « le théâtre est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants » (Rancière : 9). En fait, Platon explique que le théâtre est mauvais et que c'est une illusion passive qu'il faudrait supprimer. Pour le philosophe ancien, le théâtre doit être supprimé, car il empêche la connaissance et l'action, croit Platon. La seconde conclusion affirme que c'est le drame qui est l'action dans le théâtre. Cette conclusion se divise en deux branches. L'une qui dit que le spectateur doit utiliser ses sens pour comprendre l'œuvre, alors que l'autre croit que le spectateur doit être lui-même impliqué dans l'œuvre. Rancière dit : « Pour l'un, le spectateur doit prendre de la distance : pour l'autre, il doit perdre toute distance » (Rancière : 10-11). L'auteur nous montre bien que ces critiques reproduisent des schémas d'inégalités. Pour lui, c'est une dualité qui existe depuis toujours entre ceux qui possèdent une capacité et ceux qui n'en possèdent pas. En ce sens, au théâtre, il y a ceux qui participent à l'action (les acteurs) et ceux qui n'y participent pas (les spectateurs). Or, Rancière nous dit :

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-

mêmes, à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète (Rancière ; 19).

Il faut ici comprendre que le spectateur n'est pas ignorant, mais plutôt qu'il est un interprète du spectacle et qu'en ce sens il doit comprendre et apprécier celui-ci. Rancière explique que le spectateur n'est pas non plus passif, puisqu'il garde le contrôle sur ses réactions. Par exemple, l'humoriste voudrait que les gens rient d'une certaine blague, mais il se peut qu'elle ne fonctionne pas. Rancière ajoute que : « Nous n'avons pas à transformer le spectateur en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. » (Rancière : 25).

1.3.2 Concepts esthétiques

L'esthétique est une discipline de la philosophie qui a pour objet les sens, les perceptions et la beauté qui se retrouve dans la nature ou dans l'art. Essentiellement, il s'agit de la philosophie de l'art. Cette philosophie s'intéresse aux émotions que peuvent provoquer toute forme d'art ou bien tout jugement sur cet art. D'ailleurs, le mot esthétique est dérivé du terme *aisthesis*, qui en grec ancien signifie beauté/sensation. Hegel définissait l'esthétique comme suit : « L'esthétique a pour objet le vaste empire du beau. Son domaine est surtout le beau dans l'art. Pour employer l'expression qui convient le mieux à cette science, c'est la philosophie de l'art et des beaux-arts » (Hegel : 15).

Quant à l'esthétique *politique*, Rancière dit : « La politique n'est pas devenue esthétique par la perversité des dictatures modernes. Elle a toujours été esthétique au sens premier du terme : elle a pour cœur le partage du sensible dans lequel une communauté instaure son ordre et ses exclusions » (Rancière : 80). En ce sens, l'esthétique politique d'un artiste, c'est la façon dont il

s'y prend pour faire de la politique. Pour Falardeau, c'était de faire des films-chocs pour faire réagir son public.

L'esthétique politique nous amène à définir plus clairement la clé d'interprétation qui guidera tout notre travail d'analyse. Dans le cas de Falardeau, il s'agira de voir à l'œuvre une variante de l'esthétique politique, soit une *esthétique pamphlétaire*. Le pamphlet est une œuvre, souvent littéraire, qui a comme objectif de contester une situation de pouvoir ou d'injustice. Pour s'y prendre le pamphlétaire peut soit dénoncer, caricaturer, dénigrer voire même railler son adversaire, et ce avec un style habituellement assez abrasif. Le pamphlet peut prendre la forme d'un article de journal ou de revue, d'un discours, d'un poème, d'un roman, voire d'un film, etc. De plus, cette esthétique verse dans le blanc ou le noir, c'est-à-dire qu'il y a peu ou pas de place aux nuances. En fait, le pamphlétaire est indigné, il vise à montrer une évidence et pour y parvenir il ne peut se permettre les nuances. Il aura tendance à exagérer certaines choses pour faire passer son message. Il veut que l'individu qui regarde s'indigne à son tour et que cela le pousse à agir contre les causes de son indignation. Dans ses films historiques, Falardeau présente des héros qui ont sacrifié leur vie ou une partie de celle-ci pour les autres membres de leur communauté. De plus, l'utilisateur de cette esthétique fait la promotion de ces gestes ou comportements héroïques. Il veut que son auditoire les reproduise à plus grande ou plus petite échelle. Il montre différents types de modèles que le citoyen vertueux devrait incarner.

1.3.2.1 L'emprise d'un dispositif : le reaction shot

Pierre Falardeau souscrit également aux dispositifs du cinéma hollywoodien. En particulier, il use abondamment du plan appelé « reaction shot ». Paul Warren explique bien l'esthétique propre à ce dispositif dont les racines remontent au cinéma de propagande. Il dit que le cinéma fonctionne

à partir de trois regards : « le regard du réalisateur et de son cameraman sur le monde, le regard des protagonistes les uns sur les autres et le regard des spectateurs sur l'écran » (Warren : 11). Il explique que selon lui c'est la rencontre de ses trois regards qui fonde le cinéma réaliste. Il explique que le regard qui l'intéresse c'est le regard de réactions des personnages à l'écran. Il ajoute : « C'est ce regard-là, à mon avis, ce *reaction shot*, qui détermine les deux autres regards et déclenche le processus fictionnel » (Warren : 12). Il y a deux principes importants à retenir de cette technique. Le premier principe consiste à la structure opérée par le duo champ/hors champ. En fait cette technique est utilisée pour déplacer le regard du spectateur du champ vers le hors-champ. Celui-ci devient alors une véritable machine à distribuer des *reaction shots*. Il doit correspondre à ce que le spectateur avait anticipé. Le hors-champ devient le lieu où se tient le spectateur. Le deuxième principe de base est la vedettarisation du *reaction shot*. Cette technique est utile pour transformer les stars en vedette. En fait, l'auteur explique que le but de ce cinéma consiste à réaliser des scènes aussi réalistes que possible. Falardeau expliquait souvent que pour ses films historiques il voulait que ce soit le plus réaliste possible. En fait, comme si le spectateur s'y trouvait. Il réussit cela assez bien dans ses films, notamment avec l'utilisation de la technique du *reaction shot*. De plus, Warren dit du mythe du réalisme américain qu'il est : « le fer de lance du pouvoir cinématographique hollywoodien et qui ne fonctionne jamais si bien que lorsqu'il est porté par le *reaction shot* et les techniques qui en découlent, notamment l'espace qui précède l'apparition de la star et le montage alterné » (Warren : 97). Il dit même de l'acteur : « Le but de l'acteur est de créer l'illusion de la vérité, de l'authenticité » (Warren : 100). Or, Luc Picard dans *Octobre et 15 février 1839* est en mesure de créer l'illusion de la vérité et de l'authenticité, son jeu et les techniques hollywoodiennes font en sorte que le spectateur a l'impression d'assisté en temps réel à la scène.

1.4 L'esthétique pamphlétaire de Pierre Falardeau

Je ne vise jamais le juste milieu ; je vise toujours le maximum.

Pierre Bourgault ; Le plaisir de la liberté (1987)

Le cinéaste Pierre Falardeau préconise une esthétique pamphlétaire qui est perceptible dans tous ses films. Le cinéaste pamphlétaire a ceci de spécifique qu'il exprime ses idées d'une façon tranchée. Il n'y a pas de zones grises pour le pamphlétaire, car pour lui tout est blanc ou noir. Ce type de cinéaste construit une situation qu'il croit vraie et dont il est celui qui révèle la vérité. C'est un cinéaste de combat : il cherche à faire triompher ses idées sur celles de ses adversaires. L'esthétique pamphlétaire est divisible en trois sous catégories d'esthétique qui sont : le pathétique, le satirique et le tragique.

Selon Marc Angenot, dans son ouvrage sur le discours pamphlétaire, le pamphlet relève de la polémique particulièrement hargneuse (Angenot, 1982 : 21). Si le polémiste établit sa posture en réfutant celle de son adversaire sur un terrain commun, le pamphlétaire quant à lui : « réagit devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d'être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité ; il jette un regard incrédule ou indigné sur un monde carnavalesque » (Angenot : 21). C'est exactement ce que nous pouvons voir dans l'œuvre du cinéaste engagé qu'était Falardeau. Ce dernier avait l'impression de détenir une vérité évidente, mais pour pouvoir la diffuser il devait dissiper le discours dominant qui cherchait à camoufler cette vérité essentielle. Essentiellement, la vérité que cherche à montrer Falardeau c'est qu'afin d'être libre le peuple québécois doit être indépendant. Autrement dit, le Québec doit être souverain pour que les Québécois soient libres. Par contre, il s'oppose au discours de ses adversaires fédéralistes, qui eux prétendent que les Québécois soient tout à fait libres dans le

Canada. Angenot poursuit sa description du pamphlétaire en expliquant comment cette esthétique en est une de combat. Il avance aussi que le pamphlet est intimement lié à une société et une histoire. Il dit : « le pamphlet... nous paraît être une forme historiquement circonscrite, pertinente à une certaine société et porteuse de symptômes idéologiques constants » (Angenot : 37). Cela est aussi perceptible dans l'œuvre de Falardeau. Nous allons maintenant voir les différents dispositifs de cette esthétique.

1.4.1 *Le dispositif pathétique (pathos)*

Pathétique vient de *pathos* en grec ancien, qui signifie « souffrance, passion, affect ». Le dispositif pathétique évoque la réalité de la vie humaine d'une telle façon à ce que le spectateur ressente de la pitié ou de la sympathie (Croquette, 2018). Le pathétique se distingue du tragique comme suit : « Distinct des passions plus élevées de la tragédie, le pathos [...] naît, particulièrement dans l'art oratoire, à l'évocation de ceux qui sont abandonnés sans aide ou qui souffrent injustement » (Croquette, 2018). Le *pathos* en art provoque souvent le rire en réaction devant le ridicule de l'excès d'émotions. Le dispositif pathétique se définit comme suit : « Est pathétique ce qui, par le spectacle ou l'expression du malheur ou de la souffrance, excite les passions et les émotions vives telles que tristesse, indignation, horreur, pitié, terreur » (Croquette, 2018). Dans cette définition, l'émotion qui nous concerne le plus est l'indignation. Effectivement, Falardeau met beaucoup d'emphasis sur l'indignation. L'indignation est un sentiment de colère que soulève une action qui heurte la conscience morale, le sentiment de la justice, quant à lui, est une colère provoquée par une action jugée injuste. Falardeau cherche à montrer avec cette esthétique que les situations d'injustice devraient nous indigner. Le pathétique est un phénomène équivoque, car il cherche l'affectivité du public : « il peut aussi bien faire naître chez celui-ci les sentiments les plus élevés, que faire appel à ses pulsions les plus obscures » (Dobby-Poirson,

2006 : 23). De plus, le pathétique a aussi un objectif d'instruire le spectateur : « le pathétique se justifie dans la mesure où il est utile au spectateur, qui peut tirer une leçon de la représentation » (Dobby-Poirson : 547). Essentiellement, le cinéaste utilise l'émotion suscitée par son art pour diffuser son message politique, philosophique et idéologique.

1.4.2 Le dispositif satirique (satire)

Une satire est une œuvre dont l'objectif est une critique moqueuse de son sujet qui peut être des individus, des organisations, des États, des institutions, etc. La plupart du temps, l'auteur a l'intention de provoquer ou de prévenir un changement et de porter à réfléchir. La satire s'élabore habituellement à partir d'un contexte historique précis, car sinon elle viserait des cibles générales et intemporelles et cela aurait moins d'effets percutants (S. Duval, M. Martinez, 2000 : 181). Le satiriste s'attaque à ce qu'il déteste en s'en moquant, en le tournant au ridicule. La communication satirique est composée de trois actants : « la cible, le satiriste et le destinataire » (S. Duval, M. Martinez : 184). Comme nous avons mentionné la satire à l'habitude de s'attaquer à l'establishment, bien qu'elle puisse viser une multiplicité de cibles. Cependant, le satiriste s'attaque à deux travers principaux : « la dissimulation et la démesure » (idem). Essentiellement, le satiriste cherche à exposer l'hypocrisie d'une situation ou d'une institution en place dans une société donnée et à une époque donnée. Le satiriste cherche à montrer la réalité derrière l'illusion : « La satire consiste donc toujours à dénoncer, c'est-à-dire à creuser l'écart entre apparence et réalité » (idem). Le satiriste veut persuader le spectateur en rabaissant son ennemi à l'aide du comique et le condamne selon une certaine norme morale. C'est en caricaturant le discours de l'adversaire que le satiriste peut le disqualifier. Ce type d'esthétique possède un objectif de correction, la satire veut corriger une tare qui est présente dans la société (S. Duval,

M. Martinez : 186). Cependant, dans ce type d'esthétique, c'est le spectateur-destinataire qui fait œuvre à l'aide de déduction pour cerner le propos de l'auteur ou sa position.

1.4.3 *Le dispositif tragique (tragédie)*

Le dispositif tragique est attaché étroitement à la fatalité. Le personnage tragique semble soumis au destin. Il peut être emporté par ses passions ou succomber à la folie. Le tragique n'est pas si loin du pathétique, en ce sens que les deux suscitent la pitié chez les spectateurs, mais le tragique s'en distancie par le caractère terrifiant des situations dans lesquelles se trouvent les personnages. De plus, la tragédie finie souvent par la mort du personnage dans d'atroces souffrances. Le personnage va lutter tout au long du récit contre cette fin tragique, mais en vain puisqu'il ne réussira pas à s'en sauver. Pour André Comte-Sponville, le tragique n'est pas seulement le malheur, mais « ce qui résiste à la réconciliation », le conflit qui demeure « sans issue satisfaisante entre deux points de vue l'un et l'autre légitimes » (Comte-Sponville, 2001 : 590). Le tragique est donc une esthétique qui est très pertinente pour réaliser des films historiques. La plupart du temps dans l'histoire, les héros ont été dans des situations dont ils ne pouvaient s'échapper. Nietzsche dit :

... mais elle y ajoute aussitôt le mythe tragique, et le héros tragique qui, pareil à un formidable Titan, prend sur ses épaules le fardeau du monde dionysien et nous en délivre. Tandis que, d'un autre côté, par ce mythe lui-même, elle sait montrer dans la personne du héros tragique l'affranchissement de l'âpre désir de vivre cette vie, et suggérer, d'un geste admoniteur, la pensée d'une autre existence et d'une joie plus élevée entrevues par le héros combattant, et auxquelles il se prépare, non par ses victoires, mais par sa défaite et sa ruine. (Nietzsche, 1977 : 136)

Nietzsche explique comment dans la tragédie grecque, le héros se sacrifie pour une cause plus grande que lui. C'est par son sacrifice qu'il tente de créer une meilleure vie pour les siens. Il ajoute : « Tantôt les péripéties les plus sombres doivent exciter notre pitié et notre terreur jusqu'à provoquer une explosion bienfaisante ; tantôt nous devons nous sentir grandis et transportés par la victoire de bons et nobles principes, par la vue du héros sacrifié aux exigences d'une conception

morale du monde » (Nietzsche, 1977 : 144). Selon lui, l'artiste qui crée la tragédie implique son auditoire, en ce sens, qu'il cherche à créer une réaction chez celui-ci. Dans la tragédie, il y a toujours une leçon à apprendre, une certaine conception du monde de comment celui-ci devrait être.

Dans cette section, nous avons expliqué précisément ce en quoi consiste l'esthétique pamphlétaire du cinéaste Pierre Falardeau. Cette esthétique ne fait pas dans la dentelle et cherche à discréditer la thèse de ses adversaires au profit de la sienne. Pour y parvenir, le cinéaste à l'étude a utilisé trois dispositifs liés à cette esthétique : le pathétique, le satirique et le tragique. Le premier cherche à indigner ses spectateurs pour les faire réagir ou s'interroger sur leur réalité. Le deuxième cherche plutôt à provoquer une interrogation par la dérision des tares de la société. Le dernier cherche à présenter une conception du monde, soit l'importance de la liberté et de l'indépendance et du prix à payer pour l'obtenir. Le dispositif tragique, pièce maîtresse de l'œuvre de Pierre Falardeau, présente la difficulté de la lutte pour la liberté. Nous allons maintenant présenter quatre personnages idéaux-types qui marquent profondément la filmographie du cinéaste, car il est possible de les retrouver dans la plupart de ses œuvres.

1.5 Personnages idéaux-types

Dans cette section, nous allons présenter les différents personnages idéaux-types, car nous allons les utiliser pour analyser la filmographie du cinéaste à l'étude. Ces personnages sont des outils qui nous permettent d'analyser l'œuvre entière de Falardeau étant donné leur présence dans tous ses films. Cette section est donc essentielle pour comprendre le corps du développement qui consiste à analyser les trois dispositifs esthétiques du cinéaste. Il faut comprendre d'abord la définition de ces personnages pour interpréter leur rôle en fonction des différents dispositifs.

1.5.1 Le porte-parole

Il peut être à la fois un allié ou un ennemi. Or, il n'est jamais neutre. Il prend la parole soit pour le combat de Falardeau qui est la quête d'indépendance du Québec et l'émancipation, qui vont de pair pour le cinéaste, ou il prend la parole pour le fédéralisme et l'aliénation. Dans les films de fiction, le porte-parole est un personnage qui a peu ou pas d'incidence dans le scénario. Il est un personnage secondaire, voire même tertiaire. Souvent il fera une ou quelques apparitions dans le film. Cependant, ces passages sont souvent cruciaux pour la diffusion du message pamphlétaire du cinéaste. Parfois même, le porte-parole rapporte une citation exacte des textes de Falardeau. Tandis que le porte-parole ennemi lui livre le message qui est censé choquer le spectateur. Le cinéaste cherche à montrer comment la parole ennemie est vile et nauséabonde.

1.5.2 Le naïf

Le personnage du naïf est présent dans la plupart des films du cinéaste. Dans les documentaires, il est présent sous la forme de gens qui comprennent peu ou pas leur situation de colonisé. En même temps, cela peut être aussi des gens qui sans le savoir collaborent au système d'exploitation en place. Dans les films fictionnels, ce sont des personnages colonisés, qui obéissent aux ordres sans les questionner. Ils sont aliénés par le système d'exploitation, mais ils collaborent sans nécessairement le vouloir, ils sont donc naïfs.

1.5.3 Le gardien de l'ordre

Présent dans la plupart des films du cinéaste, ce personnage est l'ennemi à abattre. Il est considéré et montré comme un traître. Il est un colonisateur ou il participe à l'exploitation capitaliste de la société et du peuple. Souvent membre des institutions ou du gouvernement, il représente la répression dénoncée par Falardeau dans la société québécoise. Il s'agit du policier, le gardien de prison, du soldat, du politicien, du commerçant, du bourgeois, du capitaliste, etc. Ce personnage représente tout ce que Falardeau déteste dans la société. Il est l'ennemi du

révolutionnaire contestataire, il va les affronter et chercher à les vaincre. Il est pour le statu quo et le maintien de l'ordre établi. Il fait partie de l'establishment et a tout avantage à ce que le système d'exploitation en place y demeure.

1.5.4 Le révolutionnaire/contestataire

Ce personnage est présent dans la plupart des films du cinéaste. En fait, il est en quelque sorte le moteur de diffusion du message de Falardeau. C'est à travers lui que nous voyons comment il faut s'y prendre pour se sortir du système colonialiste d'exploitation qu'est le fédéralisme canadien, selon Falardeau. Dans les documentaires, il est plutôt contestataire. Il dénonce le régime en place et l'aliénation qui en découle. Il peut aussi être révolutionnaire et explique les actions qu'il a commises pour tenter de vaincre le régime. La plupart du temps, il est issu des milieux populaires et il cherche plutôt à instaurer un système socialiste ou social-démocrate. Il cherche la liberté et l'égalité. Dans les fictions, il peut aussi être un contestataire et un révolutionnaire. Il est un ennemi farouche de l'ordre établi. Quelques fois, il est même prêt à sacrifier sa vie pour la révolution ou pour ses idées.

Conclusion

Ce premier chapitre avait pour objectif de présenter le sujet à l'étude ainsi que la manière dont nous allions procéder pour l'étudier. D'abord, nous avons présenté la revue de littérature qui nous a permis d'avancer que le cinéaste utilise une esthétique pamphlétaire. Bien que cette revue soit courte, elle est significative, car elle met en exergue le fait qu'aucun travail n'a été réalisé sur la totalité des films du cinéaste. La section sur le cinéma politique au Québec nous apprend que, malgré le fait que Falardeau s'inscrive dans cette histoire, il est assez unique en son genre au Québec, car il fait du cinéma à thèses. Cette histoire nous montre aussi comment les cinéastes québécois traitent beaucoup des mêmes thèmes, mais de façons bien différentes. Le cadre

conceptuel nous a permis de voir de quelle façon et sous quel angle la cinématographie de Falardeau sera analysée. Son esthétique pamphlétaire ainsi que les personnages idéaux-types ont été définis, afin que le lecteur comprenne notre grille de lecture de ladite esthétique et desdits personnages dans les chapitres suivants.

Chapitre 2. Le pathos : le poids de l'indignation

La prison : une caserne un peu stricte, une école sans indulgence, un sombre atelier, mais, à la limite, rien de qualitativement différent.

Michel Foucault

Dans notre premier chapitre, nous avons identifié trois dispositifs esthétiques que nous souhaitons mettre au travail dans l'analyse des films. Il s'agira de montrer comment ces dispositifs se matérialisent dans les films du cinéaste. Nous allons débiter par le dispositif pathétique, puisque c'est le premier qu'a utilisé le cinéaste durant sa carrière. Tout au long de son œuvre, Falardeau s'indigne contre les institutions et l'ordre établi. Il s'en prend à tout ce qui cause l'aliénation des Québécois ou jadis des Canadiens français. En fait, comme l'exprime si bien Foucault dans la citation rapportée précédemment, que ce soit voulu ou non, la plupart des institutions qui forment notre société moderne créent de l'aliénation d'une façon ou d'une autre. En effet, le philosophe les compare à la prison qui est, somme toute, la plus aliénante de toutes ces institutions. D'ailleurs, Falardeau n'est pas très loin de cette tactique de remise en question de toutes les institutions de la société moderne. Cependant, il concentre sa tâche critique desdites institutions sur le Québec et le Canada pour faire comprendre aux siens l'ampleur de leur aliénation. Pour y parvenir, il utilise le *pathos*.

Pour illustrer sa pensée, le cinéaste utilise des exemples de sa propre société, mais aussi d'autres nations. Il joue sur l'émotion que causent certaines images ou certains sons pour faire connaître ses idées et tenter de convaincre son auditoire du bien-fondé de celles-ci. Falardeau a une affection pour le peuple et il utilise son langage et ses codes pour diffuser ses idées à son public. Précédemment, nous avons expliqué que le dispositif pathétique dans le cinéma de Falardeau carbure à l'indignation. L'indignation est un sentiment de colère qui est ressenti lorsque nous vivons ou que nous sommes témoins d'une action que nous jugeons injuste ou

indigne. Le cinéaste utilise ce dispositif pour indigner ces spectateurs afin qu'ils réagissent et s'interrogent sur leur propre situation dans le réel. Pour ce faire, Falardeau peut aussi bien choquer son auditoire que le faire rire. Il joue sur les émotions pour susciter une réaction. Pour réaliser cette stratégie, il met à profit ses talents de cinéaste. En quelque sorte, Falardeau utilise l'émotion suscitée par son art pour diffuser son message politique, philosophique et idéologique. Bien que l'indignation soit l'émotion la plus mobilisée par le cinéaste, il joue aussi avec la tristesse, l'horreur, la pitié et la terreur, qui sont toutes des émotions liées au dispositif pathétique. Dans ce chapitre, les films à l'étude seront : *Continuons le combat* (1971), *À mort* (1972), *Le Magra* (1975), *À force de courage* (1977), *Pea Soup* (1978), *Speak White* (1980), *Le Steak* (1992), *Le temps des bouffons* (1993), *Une minute pour l'indépendance* (1995).

2.1 Le jeu des émotions dans la diffusion du message cinématographique

On est responsable de l'époque où on vit, de la situation où on est. J'ai toujours cru qu'un intellectuel doit intervenir dans la société.

Pierre Falardeau

Falardeau utilise diverses émotions dans ses films pour exprimer ses idées et faire réagir les spectateurs. Or ce ne sont pas, pour la plupart du temps, des émotions joyeuses. Ce sont des émotions fortes qui choquent, qui sont plutôt négatives et qui veulent susciter l'indignation.

Tout d'abord, nous allons explorer comment le cinéaste utilise les émotions pathétiques dans son cinéma : la tristesse, l'horreur, la terreur et la pitié. Dans le cinéma de Falardeau, toutes ces émotions sont souvent ressenties en même temps ou utilisées dans les mêmes buts. Ces émotions sont assez présentes dans le film *À force de courage*. Ce film est un documentaire sur la situation de certains Algériens à la suite de la révolution qui a mené à la libération nationale. Cette lutte a permis de chasser la France impérialiste de l'Algérie. Les Algériens se sont donc

débarrassés des colonisateurs, mais le prix à payer a été élevé. Le cinéaste nous montre des images de l'Algérie à la suite de la guerre de libération qui a causé beaucoup de désastres. Ce sont des images assez éprouvantes qui causent de la pitié et de la tristesse. Il y a aussi des scènes dans *Le Steak*, le documentaire sur le boxeur Gaëtan Hart, qui suscitent la pitié du spectateur. En fait, le cinéaste nous présente les difficultés vécues par le boxeur, ce qui entraîne l'empathie du spectateur. Sauf qu'en même temps le boxeur n'abandonne jamais, comme les Algériens, il lutte à force de courage. C'est le message du cinéaste. Bien que la situation puisse sembler désespérée ou que le but puisse sembler inatteignable, il ne faut jamais abandonner le combat. Dans le film *Speak White*, le cinéaste manipule des images derrière le son. Les images utilisées évoquent parfois la tristesse et la pitié, ou du moins la font ressentir chez le spectateur. Le cinéaste désire sensibiliser son public aux différentes causes présentées. Par exemple, dans le film *À mort*, Falardeau utilise une technique d'opposition d'images. Dans cet extrait en particulier, il confronte des images de gens en file au parc Belmont et des cochons qui s'en vont à l'abattoir. Tout au long du film, il revient avec ces images qui sont de plus en plus provocatrices. Au départ, les cochons marchent en faisant du bruit, puis quand on les revoit ils s'énervent, car ils réalisent qu'ils se dirigent vers leur mort. C'est un peu la même chose du côté des humains qui marchent tout d'abord tranquillement, puis quand ils sont près d'embarquer dans leurs manèges, là ils s'énervent. Vers la fin les cochons se font égorger et il y a du sang partout. Le cinéaste crée un sentiment d'horreur voire même de terreur liée à la mort chez le spectateur. Falardeau veut que l'auditeur s'interroge : est-ce que l'on doit courir vers sa mort en file indienne ? Doit-on plutôt chercher la liberté grâce à la quête de l'indépendance ? C'est une métaphore de l'aliénation des humains, qui marche vers les manèges comme les porcs marchent vers leur mort. Ils suivent les indications sans remettre en question leur importance ou leur signification.

Dans le film *À force de courage*, Falardeau est en Algérie où il interroge des citoyens sur les sévices qu'ils ont subis pendant la guerre de libération nationale. L'un d'eux explique comment il s'est fait torturer par des soldats français. Pendant ses explications, le cinéaste avance vers lui, pour mettre l'emphasis sur les émotions ressenties : tristesse et horreur. La description des tortures qu'a subies l'Algérien est si réelle et poignante, que nous avons presque l'impression de ressentir sa douleur. Voilà toute l'efficacité de l'appareil pathétique utilisé par le cinéaste ; par l'émotion, Falardeau veut rendre les spectateurs empathiques, il veut qu'ils éprouvent de la compassion. De plus, le cinéaste cherche à faire en sorte que les Québécois qui regardent ce film se reconnaissent quelque peu dans la situation des Algériens. Bien que les tortures n'aient pas été aussi graves qu'en Algérie, il y a eu des dérapages lors de la Crise d'octobre au Québec en 1970. Pour mieux illustrer nos propos, voici un extrait d'arrêt sur images issues de ce film :



Algérien témoin d'actes de torture (son nom n'est pas donné, il est le seul à parler durant la scène) : *Alors avant, il l'attache comme ça puis après les pieds comme ça. Je vais te montrer comment il l'attache comme ça puis il met la bouteille là et il va rester comme ça, et après il attache les mains comme ça. Il y a trois ou quatre militaires et il va mettre la tête là-dedans, après s'il dit quelque chose ça va, mais s'il ne dit rien, il prend la matraque et il le frappe partout et il casse tous les bras, les jambes, la tête, et s'il ne dit rien il le pend sur la machine là-bas et il le tue avec son fusil.*

Ces arrêts sur images sont très parlants pour notre thèse, car ils représentent parfaitement le dispositif pathétique utilisé par le cinéaste à l'étude. En effet, nous avons ici toutes les émotions

pathétiques présentes dont l'horreur et la tristesse liées à la torture. S'ajoute à ces sentiments, l'indignation qu'une puissance comme la France commette des actes aussi barbares. De plus, cette scène est significative dans la stratégie de Falardeau qui cherche à créer une réaction chez ses spectateurs.

Dans *Speak White*, le cinéaste utilise des images-chocs durant la récitation du poème. Le cinéaste cherche à montrer l'ampleur de l'aliénation causée par l'impérialisme sous toutes ses formes. Durant le poème, il arrive que nous voyions certaines images de loin et puis que le cinéaste zoome ou recule à un endroit précis pour créer un effet encore plus saisissant. Par exemple, nous voyons une dame avec une corde autour du cou, puis il recule la caméra et nous voyons clairement un homme qui va se faire pendre à côté de la dame en question déjà pendue. Falardeau avec ce jeu de caméra cherche à nous indigner en jouant sur nos émotions et nos sensibilités.



Dans cet arrêt sur image, les émotions utilisées par le cinéaste sont l'horreur et la terreur. D'abord, l'horreur de voir la femme pendue. Puis, la terreur de voir qu'un homme sera pendu à son tour. Falardeau cherche encore à ce que le spectateur s'indigne de cette situation. Par ailleurs, cet exemple est intéressant, car ce sont des photos qui sont filmées par le cinéaste. Au départ, il y a un gros plan sur le visage de la femme pendue. Puis, le cinéaste recule et nous voyons apparaître l'homme qui sera pendu. Enfin, la caméra recule davantage pour montrer le bourreau. Cette technique renforce les sentiments et les émotions ressenties par l'image. En effet, cette

technique de cinéma, appelée *zoom out*, provoque un étonnement graduel du spectateur qui devient de plus en plus outré ; de cette façon, Falardeau va chercher une plus grande réaction émotionnelle.

Dans *Le Magra*, le cinéaste montre des étudiants qui seront de futurs policiers. Les images présentent comment, ils sont endoctrinés. Là nous pouvons voir que l'émotion suscitée ressemble encore à de la pitié. Dans ce cas-ci, le cinéaste a pitié de ses jeunes qui se font endoctriner pour travailler au service du régime oppresseur. Dans *Pea soup*, le cinéaste présente des ouvriers québécois qu'il compare avec les bourgeois. Encore ici, Falardeau utilise l'opposition d'images ; il met en parallèle le travailleur qui doit investir son temps pour survivre face au bourgeois qui lui peut utiliser son temps comme bon lui semble grâce à ses richesses. Il montre des travailleurs à la taverne qui réinventent le monde. Dans ces deux cas, Falardeau veut que le spectateur ait pitié des pauvres et qu'ils détestent les riches. Il utilise l'émotion suscitée par les images pour contrôler le message qu'il diffuse. Pour lui, les riches sont la cause de l'aliénation des pauvres et de leur maintien dans la pauvreté. Par contre, Falardeau veut aussi susciter de l'indignation. Cette émotion est omniprésente dans les films du cinéaste qui préconisent le dispositif pathétique. Le cinéaste s'en sert pour livrer son message. Il veut que ce message soit percutant pour faire débiter une réflexion chez son public. Par ailleurs, dans *Pea Soup*, ce film phare de l'œuvre du cinéaste, il y a un bout que la plupart des gens connaissent sans nécessairement savoir que cela vient de ce film. En fait, cet extrait est disponible sur l'application YouTube, depuis un certain temps déjà et il a été visionné à plus de 50 000 reprises. C'est la séquence où Falardeau et Poulin interrogent un jeune enfant qui mange du Poulet frit Kentucky. Cette séquence nous indigne, puisque l'on y voit une mise en scène burlesque de l'effet de la société de consommation sur un enfant. Falardeau donne à voir comment l'enfant est aliéné et comment les mécanismes

d'exploitations sont à l'œuvre. Pourtant, cette scène est aussi très drôle. C'est là la force du pathétique qui, tout en choquant, fait rire et peut parfois ouvrir les consciences.



- Poulin : Si t'avais à changer tout ça, tout ce que tu voudrais changer dans le bout, qu'est-ce que tu ferais ?
- Paul : Je mettrais les écoles à terre, les maisons vieilles j'ai détruirais.
- Poulin : Qu'est-ce que tu ferais avec les maisons vieilles ?
- Paul : J'ai détruirais pour faire des parcs.
- Poulin : Avec les parcs qu'est-ce que tu ferais ?
- Paul : Les enfants joueraient dedans.

Bien que nous ne puissions pas présenter tout l'extrait dans le cadre de ce travail, nous avons sélectionné un passage qui nous semble très révélateur du discours de Falardeau. C'est le passage où Julien Poulin demande à Paul, le jeune enfant qui mange du Poulet Frit Kentucky, s'il avait à changer les choses que changerait-il ? Et là le jeune de répondre sans hésiter qu'il détruirait les écoles et les quartiers défavorisés. Dans cette séquence, Falardeau tente de créer l'indignation chez les spectateurs, car nous avons un jeune enfant qui mange du poulet frit américain et qui souhaite détruire les écoles, ce n'est pas sans rappeler un certain discours de droite qui croit que d'investir en éducation ne rapporte pas ou très peu.

Dans *Le Temps des bouffons*, le cinéaste bien que jouant encore sur l'indignation, utilise le rire comme arme de diffusion idéologique. Il insulte les participants du banquet du 200^e anniversaire du Beaver club. Falardeau explique comment ils sont les champions de l'exploitation coloniale et néocoloniale au Canada et plus précisément au Québec. Pour lui, ils sont de vils exploiteurs et colonisateurs. Le cinéaste est indigné et souhaite que son public le soit de même. Il

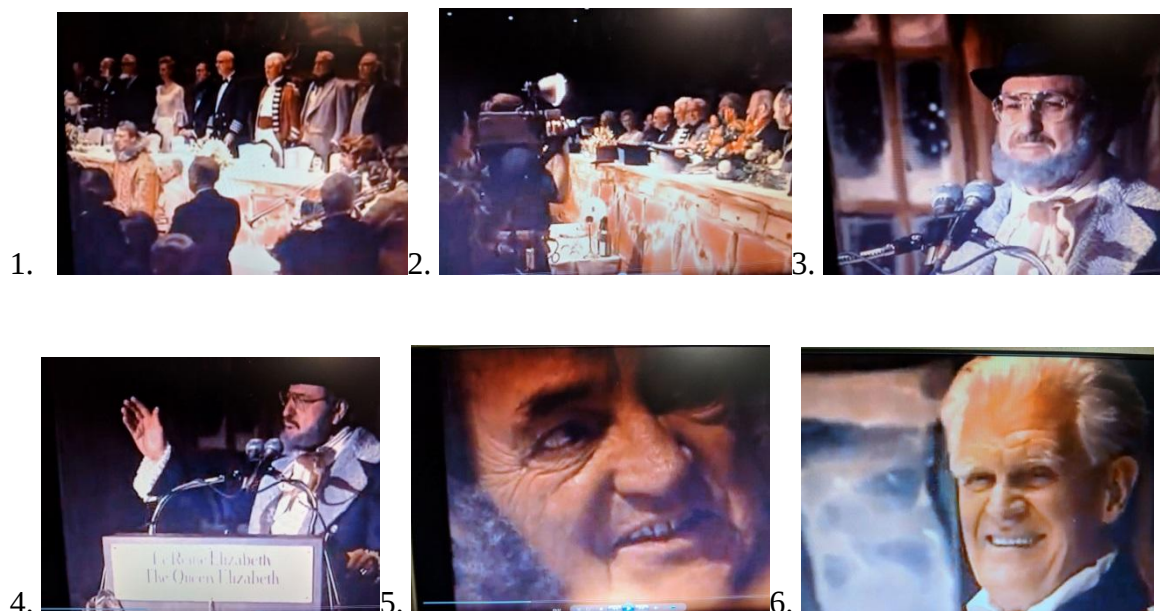
est provocateur, il cherche une réaction chez son auditoire. Il présente au début un rituel au Ghana qui est d'ailleurs une ancienne colonie britannique :



On est au Ghana en 1957, avant l'indépendance. Jean Rouch tourne un documentaire, Les Maîtres fous, sur la religion des Haoukas. Chaque année, les membres de la secte se réunissent pour fêter. Ils sont possédés. Possédés par des dieux qui s'appellent le gouverneur, le secrétaire général, la femme du gouverneur, le général, la femme du docteur. En 1957, le Ghana, c'est une colonie britannique... quelques rois nègres pour faire semblant, mais les vrais maîtres sont anglais. Une colonie avec tout le kit : Union Jack, God Save the Queen, perruque, cornemuse, pis la face de la reine en prime. Ici, on connaît. La religion Haoukas reproduit le système colonial en plus petit, mais à l'envers. Les colonisés se déguisent en colonisateurs, les exploités jouent le rôle des exploitateurs, les esclaves deviennent les maîtres. Une fois par année, les pauvres mangent du chien. Une fois par année, les fous sont maîtres. Le reste du temps, les maîtres sont fous. (Falardeau : 1994)

Ces images sont assez provocatrices. Elles montrent un rituel qui est décrit par le cinéaste comme représentant l'ordre colonial. D'ailleurs, nous voyons sur les images des symboles de l'Empire britannique, mais cela est mélangé avec des images saisissantes du rituel de cette tribu. Puis, il explique à ses spectateurs le réseau de bourgeois qui est en place au Québec et qui nuit au

simple ouvrier. Le cinéaste les dépeint comme des profiteurs du régime qui retirent tous leurs bénéfices de l'exploitation :



Des bourgeois pleins de marde d'aujourd'hui déguisés en bourgeois pleins de marde d'autrefois célèbrent le bon vieux temps. Le bon vieux temps, c'est la Conquête anglaise de 1760 ; par la force des armes, les marchands anglais s'emparent du commerce de la fourrure. Chaque année, les grands boss se réunissent pour fêter leur fortune. Ils mangent, ils boivent, ils chantent. Ils s'appellent McGill, Ellice, Smith, Frobisher, Mackenzie. C'est ça, le Beaver Club il y a 200 ans. C'est la mafia de l'époque. Ils achètent tout : les terres, les honneurs, les médailles, le pouvoir, tout ce qui s'achète. La gang de fourrure forme lentement l'élite de la société. Les voleurs deviennent tranquillement d'honorables citoyens. Ils blanchissent l'argent sale en devenant banquiers, seigneurs, politiciens, juges. C'est ça, le Beaver Club au début. (Falardeau : 1994)

Dans ce passage fameux, le ton de la voix hors champ du cinéaste fait toute la différence. Nous ressentons le mépris qu'il éprouve pour les gens réunis dans ce banquet. Il les méprise, car il croit fermement que ce sont eux la cause ou en partie la cause de l'aliénation et l'exploitation des Québécois et c'est ce qu'il souhaite dévoiler au grand jour. Pour ce faire, Falardeau va exposer des politiciens qui sont devenus des gens d'affaires, afin d'illustrer tous les liens malsains qui existent entre la politique et le monde des affaires au Québec :

Deux cents ans plus tard, leurs descendants, devenus tout à fait respectables, font revivre cette fête par excellence de l'exploitation coloniale. Le gros Maurice, ministre des Forêts, devint boss d'une multinationale du papier. Jeanne Sauvé, sa femme, administratrice de Bombardier, d'Industrial Insurance,

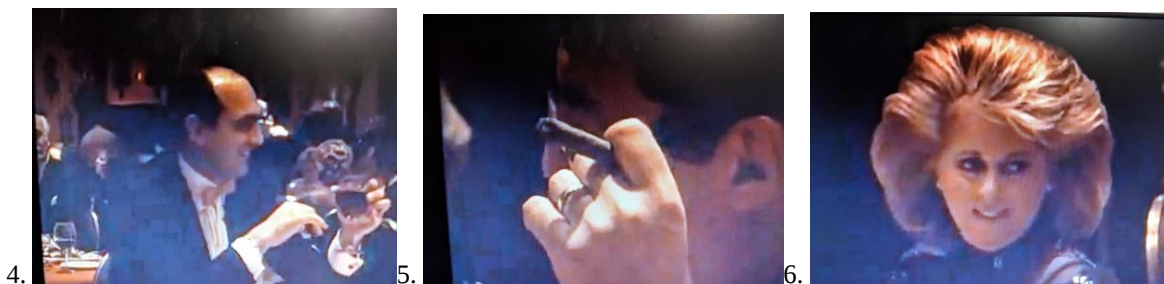
et gouverneure générale. Marc Lalonde, ancien ministre des Finances, maintenant au conseil d'administration de la City Bank of Canada. Francis Fox, ministre des Communications, engagé ; par Astral Communications. Toute la gang des Canadiens français de service est là, costumée en rois nègres biculturels. Des anciens politiciens devenus hommes d'affaires. Des anciens hommes d'affaires devenus politiciens. Des futurs politiciens encore hommes d'affaires. (Falardeau : 1994)



En fait, il avance que les politiciens vont rendre des services à certaines entreprises durant leur mandat. De ce fait, ils seront ensuite engagés par lesdites compagnies dans des emplois à salaire élevé. Puis, il continue sa salve contre l'élite du Canada et du Québec :

Toute la rapace est là : des boss pis des femmes de boss, des barons de la finance, des rois de la pizza congelée, des mafiosos de l'immobilier. Toute la gang des bienfaiteurs de l'humanité. Des charognes à qui on élève des monuments, des profiteurs qui passent pour des philanthropes, des pauvres types amis du régime déguisés en sénateurs séniles, des bonnes femmes au cul trop serré, des petites plotes qui sucent pour monter jusqu'au top, des journalistes rampants habillés en éditorialistes serviles, des avocats véreux, costumés en juges à 100 000\$ par année, des liches-culs qui se prennent pour des artistes. (Falardeau : 1994)





Le cinéaste travaille vraiment à indigner son spectateur. Encore une fois, le dispositif pathétique du cinéaste est bien rodé. Il tire à boulets rouges sur tout ce qui se rapproche du système d'exploitation capitaliste et colonial. Sa cible de prédilection étant bien sûr le bourgeois canadien-français vendu, une sorte d'Elvis Gratton. D'ailleurs, il nomme certains d'entre eux en les filmant. Nous avons présenté quelques images de ceux-ci. Falardeau utilise le gros plan, afin que son dispositif pathétique fonctionne dans l'imaginaire de ces spectateurs. Il explique ensuite que dans ce banquet tout le monde est à sa place : « Les bourgeois anglais se déguisent en bourgeois anglais, les collabos bilingues s'habillent en collabos bilingues, souriants et satisfaits, les Écossais sortent leur jupe écossaise, les Indiens se mettent des plumes dans le cul pour faire autochtones. On déguise les Québécois en musiciens pis en waiters. Les immigrants ? Comme les Québécois, en waiters ! » (Falardeau : 1994). Le cinéaste déplore le fait que depuis la Conquête, la situation au Québec, bien qu'ayant changé, soit restée quand même une situation de domination coloniale. Il affirme : « Toute la réalité du Québec en résumé : claire, nette pour une fois, comme grossie à la loupe. Ce soir, les maîtres fêtent le bon vieux temps. Ils fêtent l'âge d'or et le paradis perdu. Ils crient haut et fort, sans gêne, leur droit au profit, leur droit à l'exploitation, leur droit à la sueur des autres » (Falardeau : 1994). Puis, il continue sa diatribe en expliquant que les riches sont pareils partout. Il cite quelques exemples, comme la France et les États-Unis. En bref, il en a contre ceux qui font du profit sur le dos des autres.

Par ailleurs, il y a un moment qui est une sorte de prémonition de la fin d'*Elvis Gratton 3* où le protagoniste explose d'excréments. En effet, Falardeau dit, en parlant des riches : « Pleins de merde jusqu'au bord à force de bêtise et de prétention. Crosseurs, menteurs, voleurs. Et ça se reproduit de père en fils. Une honte pour l'humanité ! » (Falardeau : 1994). C'est ainsi dire que son dispositif satirique reprendra des éléments de son dispositif pathétique. Puis, il dit : « Au Ghana, les pauvres mangent du chien. Ici, c'est les chiens qui mangent du pauvre. Et ils prennent leur air surpris quand on en met un dans une valise de char » (Falardeau : 1994). Cette déclaration est vraiment celle qui peut choquer le plus, car le cinéaste fait référence au décès de Pierre Laporte lors de la Crise d'octobre. Sujet tabou de notre histoire, le cinéaste pamphlétaire lui n'a pas peur de traiter de ce sujet. D'ailleurs, il en fera un film où il utilise plus une esthétique tragique que pathétique. Le travail de Falardeau est clairement réfléchi, il suit un fil continu. Le cinéaste veut choquer et indigner, et ce, dans une direction particulière. Puis, le court métrage se termine sur un discours du président du Beaver club :

Et maintenant, as president of the Beaver Club, may I say to you the following: never any club has been so honoured and so magnificently rewarded on its two-hundredth anniversary to have such a magnificent membership as you are. À vous tous, nos membres, à nous tous, applaudissons-nous. We are magnificent people and I raise my hat to all of us. Bravo. You are as beautiful as I think I am. Thank you very much. Good evening. Bravo. Good night (Falardeau : 1994).



1.



2.



3.



Dans cette scène, le président clôture le banquet en vantant le mérite du Beaver club et de ces membres. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils ont une très bonne opinion d'eux-mêmes. Pour le cinéaste, une telle arrogance est inacceptable. Falardeau répond ainsi : « Applaudissons-nous. We are magnificent people. Quelle bouffonnerie ! » Et il finit son film avec la citation de la Boétie sur un écran noir : « Ils ne sont grands que parce que nous sommes à genoux » (La Boétie : 1553). En bref, le message véhiculé par Falardeau dans ce film est qu'il faut se révolter contre les classes dirigeantes qui nous exploitent.

Dans son premier film, *Continuons le combat*, Falardeau utilise encore l'indignation, cette fois en présentant les injustices de nos rituels. Il critique le fait que tout est toujours à sa place, ou plutôt que ceux qui cherchent à brasser la cage ou à remettre en question l'ordre établi sont vus comme des troubles fait ou pire des fous. Tout est à sa place dans la société explique Falardeau, le noir est méchant et le blanc gentil. Par ailleurs, dans *Le Steak*, le cinéaste utilise plusieurs émotions pour nous indigner. Il cherche à dresser un portrait du boxeur qui le dépeint comme un battant. Hart est présentée comme quelqu'un qui ne l'a pas eu facile et qui a dû lutter pour sa survie. On est indigné que le boxeur, qui nous est présenté comme étant sympathique, soit dans une situation si précaire. Il accepte sa situation et nous explique que dans la vie c'est comme à la boxe, c'est chacun pour soi. Voici une citation de Falardeau sur son ami Hart :

Pourquoi certains hommes s'écrasent-ils au premier coup dur ? Pourquoi d'autres hommes sortent-ils, au contraire, renforcés des épreuves subies ? Mon ami Gaëtan Hart, par exemple, ancien boxeur poids léger, n'a pas cette vision défaitiste des hommes défaits. Pour lui, la victoire ou la défaite sont des idées bien

relatives. Il n'a pas besoin d'un doctorat pour voir la différence entre un massacre et un match nul. Sa troisième année lui suffit pour faire la différence entre un combat gagné par KO et une défaite aux points sur décision partagée des juges. Hart rêvait de devenir champion. Il est devenu champion. Les défaites et les claques sur la gueule n'ont pas détruit son rêve (Pierre Falardeau *Le Couac*, décembre 2002, page 8).

Le système d'exploitation capitaliste nous conditionne à penser que notre réussite doit être individuelle, que nous sommes responsables de notre malheur. Falardeau souhaite plutôt que les gens comprennent que bien qu'il y ait une responsabilité individuelle, l'aliénation est aussi systémique.

2.2. Provoquer l'affect du public

Évidemment, pour tous ces hypocrites qui font du sur place depuis toujours, il suffit qu'un homme mette simplement un pied devant l'autre, pour qu'on l'accuse d'aller trop loin.

Pierre Falardeau, *Le Devoir*, juin 2003

Dans ses films qui utilisent le dispositif pathétique, le cinéaste cherche à provoquer une réaction chez son public. Il tente de lui faire ressentir des émotions et des sentiments. Nous allons maintenant expliquer quelle réaction est recherchée en fonction des personnages idéaux-types.

2.2.1 Le porte-parole

D'abord, nous allons aborder le porte-parole allié de Falardeau. La réaction recherchée chez le spectateur lorsque ce dernier agit est l'approbation. En fait, le cinéaste cherche à expliquer que le discours tenu par ses porte-paroles est le bon discours. Ce personnage défend, pour la plupart du temps, un positionnement idéologique anti-impérialiste et anticolonial. Il est contre l'aliénation causée par le système d'exploitation qui est en place. Ce personnage dans les films pathétiques de Falardeau est indigné. Il exprime des idées qui sont partagées par le cinéaste. Par exemple, dans le film sur la révolution d'Algérie, *À force de courage*, il y a un personnage récurrent. Il s'agit d'un homme assez âgé qui ne fait que dire « à force de courage ». Or, il joue le rôle de porte-parole, car il envoie le message qu'à force de courage et de répétition, il est possible d'atteindre l'indépendance et la liberté. Il ne joue pas un grand rôle dans le scénario, mais il

diffuse un message riche en émotion, d'où le dispositif pathétique tire sa puissance de persuasion. D'ailleurs, ses passages sont placés de telle manière à ce qu'ils apparaissent à la suite des questionnements des siens. Quand un Algérien se demande comment il peut y arriver, le vieil homme apparaît et dit : «à force de courage». C'est une sorte de leçon que Falardeau veut inculquer à son auditoire. À savoir qu'à force de courage rien n'est impossible à accomplir, peu importe l'immensité de la tâche. Voici des arrêts sur image de cet homme en très gros plan :



De plus, dans *Pea Soup*, il y a plusieurs porte-parole, mais un en particulier est plus marquant. Ce personnage est un homme assez âgé qui discute avec des amis dans une taverne. Il prend la parole pour dénoncer les abus du régime et pour une plus grande liberté des individus. Il a un peu le même discours que le cinéaste et il marque le spectateur à sa façon. Le cinéaste cherche à nous montrer que d'autres personnes pensent comme lui. Il utilise d'autres voix que la sienne pour diffuser son message de libération nationale ce qui ajoute du poids à ses arguments.

Ensuite, Falardeau utilise aussi le porte-parole adversaire. Ce dernier est l'ennemi du cinéaste, c'est-à-dire qu'il prend la parole et il défend la thèse adverse du cinéaste (bienfaits de l'ordre établi, fédéralisme, impérialisme, etc.). La réaction recherchée chez le spectateur est le rejet et le dégoût. Le cinéaste veut que le public comprenne que ces porte-parole parlent contre l'intérêt du public. Dans le film *À mort*, ce rôle est campé par un amuseur de foule. Lorsqu'il avale des sabres, il arrive un moment où il va avaler une baïonnette. Il explique que c'est une

baïonnette anglaise et que le fait qu'il l'avale prouve qu'il n'est pas séparatiste. Ce personnage dépeint les séparatistes comme des gens peu fréquentables. Dans *Pea soup*, ce rôle est joué par un pêcheur qui reçoit des Américains. Il explique que les Américains sont de meilleurs clients que les Québécois en raison de l'argent qu'ils possèdent. Les Québécois, selon lui, sont trop pauvres pour jouir de cette pêche réservée à l'élite américaine.

2.2.2 *Le naïf*

Dans les films que nous avons jugés pathétiques, cet idéal-type est un individu qui est profondément aliéné. À un point tel qu'il ne se rend plus compte de son aliénation. Il obéit sagement aux ordres et il joue très bien son rôle de colonisé, c'est-à-dire qu'il obéit au colonisateur. Dans ce cas, le cinéaste cherche à ce que le spectateur réalise qu'il est peut-être lui-même dans la situation du naïf colonisé. Il souhaite que le public comprenne les mécanismes qui causent cette aliénation. L'un des meilleurs exemples de ce personnage dans l'œuvre cinématographique de Falardeau est dans *Le Magra*. Il y a dans ce film un homme qui explique comment il a voulu devenir policier et pourquoi il a choisi ce métier. Nous voyons dans cela toute la naïveté du colonisé. Il explique pourquoi il vaut mieux obéir aux ordres, car de cette façon il est plus facile d'éviter les problèmes. Dans *Pea soup*, ce n'est pas un, mais des personnages qui sont naïfs. Le film prend place lors du défilé de la coupe Stanley. Les gens qui sont présents sont naïfs, car ils célèbrent la victoire du hockey sans se préoccuper de problèmes politiques, sociaux, etc. Ils ne s'intéressent pas aux vrais problèmes de la société, ils sont endormis par le système, croit le cinéaste. Ils préfèrent se divertir au lieu de s'impliquer dans la cité.

2.2.3 *Le gardien de l'ordre*

Ce personnage est présent dans les films qui utilisent le dispositif pathétique. Il est le personnage qui nous choque et qui nous indigne. Le cinéaste souhaite que le spectateur réalise

que le gardien de l'ordre est en fait responsable de son aliénation. Par exemple, dans *Pea soup*, c'est Pierre Elliot Trudeau qu'il l'incarne lorsqu'il insulte les séparatistes dans son discours. C'est aussi le professeur de marche en ligne dans *Le Magra*. Ce sont les soldats français dans *À force de courage*. En fait, ces personnages ont pour objectif de préserver l'ordre établi et de protéger le régime. Le cinéaste les dépeint négativement, car il cherche à montrer que ce sont des contre-exemples. Il utilise ses personnages pour faire prévaloir son point de vue. C'est une sorte de psychologie inversée, il veut indigner son spectateur par les actions ou les paroles des gardiens de l'ordre. Dans, *Continuons le combat*, ce personnage est campé par l'arbitre dans le match de lutte. Comme les policiers, dit Falardeau, ils doivent s'assurer de préserver l'ordre établi dans la société. Ils doivent s'assurer de faire respecter les règles. Or, ces règles sont à l'avantage de « l'establishment ». Il nous fait comprendre que dans la lutte ce sont toujours les mêmes qui gagnent, à moins qu'on change les règles ou les paramètres de celle-ci. Dans *Le temps des bouffons*, le rôle du gardien de l'ordre est tenu par le président du club. Il explique comment les gens présents au gala annuel du Beaver club sont des personnes qui possèdent un certain prestige dans la société et qu'ils méritent d'être avantagés vis-à-vis des autres. Le président du club commence son discours au Beaver club en disant :

Bonsoir, mesdames et messieurs. Good evening, ladies and gentlemen. My name is Roger Landry. I am your president of the Beaver Club. It is my privilege to welcome you to the twenty-seventh annual dinner of the Beaver Club celebrating this year the two-hundredth anniversary of the Beaver Club in Montreal. Sont réunies ici ce soir, dans cette illustre enceinte, des personnalités dont le seul nom évoque assurément la grandeur et l'honorabilité ; puisque, en fait, à cette table ils sont tous honorables. (Falardeau, 1994)

Il alimente la perception que les riches sont l'élite et qu'ils sont plus honorables que les pauvres. Ce sont eux qui ont réussi et non l'inverse.

2.2.4 *Le révolutionnaire/contestataire*

Enfin, il y a aussi un dernier personnage idéal-type présent dans les films utilisant le dispositif pathétique. Ce personnage est le révolutionnaire-contestataire. Ce dernier est le

personnage par excellence du manège de Falardeau. Il l'utilise pour diffuser sa pensée à lui. Ce personnage est valeureux et courageux. Il n'a pas peur d'affirmer ses convictions profondes. Il lutte pour une cause qui est chère au cinéaste, soit la libération et l'autodétermination des peuples, plus particulièrement du Québec et des Québécois. Il cherche à ce que les spectateurs apprennent ou s'inspirent de lui pour changer la situation du Québec. Par exemple, dans *Pea Soup*, il y a René Lévesque qui soutient un message de libération nationale. Il y a aussi le cinéaste lui-même qui paraît dans plusieurs de ses films et qui joue le rôle du contestataire. Falardeau en tant que narrateur véhicule un discours qui conteste le régime en place. Gaétan Hart dans *Le Steak* est une sorte de contestataire, car il en a contre le régime qu'il dénonce. Il critique le système capitaliste qui garde les gens dans leur situation. Dans le film, *À force de courage*, ce rôle est campé par les Algériens qui expliquent la réussite de leur combat et le bien qui en ressort. Ils sont fiers de leur indépendance et des moyens que celle-ci leur donne pour améliorer leur sort. Le cinéaste souhaite que les spectateurs prennent exemple sur eux.

2.3 Instruire le spectateur par le dispositif pathétique

Ou se rebeller ou trahir, on ne nous laisse guère de choix, à nous les simples.

Eco

Dans cette section, nous allons expliquer comment le traitement cinématographique utilisé par le cinéaste sert à diffuser ses idées et à instruire le spectateur. En fait, nous allons décrire comment certains procédés cinématographiques peuvent avoir une grande influence sur la façon que nous percevons ou que nous comprenons un film. Nous allons voir que dans l'optique du dispositif pathétique ces stratégies du réalisateur sont pour le moins efficaces. Ces stratégies sont tellement efficaces par endroits que leur retrait changerait la nature/le sens (ou autre chose) du

film. De plus, ces stratégies ont tendance à polariser les réactions de l'auditoire, c'est-à-dire que nous sommes avec le film ou contre lui.

2.3.1 *La voix hors champ*

L'une des stratégies privilégiées par Falardeau est l'utilisation d'une voix hors champ dans la plupart de ses documentaires. Cette méthode a pour but de contrôler le message diffusé par les images. Le narrateur, en l'occurrence Falardeau lui-même, utilise ses paroles pour nous diriger vers son message et vers la direction vers laquelle il souhaite que notre réflexion se dirige. En fait, tout ce qu'il utilise, que ce soit le ton de sa voix, les expressions qu'il utilise ou le débit de sa parole tous ces éléments peuvent et influencent notre interprétation des images. Par exemple, dans *Le temps des bouffons* le cinéaste est pour le moins incisif et il écorche les participants du gala du Beaver club. Or, si nous écoutions le film sans le son, il serait impossible de l'interpréter de la même façon. Ce ne serait pas le même film du tout. Il est clair que la voix hors champ joue un rôle majeur dans cette œuvre en nous indiquant comment réfléchir. D'ailleurs, Sanaker avance la même conclusion :

Contrairement à la voix neutre du documentaire traditionnel, celle de Falardeau est donc hautement personnalisée et ne cache en rien le fait qu'elle véhicule une prise de position individuelle. *Le Temps des bouffons* est un produit bimodal où le texte lu essaie, à travers l'investissement affectif et idéologique de son producteur, de déterminer de façon très précise la signification du visuel plutôt flou et insignifiant. (Sanaker, 1999 : 207)

Le cinéaste tente donc d'exercer un certain contrôle sur la pensée de ses spectateurs, du moins il exprime une position très claire sur un sujet. Falardeau ne fait pas que commenter les images de façon neutre, il a un but précis dans son discours. De plus, il diabolise l'opposé de son idée, donc il est plus difficile pour le spectateur de faire sa propre opinion sur le sujet. Sanaker rajoute :

Le Temps des bouffons, par contre, nous met sans intermittence en présence d'un commentaire qui, non seulement dit la réalité que nous voyons en lui donnant une valeur que nous sommes peu disposés à y

voir sans ce commentaire, mais qui aussi va loin au-delà du visible pour nous donner une vision de l'histoire où les personnages présents sont des acteurs assez secondaires et occasionnels. (Sanaker : 208)

Le commentaire de Falardeau est si puissant et convaincant qu'il est plus important que les images vues par le spectateur. Les images ne sont plus si importantes, c'est le discours du cinéaste qui est à l'avant-plan. C'est un peu la même chose dans son premier film, *Continuons le combat*, sur la lutte au Québec. Dans ce film, il explique l'importance des rituels et comment la lutte en est un. Or, si nous enlevons sa voix, il est impossible de comprendre le deuxième sens de ses explications. Il est impossible de voir que la lutte reproduit certaines situations du réel. C'est Falardeau, par sa voix qui nous dirige et nous dit quoi regarder et comment l'interpréter. Dans *Pea soup*, nous voyons des images d'ouvriers qui travaillent manuellement. Les commentaires de Falardeau nous enseignent qu'ils doivent le faire puisque ce sont les Anglais qui dirigent.

2.3.2 Opposition d'images

Cette technique cinématographique est très privilégiée par le cinéaste à l'étude. Elle consiste en fait en une succession d'opposition d'images : une image est vue puis nous voyons l'autre puis la première et la seconde et ainsi de suite. Ce procédé compare des images l'une avec l'autre pour nous faire prendre conscience soit de différences ou de ressemblances. Elle sert à nous ouvrir les yeux sur certaines situations. L'un des meilleurs exemples de cette technique se trouve dans le film *À mort*, où le cinéaste oppose les images de cochons en ligne vers l'abattoir et de gens en ligne au parc Belmont pour faire des attractions. Le point culminant est lorsque les cochons se font trancher la gorge. Le cinéaste essaie de montrer la ressemblance entre les cochons qui vont à l'abattoir et les individus qui attendent de faire une attraction. Il veut nous faire comprendre que notre situation d'opprimé n'est guère différente de celle des cochons. Si l'on utilise les cochons pour se nourrir, les capitalistes, eux, nous utilisent pour s'enrichir. Dans *Pea soup*, il oppose des images presque tout au long du film. Il montre la cruelle différence entre

les riches et les pauvres. Cette opposition d'images presque immédiate nous fait prendre conscience visuellement des différences entre les classes sociales et influence notre interprétation de la réalité. Dans *Le temps des bouffons*, il commence par montrer des rituels d'une tribu du Ghana. Il montre ensuite le Beaver club en nous faisant croire que finalement l'un ne se différencie pas tant que cela de l'autre. Dans *Le Magra*, il alterne entre des scènes de guerre et des scènes d'entraînement de la police. Il cherche à montrer que finalement l'armée et la police ne sont pas si différentes l'une de l'autre.

2.3.3 Gros plan

Le cinéaste utilise cette technique, prisée par les cinéastes hollywoodiens, dans quelques films associés au dispositif pathétique. En cinéma, un gros plan fait référence au personnage et non au décor. Le gros plan cadre le personnage à la hauteur du cou pour capter son émotion. Entre autres, dans le film *Le Steak*, Falardeau fait de gros plans du boxeur Gaétan Hart pendant qu'il s'entraîne. Il montre comment le chemin vers la victoire est difficile. Il fait de gros plans sur le visage en souffrance du boxeur. Il veut nous faire comprendre que la lutte pour vaincre est difficile. Il met aussi de l'emphasis sur la responsabilité individuelle du boxeur en faisant de gros plans sur son visage meurtri. Il fait aussi des gros plans sur l'Algérien qui explique la torture qu'il a subie dans *À force de courage*. Nous voyons les émotions dans son visage et le cinéaste veut nous faire réagir. En utilisant le gros plan, il veut que nous ressentions où nous observions les émotions de l'acteur. Nous arrivons presque à nous mettre à la place de l'acteur et à ressentir ses émotions, voilà toute la puissance de la technique du gros plan.

Conclusion

Dans le monde pathétique que Falardeau nous présente, il y a plusieurs émotions suscitées. Le cinéaste cherche d'abord et avant tout à nous surprendre par des images et des paroles

simultanées. L'artiste cherche à frapper nos préjugés, à éveiller nos consciences. Il veut mettre en lumière des problèmes qu'il voit dans sa société. Pour atteindre son but, il utilise l'indignation. Dans les films qui font partie du dispositif pathétique, il y a toujours des images qui choquent et qui provoquent des réactions chez le spectateur. Au départ, il souhaite que les gens s'interrogent sur la situation économique et sociale de leur pays, sur l'histoire de ce dernier et sur l'aliénation vécue dans un régime colonial. Il utilise aussi l'horreur et la terreur pour montrer les tares de l'impérialisme. Il nous présente sans détour les conséquences des politiques impérialistes des grandes puissances occidentales. Par exemple, dans *À force de courage*, Falardeau nous montre un soldat qui s'est fait torturer et cela est somme toute assez bouleversant. Il cherche à faire comprendre à son public que le combat pour la liberté est difficile, mais qu'il est le plus noble qui soit. Pour comprendre tous ces messages, le spectateur doit interpréter et se questionner sur le sens des images et du son qui lui sont présentés. Cela représente bien la théorie d'Eco (œuvre ouverte) et celle de Rancière (spectateur émancipé), car les individus peuvent voir un film de Falardeau et construire différentes interprétations, et c'est surtout vrai pour le dispositif pathétique. Leur interprétation, dans ce cas, est souhaitée et nécessaire. Ils doivent utiliser leurs capacités pour décoder les films qui relèvent du *pathos* chez le cinéaste. Or, comme ce ne sont pas tous les spectateurs qui comprennent facilement, le cinéaste va chercher à être de plus en plus clair. En effet, il y a un monde de différence entre son premier documentaire, *Continuons le combat*, où le message est plus ou moins clair et *Le temps des bouffons* où le message est on ne peut plus clair. De plus, il semble que le cinéaste se soit rendu compte que le dispositif pathétique n'atteindrait pas un assez grand auditoire et il s'est donc tourné vers la deuxième arme de son arsenal : le dispositif satirique.

Chapitre 3. La satire : le rire comme arme de pédagogie anti-impérialiste

Tous les honnêtes gens qui pensent sont critiques, les malins sont satiriques.

Voltaire, *Lettre à M. de Cideville*, 12 avril 1733

Falardeau a utilisé la satire pour tenter de réveiller les Québécois. Il voulait qu'avec la satire les gens se questionnent ou comprennent les comportements qui sont néfastes pour eux. En quelque sorte, il est possible de dire que la satire du cinéaste repose essentiellement sur les épaules d'Elvis Gratton. En fait, les films que nous couvrirons dans cette section sont presque exclusivement des films portant sur ce personnage mythique de la cinématographie québécoise. Nous croyons qu'il est possible de voir les films *Elvis Gratton* comme une satire ; ils représentent une construction exagérée. À l'aide d'une histoire assez banale, Falardeau met en exergue les défauts des mentalités d'un certain groupe social (ici la petite bourgeoisie québécoise fédéraliste), tout comme les comportements néfastes de ce dernier. La plupart du temps la satire finit par une chute qui sert de conclusion. Essentiellement, c'est ce que Falardeau fait dans ses films. Il dépeint le Québec assez réalistement bien qu'il y ait une certaine place à l'exagération. L'histoire de Gratton est en soi assez banale, mais elle est révélatrice de ce que le cinéaste cherche à dénoncer, soit le colonialisme et les tares des colonisés.

3.1 Les trois actants de la satire

La colonisation tue spirituellement le colonisé. Elle fausse les rapports humains, détruit ou sclérose les institutions, et corrompt les hommes, colonisateurs et colonisés.

Albert Memmi

3.1.1 La cible

Dans l'univers d'Elvis Gratton, la cible est le système d'exploitation colonial et néocolonial en place au Canada et ses conséquences sur les Québécois. Cette cible peut prendre plusieurs

formes, qu'elle soit des individus, des gouvernements, des industries ou voire même des institutions. Dans ces films, le gouvernement fédéral et ses représentants sont vraiment malmenés. Le cinéaste nous les présente souvent comme des profiteurs qui veulent exploiter les Québécois. Il ridiculise des personnages importants de la politique au Canada. C'est dans le deuxième épisode de la série, *Miracle à Memphis*, que cette cible est la mieux exploitée. Au départ, Falardeau montre Jean Chrétien, dans la réalité, qui porte un casque de soldat à l'envers. Dans cette série d'images, au début du film le cinéaste montre des politiciens qui font toutes sortes de courbettes pour se faire élire, par exemple Bill Clinton qui joue du saxophone. Dès le générique, nous comprenons que selon le cinéaste, les politiciens sont prêts à tout pour se faire élire et pour se faire aimer de différents électeurs.



Durant le générique, nous observons d'abord Chrétien qui joue du trombone. Ensuite, il court avec des gens et il fait du canot. De plus, Falardeau montre le politicien en train de discourir et il fait un gros plan sur sa bouche croche. Dans ce cas, nous sommes littéralement dans le domaine de la satire puisqu'il attaque directement les traits de quelqu'un dans le but de l'humilier, de le discréditer. Durant le film, D. Bill, l'agent d'Elvis, se fout de la gueule de Chrétien justement quand Elvis lui demande s'il y a quelque chose à faire avec son visage. Son agent lui répond que non et que l'imbécile a mis son casque à l'envers, comme le cinéaste le montre au début du film. Le cinéaste reprend même cette image pour que le spectateur s'en souvienne. Clairement on se moque du politicien. Dans cette même optique, il parle d'autres politiciens qui ont subi la transformation de leur image. Pour Falardeau, la politique au XXI^e siècle est intimement liée à l'image projetée des politiciens. Ce n'est pas la réalité l'important, mais la manière qu'on la perçoit. L'important maintenant n'est plus le contenu, mais le contenant et c'est ce que déplore le cinéaste.

3.1.2 *Le satiriste*

Le satiriste est en l'occurrence le cinéaste lui-même. Son rôle consiste à créer une satire qui critique les cibles qu'il a choisies préalablement. Il est possible de dire que c'est aussi vrai pour les *Elvis Gratton*. En fait, Falardeau les utilise pour attaquer plusieurs cibles autres que lui-même, soit la petite bourgeoisie québécoise. Ce que tente d'entreprendre le satiriste c'est de persuader le spectateur que c'est lui qui a raison et que ses ennemis ont tort. Le satiriste utilise une stratégie bien précise pour cela : « pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale » (Duval/Martinez, 2000 : 184). Habituellement, le satiriste va créer un personnage qui sera comme son double dans la satire et qui sera son porte-parole pour livrer son message. Cependant, il y a aussi la possibilité que le

satiriste utilise un personnage qui soit plutôt l'inverse de son message, une sorte de contre-personnage qui lui épousera plutôt le discours de la cible (Duval/Martinez : 184). Dans notre cas, c'est cette stratégie qu'a adoptée Falardeau avec Elvis Gratton. Cependant, cette stratégie comporte son lot de risques puisqu'à ce moment il devient plus difficile pour le spectateur de comprendre le message du satiriste, puisqu'il doit le décoder. Le spectateur doit comprendre que le satiriste travaille à l'envers, c'est-à-dire que le message qui est envoyé textuellement dans le film est l'inverse de ce que pense le satiriste. De plus, dans l'univers de Gratton, Elvis va parfois dire des choses que pense Falardeau, tel que critiquer les politiciens et les médias, alors qu'à d'autres moments, il va avoir le même discours que les élites néocoloniales. Le satiriste cherche à mettre en exergue les défauts de ses adversaires en les exagérant, il procède donc par distorsion. Il s'attaque à tout ce qu'il juge néfaste : « Le satiriste démembre le corps social avec une jubilation non dépourvue de sadisme et le fragmente en individus représentant les symptômes de chaque couche de la population » (Duval/Martinez : 191). Cela a pour effet d'amplifier son message et de le renforcer. Il peut ainsi montrer l'ampleur de la corruption de la société ou d'une institution en particulier.

3.1.3 *Le destinataire*

Le destinataire dans les films satiriques de Falardeau est le Québécois moyen. Il veut que celui-ci s'intéresse davantage aux questions politiques qui l'entourent. Il veut mettre dans des termes simples des principes complexes, tels que l'aliénation, la colonisation et l'exploitation. Pour ce faire, Falardeau utilise des exemples satiriques. En fait, il faut dire qu'il utilise surtout des contre-exemples. Il met de l'avant un personnage, Elvis Gratton qui est tout ce qui le répugne chez certains de ses compatriotes fédéralistes. Ce personnage adopte les comportements inverses des comportements que Falardeau voudrait que les gens aient. Dans *Les Canadiens sont là*, il fait

une satire sur les artistes. Il leur reproche, du moins à certains, de ne pas faire de l'art engagé. Il croit qu'ils font plutôt de l'art capitaliste. Dans cette œuvre, on peut dire que le destinataire est plutôt l'artiste québécois moyen. Falardeau voudrait bien qu'il soit plus engagé dans ses œuvres. Que ce ne soit pas juste de l'art pour de l'art, mais de l'art qui témoigne de la réalité de la société de l'artiste. Julien Poulin dit en parlant du concept d'Elvis Gratton dans une entrevue :

Dans le temps, il y avait les personnages d'Elvis qui passaient à TVA... Elvis Allaire, Elvis Gagnon... C'était de la folie. Alors moi, j'ai pensé à un gars qui travaillait dans un parking d'université, une espèce de petit gros nobody... triste... Puis, le soir, il allait dans un bar et il prenait une petite bière. Puis, dans le bar, il a commencé à faire des imitations d'Elvis... Comme si, pour réussir, nous autres, il fallait être quelqu'un d'autre. C'est ça, l'idée. C'était triste, vraiment triste, l'histoire. (Ménard : 8)

Puis, il explique que c'est Falardeau qui a voulu ajouter l'aspect humoristique au personnage : le personnage, lui, est tragique : « On en voit parmi nous des gens qui parlent n'importe comment, qui disent n'importe quoi sans avoir une opinion développée... Elvis Gratton, c'est quelqu'un qui dit des clichés et qui n'est pas capable de vivre en son nom ! » (Ménard : 8-9). Ensuite, il explique que le personnage peut servir à faire réfléchir les spectateurs. C'est intéressant d'utiliser le personnage d'Elvis Gratton dans des cours, comme outil, pour discuter et pour faire réfléchir. Nous pouvons l'utiliser comme nous pouvons utiliser Tartarin de Tarascon ou le Bourgeois gentilhomme. Ce sont des caricatures qui font rire et qui font réfléchir (Ménard : 9). De sorte que nous croyons qu'il est plausible que le dispositif satirique de l'auteur ait fonctionné pour certaines personnes qui en regardant le film ont cherché à comprendre le deuxième degré et les messages codés. Le spectateur émancipé, comme avançait Rancière, peut et doit interpréter le film qui se dresse devant ses yeux. Le rire sert parfois à faire réfléchir.

3.2 Les cibles de la satire : la dissimulation et la démesure

Il faut éteindre la démesure plus encore que l'incendie.

Héraclite

Le satiriste s'attaque à deux tares de la société qui sont la démesure et la dissimulation. La satire ou le satiriste cherche à montrer l'hypocrisie de ceux qu'ils critiquent (Duval/Martinez : 184). En clair, la satire cherche toujours à dénoncer, ce qui revient à dire qu'elle creuse l'écart entre l'apparence et la réalité. En effet, puisqu'elle doit exagérer la réalité pour marquer son auditoire et faire passer son message. Le satiriste s'attaque à la dissimulation dans ses œuvres utilisant le dispositif à l'étude. Dans *Les Canadiens sont là*, Falardeau critique le fait que l'art peut servir à camoufler une réalité. Selon lui, les artistes participent au camouflage de la réalité des problèmes sociaux des Québécois. Dans le premier film de la trilogie d'Elvis Gratton, il critique la dissimulation de la corruption et de la collusion politiques. Il critique les jeux de coulisses entre l'industrie et les politiciens. Par exemple, durant la réception de Noël qu'organise Elvis Gratton le maire et le chef de police se présentent et expliquent à Bob comment la politique fonctionne. Ils expliquent à Bob qu'en politique l'important ce sont les réseaux, c'est-à-dire que les politiciens sont de mèches avec le monde des affaires pour se faire élire. Dans le deuxième film, la cinéaste s'attaque à la dissimulation des messages publicitaires. Ceux-ci sont tellement partout que nous ne les remarquons même plus. Il critique le fait que sous cette publicité soit dissimulé un financement qui achète les pensées. Dans le cas qui nous concerne, Falardeau veut illustrer la démesure au Canada. Dans *Les Canadiens sont là*, le cinéaste critique la démesure des galas artistiques. Il montre comment, selon lui, certaines œuvres sont insignifiantes, car elles ne sont pas engagées. Dans le premier volet de la trilogie d'Elvis Gratton, il s'attaque à la démesure de la petite bourgeoisie canadienne-française aliénée par la culture américaine. Par exemple, il y a un passage dans le film où Falardeau lui-même joue un photographe qui fait une séance photo pour Bob Gratton. Durant cette séance les deux discutent de politique. Bien entendu, leurs opinions politiques tendent vers la droite. Or, Falardeau alias le photographe, dit sans cesse à Bob d'aller plus à droite.



- Bob : Faut absolument qui passe à convention si on veut avoir une chance de se débarrasser de cette gang de barbus pis de socialiste,
 - Photographe : un petit peu plus à droite mon Bob
 - Bob : ça fait assez, longtemps qui rit de nous autres faut arrêter ça
 - Photographe : encore plus à droite
- Bob : C'est fini ça les séparatistes, vas falloir les mettre au pas eux autres pis leurs chums les unions pis les professeurs qui endoctrinent les jeunes dans nos écoles, C'est fini ça l'avortement, le bien-être social on va mettre un stop à ça, pis la loi 101 criss
 - Photographe : essaye dont tes lunettes mon Bob, euh ça devrait être pas mal
- Bob : C'est certainement pas eux autres qui vont venir me runner dans mon magasin, pis c'est pas eux autres qui vont m'empêcher d'envoyer mes enfants à l'école anglaise si je veux ok, yeah
 - Photographe : C'est ça, C'est ça
- Bob : Moi j'técœuré faire vivre les chômeurs pis les assistés sociaux avec mes taxes, si yen veulent de l'argent criss qui face comme moer pis qui travaille
 - Photographe : Essaye donc ça à genoux voir
- Bob : Si yen veulent des jobs va falloir arrêter de cracher sur les Américains qui veulent venir investir icitte c'est nous autres l'esti d'entreprise privée qui fait vivre le pays, bin qui arrête de nous mettre des bâtons dans les roues, ok, leur histoire d'indépendance c'est des folies ça, faut arrêter de se poser des questions
 - Photographe : Bouge pas mon Bob, bouge surtout pas
- Bob : Le Canada c'est le plus beau pays du monde, c'est le plus riche le plus libre, bin si ils sont pas content qui ayent vivre à Cuba, de toute façon moé je veux pas perdre mes montagnes Rocheuses, pis des pauvres yen aura toujours,
 - Photographe : C'est ça

- *Bob : tu vas voir qu'avec Groleau on va mettre de l'ordre là-dedans, c'est ça qui manque aujourd'hui de l'ordre, de l'ordre, on va savoir une fois pour toutes ou c'est qu'on s'en va, les révolutionnaires on va leur mettre un peu de plomb dans tête faut être réaliste colis.*
- *Photographe : C'est ça, c'est ça mon Bob,*
- *Bob : ils vont arrêter de jouer au fou avec nous autres, ils m'empêcheront pas de vivre moé, pis avec Groleau m'a lavoir mon permis de bière yeah !!!*

Falardeau attaque la démesure de la droite politique qui cherche toujours à couper davantage dans les services publics et à privatiser, selon lui. La stratégie du cinéaste est vraiment efficace. À chaque fois, ses réponses vont avec les affirmations de Gratton. Au départ, Gratton veut se débarrasser des socialistes et Falardeau lui dit « oui plus à droite ». Puis, il explique la nuisance séparatiste et celle des assistés sociaux, alors Falardeau lui dit de se mettre à genou. Puis, lorsque Bob affirme que l'indépendance c'est des folies, Falardeau lui dit de ne surtout pas bouger. Ici encore cela a une importance capitale, il fait référence à l'immobilisme de certains Québécois lors du référendum de 1980. Ce détail n'est pas anodin, Bob est littéralement à genou devant les intérêts du capitalisme.

Dans le deuxième volet, *Miracle à Memphis*, Falardeau critique la démesure de l'image en politique. Il montre comment pour lui, en politique ou dans différentes sphères de la société, tout est question d'image, de perceptions. Il réalise que l'important n'est plus le contenu, mais le contenant. Un bon exemple de cela est quand Bob discute avec son agent D. Bill. Son agent explique comment les politiciens travaillent sur leur image corporelle pour récolter des votes. De surcroît, un exemple encore meilleur survient lorsque Elvis Gratton parle de privatisation et qu'il se met à léviter dans les airs, montrant toute la démesure des politiciens.



- Monsieur Gratton, que pensez-vous de cette vague sans précédent de privatisation ?
- Ah bien ça je suis pour en Esti par exemple, faut que le gouvernement ce soit runner comme une business, tout ce qui ne rapporte pas là faut fermer ça, ah tien les foyers de vieux par exemple, qu'est-ce que ça rapporte ça ? Ça ne rapporte rien, faut se débarrasser de ça, les écoles ça ne rapporte pas 5 cent, il faut fermer ça, tous les malades, les handicapés, les fous, les Mongoles, ça coûte une fortune pis ça ne rapporte rien, il faut se débarrasser de ça, il faut arrêter de vivre au-dessus de nos moyens. Pis toute le reste il faut privatiser, les prisons, les hôpitaux, les ponts, les routes, l'étrisciter, l'eau, l'alcool, même l'air faudrait privatiser ça, pis charger, tu respire tant bien tu payes tant, celui qui respire plus bien qui paye plus, c'est ça la justice, justice égale privatisation, pis les gouvernements, il faut qu'ils subventionnent les privatisations parce que moé là sans subvention je déménage
- Monsieur Gratton, Monsieur Gratton c'est un miracle.
- Pas de panique Tabernack, pas de panique...

Or, ce volet critique aussi la démesure du système capitaliste et notamment la publicité et le placement de produits. Pour ce qui est du troisième volet des Gratton, c'est une salve sans pitié sur les médias. Il ridiculise tout au long du film les médias de masse et il en a surtout contre la convergence. D'ailleurs, Bob Gratton lui-même va devenir le magnat d'un empire médiatique. Il va créer toutes sortes d'émission de variétés qui ne contient pas de contenu intellectuel. Par

exemple, son agent arrive avec des journalistes en laisse, car ce sont les chiens de poche des politiciens.



- Bob : Ah Dubuc je t'attendais, vient-en vient-en, sont gentil sont obéissant en tabarnac en sont tu tout de même ?
- Dubuc : Presque, en fait il s'agit bien de les choisir et de les dompter jeunes, il y a toujours quelques enragés dans le lot, mais on arrive généralement à les faire plier, ceux qui se rebiffent bin on les casse
 - Bob : aille pis yon l'air intelligent hein
- Dubuc : Mm ouais si on veut, mais la qualité première d'un journaliste monsieur Bob, c'est pas l'intelligence c'est la capacité de marcher au pas
 - Bob : Comment vous faites pour les dompter ?
- Dubuc : D'abord et avant tout on fait sur qui s'ont de la bouffe dans leur écueil et pis exactement comme vous venez de faire on leur donne un bonbon en prime de temps en temps avec un petit coup de fouet quand ça suffit pas
 - Bob : Va te coucher la mon oncle Bob est fâché
- Dubuc : Le fouet au début seulement et puis juste avec la bouffe ils obéissent au doigt et à l'œil, il donne la papatte ils font la belle toutes les pirouettes demandées à propos vous connaissez Izzy Asper j'imagine
 - Bob : c tu un dompteur de chiens ça
- Dubuc : non monsieur Asper est un financier de Winnipeg issu d'une grande famille libérale qui a racheté tous les journaux de Conrad Black, National post, Gazette, Ottawa journal
 - Bob : ça me dit quelque chose, mais c loin hein
- Dubuc : Monsieur Asper a proposé à tous ces journalistes de privilégier le point de vue d'Israël avec le conflit des Palestiniens

- Bob : *Je ne vois pas le problème il s'est acheté des journalistes ya le droit de le faire écrire ce qu'il veut*
 - Dubuc : *Vous avez raison monsieur Bob, mais*
 - Bob : *Yon rien qu'a se fermé la gueule et faire des pirouettes comme les miens esti*
- Dubuc : *Vous avez raison monsieur Bob, mais encore une fois le problème est pas là, le problème c'est que cela s'est su, monsieur Asper a bien le droit de s'acheter des journaux ou des journalistes comme vous le dites pour diffuser sa pensée, mais de là à le crier sur les toits, il faut quand même faire preuve d'un peu de subtilité, pour avoir ce que l'on veut de toute façon il s'agit simplement de nommer le bonnes personnes aux bons postes.*
 - Bob : *T'es un esti de vite, tu l'as en tabarnac, t'es-tu américain ?*
 - Dubuc : *Pourtant non.*

Dans ce dialogue, Dubuc explique à Gratton les qualités essentielles d'un journaliste qui se résument à obéir aux ordres du propriétaire de médias. Puis, Dubuc explique à Gratton qu'Izzy Asper, ce magnat de la presse qui s'était fait prendre à forcer ses journalistes à prendre position pour Israël, aurait dû faire preuve de plus de subtilité. Il montre qu'en fait c'est normal d'avoir un biais, mais qu'il ne faut absolument pas qu'il soit visible. Enfin, Elvis Gratton, obnubilé par l'intelligence de Dubuc, lui demande s'il est Américain, car pour le colonisé, un Québécois ne pourrait pas être aussi intelligent que Dubuc. En bref, le cinéaste utilise la caricature pour critiquer la démesure de plusieurs phénomènes différents de la société. Cependant, il y a toujours la critique de la démesure du régime fédéral canadien en filigrane.

3.3 La dénonciation et la promotion : l'objectif de correction de la satire

Des Elvis Gratton y en a mur à mur au Québec. Aussitôt qui en a un qui meurt y en a mille qui sont prêts à prendre sa place !

Pierre Falardeau

Dans cette section, nous retrouvons nos personnages idéaux-types en lien avec le dispositif satirique. En effet, le cinéaste les utilise pour sa stratégie de dénonciation et de promotion. Disons que dans le cas présent, le Falardeau satiriste est plus dénonciateur que promoteur, mais quand même nous verrons qu'il peut faire de la promotion aussi. Essentiellement, cette stratégie vise la correction de tares qui sont présentes dans la société québécoise, encore et toujours selon le cinéaste pamphlétaire. Nous utilisons ici la signification littéraire de tare, soit un grave défaut qui porte préjudice à un groupe ou à une institution. En outre, il faut comprendre que le pamphlétaire

adhère à une certaine vision du monde ou à une certaine réalité, voire il cherche à faire de sa vision, la réalité. Or, Falardeau a réussi à ce qu'Elvis Gratton représente les quatre personnages idéaux-types à la fois, ce qui est formidable et même surprenant. Bien qu'il soit davantage un gardien de l'ordre, il peut aussi être un porte-parole, un naïf et un contestataire. Pour le spectateur attentif, Elvis Gratton se révèle être un personnage plein de complexes et de contradiction.

3.3.1 *Le porte-parole*

Dans cet univers particulier du cinéaste québécois, le porte-parole peut prendre diverses formes. Lorsqu'il prend la parole contre les idées de Falardeau, il est représenté par des politiciens, des hommes d'affaires, des photographes, etc. Le porte-parole qui est contre les idées du cinéaste ne joue pas nécessairement un grand rôle dans le déroulement du scénario, mais parfois il lance un message qui est important à saisir. Prenons par exemple le réalisateur dans le troisième film. Il est joué par le cinéaste lui-même et il représente tout ce que Falardeau n'aime pas, dans les réalisateurs qui font de l'art pur. Elvis Gratton est le plus souvent le porte-parole négatif du cinéaste, et ce, dès le premier volet de la série, lorsqu'il est en perpétuel questionnement identitaire. Dans une scène fameuse dans un vol vers le Sud, lorsqu'on lui demande s'il est « Canadien », il a de la difficulté à répondre et offre une réponse confuse.





Moi, je suis un Canadien québécois ! Un français, canadien-français. Un américain du Nord français. Un francophone québécois canadien. Heu, un québécois d'expression canadienne-française française. On est des Canadiens... Américains, francophones d'Amérique du Nord. Des Franco-québécois... On est des Franco-canadiens du Québec. Des Québécois canadiens. Les deux.

Il est clair ici que le réalisateur veut montrer que les Québécois se cherchent. Ils ne sont pas certains de leur identité et cela transparaît clairement dans la réponse confuse de Bob Gratton. Le porte-parole qui est du côté de Falardeau est celui qui, au contraire, défend les idées du cinéaste ou qui discréditent les idées opposées aux siennes. Dans le deuxième volet, il y a un court passage où une journaliste demande à Elvis ce qu'il pense des propos tenus par Mordecai Richler et lui de répondre « c'est-tu un nom ou une maladie ? » La journaliste lui répond que c'est une sorte d'Elvis Gratton qui veut faire carrière en anglais. Gratton de lui répondre, il ne me fait pas peur, je suis meilleur que lui. Nous voyons ici tout le mépris de Falardeau envers Richler. Gratton est alors son porte-parole, y compris même la journaliste qui compare Richler à Gratton, ce qui n'est pas nécessairement un compliment.

3.3.2 *Le naïf*

Dans les films d'Elvis Gratton, le naïf est clairement représenté par Méo. Le beau-frère de Bob est incapable de penser par lui-même. Il doit constamment se fier au jugement de son patron. Au lieu de confronter les idées de Bob qu'ils pourraient moins apprécier, il se tait et acquiesce. Méo est représentatif de ce que pense Falardeau de certains Québécois, des « suiveux », « des moutons » qui ne posent pas de questions. Outre Méo, il y a aussi des naïfs dans tous les films. Dans le deuxième volet, lorsque Bob travaille dans son restaurant-minute, un couple de jeunes

affirme l'idolâtrer. Ils avancent qu'eux les jeunes prennent exemple sur des hommes de la trempe d'Elvis Gratton. Un passage où une journaliste demande à Elvis Gratton c'est quoi le bonheur, ce dernier demande à Méo et il répond naïvement que le bonheur c'est d'être heureux. Puis, la journaliste lui demande ensuite si l'Internet pourrait être une solution pour les pays du tiers-monde, Bob répond alors à la journaliste qu'elle devrait lui poser des questions qu'il comprend si elle veut qu'il lui réponde.

3.3.3 *Le révolutionnaire/contestataire*

Dans ce monde satirique, c'est le révolutionnaire qui est le moins présent, puisque le cinéaste utilise plutôt des contre-exemples. Néanmoins, il est représenté par Falardeau et ses amis dans le court métrage *Les Canadiens sont là*. Effectivement, Falardeau devait tourner un documentaire pour le Conseil des arts du Canada, mais son documentaire n'était pas ce que le Conseil avait prévu. Il présente dans celui-ci la thèse selon laquelle l'art doit être engagé et non pas seulement de l'art pour l'art. Cette thèse est contestataire. Pour ce qui est du reste de son œuvre satirique, le personnage est moins présent que dans les deux autres dispositifs préconisés par l'œuvre, mais il n'est pas non plus absent. En quelque sorte, ce personnage est en filigrane dans toutes les œuvres. C'est le spectateur qui doit réaliser que le cinéaste présente des contre-exemples et donc faire la supposition que la bonne chose à faire serait le contraire de ce que la cible de la satire fait.

3.3.4 *Le gardien de l'ordre*

Dans ce monde satirique, c'est le personnage qui est le plus présent, voire même omniprésent. Gratton en est presque la quintessence. Bien qu'il peut aussi être incarné par d'autres personnages parfois. Gratton est un gardien de l'ordre exemplaire, car il supporte la majorité des idées de l'ordre établi. Parfois, il va même plus loin à droite que les leaders en place.

Par exemple, lors de son périple à Santa-Banana dans le premier volet, il vante les mérites du dictateur qui ressemble étrangement à Pinochet. Pour lui, c'est l'autorité et l'ordre qui importent et non la liberté et l'indépendance. Il déteste les indépendantistes ou plutôt les séparatistes comme il aime si bien les appeler. Il y a aussi le gérant D. Bill dans le deuxième volet qui est gardien de l'ordre, mais au niveau du marché économique. Il vante les mérites de l'image et du placement de produits. Dans le troisième volet, c'est son assistant qui lui vante les mérites de la convergence médiatique. Il explique comment Bob doit procéder pour réussir sa convergence médiatique et contrôler le message divulgué à la population. Toutefois, c'est dans le court métrage, *Elvis Gratton, président du comité intellectuel pour le Non*, que le personnage du gardien de l'ordre s'illustre le mieux. Dans ce film, Elvis Gratton va répéter la plupart des arguments du camp du Non à la séparation du Québec, mais d'une façon caricaturale. La manière dont ces arguments sont présentés fait en sorte qu'ils perdent beaucoup de crédit, car ils sont simplistes et facilement critiquables. Le but du cinéaste était que les gens comprennent que les arguments du camp du Non étaient bidon et factices. Par exemple, Gratton avance que si le Québec s'en va sur le séparatisme, tous les capitaux vont fuir la province. Or, il est clair que cela n'est pas le cas, bien que l'indépendance puisse amener son lot d'instabilités, il y aura toujours des banques au Québec. De plus, Gratton se trompe toujours quant au nom du chef. Au départ, il dit qu'il s'agit de Jean Chrétien, mais en fait c'est Daniel Johnson. Puis, il fait d'autres erreurs, il dit que c'est Power Corporation, Paul Desmarais et Robert Bourassa. À un moment donné, il dit même choisissez-vous lequel est le chef. Il explique comment ces leaders du camp fédéraliste défendent l'économie au détriment de la liberté et de l'indépendance. C'est un peu comme si tous les problèmes de la société étaient créés par les séparatistes. Il parle du conflit en Bosnie (« Bobsnie » pour le protagoniste) et il explique que si le Québec se sépare du Canada ce sera pire au Canada : « Oubliez pas si on se séparatiste, ça va être comme ça icitte, ça va être bin pire à

part de ça, il va avoir du chômage partout, le monde vont aller sur le bien-être social, pis bin pire que ça le dollar il va descendre 75 cents ». Puis, il explique comment Ghyslain Dufour avance que le dollar diminuera jusqu'à 50 cents. Encore, il nous dit que Power Corporation ou plutôt Daniel Johnson (encore ici le personnage se trompe) avance que le dollar diminuerait jusqu'à 35 cents. Puis, il en ajoute affirmant que selon l'astrologue, Jojo Savard, le dollar sera aussi bas que 25 cents. Il va encore plus loin en disant que lui-même croit qu'il ira aussi bas que 10 cents. Nous observons ici toute l'idiotie de cette rhétorique. Comme si nous pouvions savoir d'avance ce qui allait se passer. En bref, il cherche à faire peur aux Québécois. Les arguments avancés sont que l'indépendance causera de l'instabilité qui mènera au chaos social. Il va donc conclure que pour garder l'ordre, il faut voter non.

3.4 Les différents procédés satiriques présents dans l'œuvre du cinéaste

Pierre Falardeau utilise divers procédés satiriques dans l'univers qu'il a créé. L'un des procédés qu'il utilise à multiples reprises est la caricature. Par exemple, il va caricaturer Jean Chrétien dans *Elvis Gratton 2*. Il présente le premier ministre qui répète sans cesse « que voulez-vous » avec des plumes d'Amérindiens sur la tête. C'est une caricature qui montre l'adhésion de Chrétien au multiculturalisme et au principe qu'il faut plaire à toutes les cultures. Il reconnaît toutes les nations sauf la nation québécoise. Falardeau veut que ses spectateurs se rendent compte de cet élément significatif. Il caricature aussi les journalistes provenant d'autres régions du globe, comme l'Africain qui n'arrive pas à prononcer les « R ». Il y a aussi les Japonais qui font des signes de respect, tout est exagéré pour nous montrer l'absurdité du multiculturalisme, mais cela tombe dans un humour caricatural, qui somme toute a assez mal vieilli et n'atteint pas l'objectif souhaité. Elvis Gratton lui-même est une caricature d'un petit bourgeois québécois colonisé qui crache sur les siens. Méo est aussi une caricature des Québécois naïfs qui se laisse marcher sur

les pieds sans répliquer. Il y a aussi des caricatures plus nuancées ou qui ne font pas référence à un individu en particulier. C'est le cas de la caricature du placement de produit. En effet, dans *Elvis Gratton 2*, il y a une caricature du placement de produit tout au long du film qui devient de plus en plus loufoque et improbable. D'abord, Bob place des produits sur la scène lorsqu'il fait des représentations de son spectacle musical. Puis, il crée tout une gamme de produits à son effigie, passant du grille-pain à la moutarde. Il va même jusqu'à lancer une chaîne de restaurant-minute. Il a aussi un costume d'Elvis avec des commanditaires et son agent lui dit qu'il va avoir l'air d'un pilote de F1. Il pourrait même aller jusqu'à se faire tatouer pour recevoir de l'argent en commandite. C'est une sorte de tirade contre le fameux placement de produits que Falardeau juge répréhensible. Il ne comprend pas pourquoi des gens sont prêts à toutes sortes de courbettes pour de l'argent. Le troisième volet Gratton est une immense caricature du système médiatique et de la télévision. Jean Chrétien appelle Elvis Gratton pour lui demander de gérer la télévision. Il va s'en suivre des péripéties tout aussi loufoques une que l'autre dont des émissions qui n'ont pas de sens. Les attaques du cinéaste contre ses adversaires peuvent être considérées comme une sorte de châtiment. En punissant ainsi ses ennemis, le cinéaste peut s'attirer l'éloge de certains spectateurs, mais aussi la méfiance des autres.

« Même stylisée par sa mise en œuvre littéraire, la puissance satirique reste pernicieuse : à toutes les époques, le satiriste la manie comme une arme punitive et le public la considère avec crainte et suspicion » (Duval/Martinez : 63). En ce sens, ce n'est pas nécessairement la meilleure stratégie pour diffuser un message. En fait, cette manière va convaincre ceux qui sont déjà sympathiques à notre cause, tandis que ceux qui sont contre n'auront que plus de munitions pour nous discréditer. Ils peuvent avancer que ces caricatures ne sont pas le reflet de la réalité et qu'ils sont en fait qu'une sorte de vendetta entreprise par Falardeau contre ses ennemis : « Le

rapprochement de toutes ces images réactive leur sens littéral, celui d'une torture physique que les satiristes, mu par le ressentiment personnel ou investi d'une mission supérieure, appliquent à ses victimes comme un châtiment » (Duval/Martinez : 63). Cette citation s'accorde avec notre interprétation, car le cinéaste se croit véritablement en devoir d'instruire les siens. Pour lui, son engagement est nécessaire pour l'avenir de son peuple. Toutefois, il se peut aussi que des individus n'ayant peu ou pas de connaissance sur la question nationale québécoise ou sur l'aliénation des Québécois soient frappés par l'univers satirique du cinéaste et veuillent en connaître davantage.

Conclusion

Dans l'univers satirique créé par Pierre Falardeau, les idées véhiculées doivent être interprétées. Les messages ne sont pas toujours clairs. Il faut parfois faire part de déduction ou connaître certains enjeux pour comprendre. Comme ce sont des contre-exemples, il faut penser à cela lors du visionnement du film. Par exemple, lorsque Falardeau a tourné le court métrage *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le Non*, des gens appelaient Julien Poulin, l'acteur qui incarne Gratton, pour savoir s'il était rendu fédéraliste. Le deuxième degré n'était pas décodé ici. La même chose s'avère pour la trilogie des Elvis Gratton. En effet, certains spectateurs ne voient pas la complexité du message satirique. Ils voient plutôt dans Gratton une sorte de personnage mythique. En ce sens, le spectateur destinataire doit se responsabiliser et prendre en considération l'intention du réalisateur du film. Les gens qui connaissaient Falardeau connaissaient aussi ses positions idéologiques. Par contre, il n'est pas réaliste de penser que tous les spectateurs vont interpréter de la « bonne façon » le film. C'est aussi ce que le cinéaste a réalisé. D'ailleurs, dans *Elvis Gratton 3*, les messages lancés par le cinéaste sont beaucoup plus clairs que dans les deux premiers volets. Dans le troisième volet, tout est exagéré, les critiques

comme les caricatures. Nous croyons que le cinéaste s'est rendu compte que la satire n'était pas nécessairement le moyen le plus efficace de passer un message idéologique et qu'il a décidé d'opter pour un dispositif qui assurerait la clarté absolue de son message : le dispositif tragique.

Chapitre 4. Le tragique : la clarification du message

Celui qui se sait profond s'efforce d'être clair ; celui qui voudrait sembler profond à la foule s'efforce d'être obscur. Car la foule tient pour profond tout ce dont elle ne peut pas voir le fond.

Nietzsche, *Le Gai savoir*

Le troisième et dernier dispositif utilisé par Falardeau est, selon nous, le plus efficace que le cinéaste ait utilisé, car il réduit significativement le nombre possible d'interprétations. De plus, la tragédie ne laisse personne indifférent. Une évolution des stratégies employées par Falardeau pour passer ses messages est perceptible au fil du temps ; c'est davantage vers la fin de sa carrière qu'il opte pour un style tragique. Ce dispositif est surtout utilisé dans trois films, *Le Party*, *Octobre* et *15 février 1839*. Les tragédies de Falardeau sont tirées d'événements marquants de l'histoire du Québec et du Canada français. Cela ne tient pas du hasard. Le cinéaste souhaite mettre en scène ces événements, car il veut que les spectateurs y assistent visuellement, qu'ils revivent ces moments comme s'ils y étaient. Falardeau sait que pour rejoindre son public cible, il doit s'assurer de la clarté de son message. Maintenant, Falardeau montre l'exemple à suivre. Il

présente littéralement les traits de caractère qui sont nécessaires pour réaliser l'indépendance du Québec. Il présente un modèle d'individu prêt à se sacrifier soi-même pour ses convictions profondes afin de réaliser un destin plus grand que nature.

4.1 La fatalité dans le tragique ou l'impossibilité d'échapper au destin

Dans le monde tragique de Falardeau, les personnages principaux semblent incapables d'échapper à leur destin. Ces personnages tentent par tous les moyens possibles de changer la société dans laquelle ils évoluent, mais le destin semble toujours les arrêter. Même s'ils sont prêts à mettre tout sur la table, même à sacrifier leur vie pour leur idéal, leur fin est tragique. Falardeau nous expose dans ses films des événements historiques tragiques, où des héros font face à une fin inévitable, sauf pour *le Party*. Dans ses films, le cinéaste nous montre que pour atteindre ou réaliser une certaine conception du monde, il peut être nécessaire de faire des sacrifices immenses. Il y a un point commun dans les trois films à l'étude dans cette section : les personnages principaux sont en quête de liberté et d'indépendance, que ce soit pour eux ou pour leur nation. Ils souhaitent tous, à leur façon, échapper au destin cruel de leur réalité. Que ce soit l'obtention de la liberté individuelle dans *Le Party*, que ce soit l'accession à l'indépendance ou une sorte de liberté collective et individuelle dans *Octobre* et *15 février 1839*, les personnages principaux prennent part activement au combat pour la liberté. Est-ce que Falardeau voulait apprendre au public québécois que pour véritablement changer leurs situations ils doivent s'impliquer directement dans la lutte pour l'indépendance ? En fait, il cherche surtout à faire comprendre aux gens que pour véritablement changer une situation d'injustice ou d'aliénation, il faut que chacun contribue à sa façon individuellement et collectivement. Essentiellement, il faut être prêt à sacrifier ce que l'on a, pour tenter d'obtenir ce que l'on veut.

4.1.1 Le Party

Le suicide est le dernier acte par lequel un homme puisse montrer qu'il a dominé sa vie.

Henry de Montherlant, *Les carnets* (1934-1944)

Ce film de fiction présente l'histoire de plusieurs détenus durant une fête annuelle organisée dans leur pénitencier. Divers incidents se produisent lors d'un spectacle auquel

assistent des détenus dans un pénitencier à sécurité maximale : « La prison existe dans *Le Party*. Elle existe d'autant plus que Falardeau la filme à son point de jonction avec un autre univers, celui des clubs, avec ses M. C., ses mauvais humoristes, ses danseuses topless, ses chanteuses westerns, ses musiciens, ses magiciennes cochonnes » (Marcel Jean, 1990 : 4). Dans ce film, Falardeau nous montre comment les prisons représentent une microsociété. Il nous montre aussi que la nature humaine n'est pas toujours foncièrement bonne et que la vie de prison n'est pas évidente : « Je voulais montrer les prisonniers et pas les angoisses métaphysiques du directeur. Le film c'est le party, comme le bal est le film d'Ettore Scola » (Marcel Jean : 5). La fatalité de la prison nous montre l'importance de la liberté. L'histoire suit deux prisonniers principalement, c'est-à-dire Boyer (Julien Poulin) et Pierrot (Alexis Martin) qui vont réussir à obtenir leur liberté de la prison, un en se suicidant et l'autre en s'échappant quoique nous ne savons pas ce qui va lui arriver ensuite. Or, ici les personnages ont encore un moyen d'échapper au destin. Ils ont un choix soit s'évader ou se suicider. Pourtant, ces moyens sont très drastiques et il faut être prêt à sacrifier beaucoup ou à risquer beaucoup pour s'en sortir. Falardeau montre qu'il y a toujours un chemin vers la liberté, mais que celui-ci n'est pas toujours facile et qu'il peut être tragique.

4.1.2 Octobre

Le Front de libération du Québec veut l'indépendance totale des Québécois, réunis dans une société libre et purgée à jamais de sa clique de requins voraces, les « big boss » patroneux et leurs valets qui ont fait du Québec leur chasse gardée du cheap labor et de l'exploitation sans scrupule.

Manifeste FLQ

Ce film de fiction de Falardeau porte sur la Crise d'octobre au Québec et sur l'enlèvement et l'assassinat du ministre québécois Pierre Laporte par la cellule Chénier du FLQ. Falardeau commence le film en nous montrant d'entrée de jeux le dénouement de l'histoire, c'est-à-dire quand les felquistes mettent le ministre dans le coffre pour abandonner le corps qu'ils ont assassiné. Ensuite, nous voyons la citation de Camus : nécessaire et injustifiable. Dès le départ, il

nous est montré, que peu importe, les raisons qui expliquent une action, celle-ci demeure tout de même injustifiable, ce qui est le cas dans le meurtre d'un homme pour une cause politique. Dans ce film, les personnages principaux (les quatre felquistes) sont armés d'une détermination sans borne. Ils veulent entreprendre une action qui va leur permettre d'obtenir des concessions du gouvernement. Ils souhaitent que leurs actions aient un effet direct sur la réalité qu'est la leur et celle de leur peuple. Or, ils ne souhaitaient pas dès le départ enlever un ministre ou entreprendre une action aussi significative. C'est lorsque d'autres membres du FLQ ont enlevé un Britannique, James Cross, que ces derniers ont décidé d'enlever Pierre Laporte. En quelque sorte, dès le départ leur choix a été conditionné par les événements se déroulant en parallèle. À cet égard, la cellule Chénier, voire même le FLQ, n'avait pas prévu la tournure absolument tragique qu'allaient prendre les événements. Pour eux, il s'agissait de faire une action qui allait changer leur monde, qui allait aider à mettre leurs idéaux en place, en croyant que le gouvernement négocierait avec eux et prendrait leurs revendications au sérieux. Au départ, les étoiles semblent s'aligner pour les felquistes : à leur arriver pour enlever Laporte, celui-ci est à l'extérieur en train de jouer au hockey avec son fils. Leur enlèvement réussit, ils souhaitent négocier avec le gouvernement. Au départ, même Pierre Laporte sous-entend que le gouvernement de Bourassa semble aussi vouloir négocier pour éviter le pire. Le gouvernement accède donc ainsi à certaines revendications, comme la lecture du manifeste du FLQ à Radio-Canada. Par contre, la situation devient rapidement désavantageuse pour le FLQ avec l'intervention du gouvernement fédéral et la mise en place de la *Loi des mesures de guerre* qui viennent chambouler les plans de nos révolutionnaires. En effet, il n'y aura plus de négociations avec ceux que l'on appelle maintenant des terroristes. Puis, la situation s'envenime davantage quand leur prisonnier se blesse en tentant de s'échapper. Les ravisseurs tentent de lui venir en aide du mieux de leur connaissance, mais ils se rendent compte bien assez tôt qu'il leur reste deux options : amener Laporte à l'hôpital, ce qui

signifie la fin de leur combat, ou, une option qui s'avère plus tragique, soit celle de l'assassiner. Le cinéaste nous présente les tergiversations des protagonistes qui les mènent jusqu'à leur décision fatidique et irréparable. Nous avons l'impression de ressentir leur impossible dilemme ; ils sont incapables de choisir entre l'impensable et l'irréparable. Le dispositif tragique à l'œuvre nous mène à voir que ces deux options étaient les seules possibles et que les protagonistes ont décidé d'aller jusqu'au bout de leurs convictions, malgré le coût énorme de cette décision. De cette tragédie, ressort qu'après avoir commis leur crime, ces révolutionnaires seront capturés et traduits en justice, mais ils auront été au bout de leur conviction. Le gouvernement n'a pas été en mesure d'éviter la mort d'un homme et que cet enlèvement ne pouvait que mal finir. Certains diront que les ravisseurs auraient dû aller à l'hôpital ou que le gouvernement aurait dû négocier. Or, il est facile de dire de telle chose après coup, mais durant l'événement les protagonistes eux ont semblé être pris de court par le destin.

4.1.3 15 février 1839

Vive la Liberté, Vive l'indépendance.

Chevalier de Lorimer, testament politique.

Pour son dernier film du dispositif tragique, le cinéaste prend comme point de départ l'échec de la rébellion des Patriotes qui mène à l'arrestation de pas moins de 800 d'entre eux. De ce nombre, Falardeau va surtout s'intéresser à deux d'entre eux, soit Chevalier de Lorimer et Charles Hindelang, qui seront condamnés à mort en même temps que trois autres prisonniers. Dans cette troisième œuvre tragique du cinéaste, le personnage principal est Chevalier de Lorimer. Falardeau l'a choisi pour plusieurs raisons, mais selon nous la plus importante est que bien qu'il soit une sorte de martyr, il n'a jamais abandonné ses convictions, et ce, même si sa vie en dépendait. Il a préféré mourir au gibet en luttant jusqu'à la mort pour la liberté de sa nation. D'ailleurs, dans cette œuvre, le récit commence et le personnage n'a déjà pratiquement aucune

chance de s'en sortir. Il est en prison avec ses compagnons Patriotes. Ces derniers après avoir mis leur vie en jeu en livrant bataille aux soldats anglais, à l'époque l'armée la plus puissante du monde, se retrouvent derrière les barreaux, impuissants devant leur destin. Il y a déjà quelques-uns de leurs compatriotes qui ont subi l'ultime punition, la mort par pendaison. Ils sont donc en quelque sorte en attente de leur mort. Certains d'entre eux ont perdu tout espoir et craquent sous la pression. Pourtant, de Lorimier lui semble inébranlable. Il est comme un fort dans l'horizon, il regarde toujours dans la bonne direction. Il croit encore qu'il faut continuer à lutter contre l'opresseur, même si cela va lui coûter la vie. Bien que de Lorimier accepte son funeste destin, il ne peut y échapper. Il n'a pas de choix comme les felquistes dans *Octobre* ou les prisonniers dans *Le Party*. En fait, son choix s'est fait avant, lorsqu'il a choisi de prendre les armes avec ses frères contre le colonisateur. Dès ce moment, il savait que sa vie était mise en jeu. Or, il n'a pas pu contrôler comment elle allait se terminer. Ce détail peut sembler insignifiant, mais nous voyons que le cinéaste progresse avec le temps dans son univers tragique. En fait, dans ce dernier opus tragique qu'il a réalisé, Falardeau nous présente une part très sombre du combat pour l'indépendance et des conséquences de la défaite lors de ce combat. Effectivement, au tout début du film, Falardeau nous montre des images frappantes des conséquences de la défaite militaire des Patriotes. Voici quelques arrêts sur images de cette séquence :





Le seul autre contexte divulgué par le cinéaste est les exactions commises par des volontaires et certains soldats de l'armée de Colborne à la suite de la défaite des Patriotes. Le spectacle est renversant, car le cinéaste utilise le contraste entre la neige et le feu pour susciter une réaction émotive :

Le spectacle est rendu plus saisissant parce que l'incendie a lieu une nuit d'hiver, la neige faisant contraste avec les flammes, le dénuement des victimes paraissant d'autant plus tragique. L'utilisation d'un plan général fixe — en ouverture du film — donne à l'ensemble l'allure d'un tableau contrasté qui évoque sans contredit celui que nous possédons de l'incendie du Parlement de Montréal et qui, sur le plan dramatique, reproduit assez fidèlement le texte d'un poème de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau : « L'insurrection ». (Cambron, 2001 : 21)

Nous pouvons voir ici une sorte de métaphore avec le combat pour l'indépendance actuelle et les deux référendums perdus. Au départ, Brien questionne de Lorimier. Voici la scène en question :



- Brien : Pourquoi qu'on continue ?

- *De Lorimier : Parce que...*
- *Brien : Mais ça donne plus rien... On a perdu... Tu comprends... on a perdu... C'est fini... faut s'faire à l'idée... Pourquoi qu'tu t'acharnes*
- *De Lorimier : Parce que...*
- *Brien : Parce que... Parce que... Parce que... quoi ?*
- *De Lorimier : Parce que... Parce que... J'suis en vie... Et tant que je vais être en vie... j'veis me battre... J'sais pas si j'veis gagner... mais j'sais une chose par exemple... J'veis me battre...*
- *Brien : Mais réveil toi... t'es tout seul... Le peuple veut pas suivre... y aime mieux rester assis dans sa marde... Y ont peur de perdre les miettes qu'les Anglais leur laissent...*
- *De Lorimier : Les autres ? Les autres ? On va pas justifier notre propre lâcheté par la lâcheté des autres. Moi, l'indépendance, j'la veux pour moi... Ça me suffit.*
- *Brien : Mais toi tu doutes jamais...*
- *De Lorimier : Tous les matins... Tous les matins depuis que j'suis en prison... en m'reveillant... jme d'mande comment j'veis faire pour me rendre au soir... mais si on s'écrase là... Ça va être pire... On va s'faire passer sur le corps... Si on veut survivre... Faut continuer à se battre pour une gorgée d'eau... s'battre pour une bouchée de pain... pour la moindre p'tite chose... S'battre tous les jours... Tout le temps... parce qu'on n'a pas le choix...*
- *Brien : Moi, j'en peux plus*
- *De Lorimier : Faut résister... c'est notre seule chance...*

Cette séquence illustre parfaitement la résilience du personnage joué par Luc Picard. Il exprime une volonté de continuer à se battre malgré qu'il soit enfermé en prison. Malgré le fait qu'il risque la condamnation à mort, De Lorimier s'entête à se battre pour la liberté. La métaphore est la suivante : le Québec a perdu deux référendums et le peuple a subi les contres coups de ses défaites. Cependant, le cinéaste cherche à nous faire comprendre que le combat n'est pas terminé et qu'il faut continuer à lutter pour l'indépendance. Les prisonniers semblent tout faire pour oublier ou décaler leur condamnation. Comme lors du dernier souper de Chevalier de Lorimier. Ce souper est un festin où tous s'amusent et oublient pour un moment leur impuissance devant le destin tragique qui les attend. Le cinéaste nous présente De Lorimier comme un homme incorruptible. Alors même qu'il apprend la trahison de Briand, l'un de ses comparses, il le pardonne sur-le-champ. Pour lui, le seul ennemi c'est l'Anglais, l'envahisseur, le colonisateur. De surcroît, quand sa femme vient lui rendre visite, il doit la consoler et lui rappeler ses devoirs de mère. Il contrôle ses émotions et l'escorte jusqu'à la sortie après qu'elle soit tombée évanouie. Or, les Patriotes emprisonnés ne peuvent échapper à leur mort prochaine et le lendemain, ils doivent subir leur condamnation.

4.2 L'importance du sacrifice de soi : la volonté de se sacrifier pour une cause

« *Le sacrifice de soi est la condition de la vertu.* » Aristote ; La Rhétorique - IV^e s. av. J.-C.

Cette section portera surtout sur les deux derniers films du dispositif tragique, car ils sont les plus significatifs dans la diffusion idéologique du cinéaste, étant donné qu'il traite directement de l'histoire coloniale du Canada français.

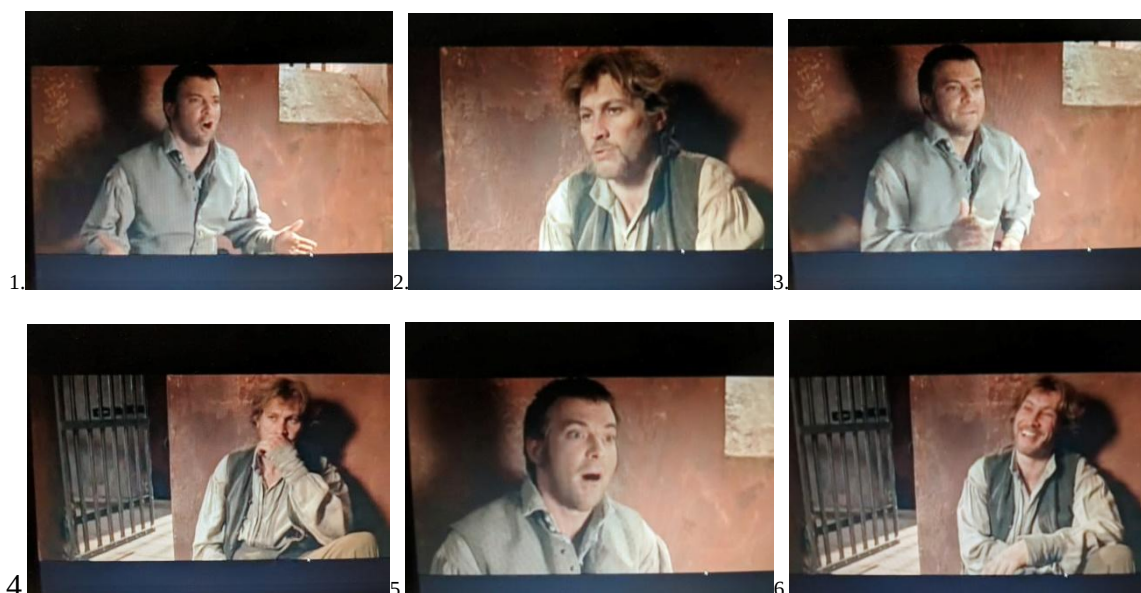
4.2.1 Le porte-parole

Dans l'univers tragique du cinéaste, il y a plusieurs porte-parole. Certains sont des véhicules de sa cause tandis que d'autres sont des ennemis de sa pensée politique. D'abord, dans *15 février 1839*, il y a un passage où un personnage, le docteur Girouard, lit un extrait du discours sur la servitude volontaire de La Boétie. Voici le dialogue en question :

- Jacques Yelle : *Vous êtes chanceux, vous, de savoir lire... Ça passe le temps.*
- Girouard : *écoute, ça fait cent fois que j'te dis de m'tutoyer.*
- Jacques Yelle : *J'ai été élevé de même, c'pas de ma faute. Ça parle de quoi votre livre ? Euh ! Ton livre ?*
- Girouard : *Ça s'appelle Discours sur la servitude volontaire.*
- Jacques Yelle : *Jamais entendu parler d'ca... qui ce qui a écrit ça ?*
- Girouard : *La Boétie.*
- Jacques Yelle : *Connais pas... C't'une Française ?*
- Girouard : *Y s'appelait Etienne de la Boétie. Y a écrit ça au XVI^e siècle ...Y avait à peu près vingt ans...*
- Jacques Yelle : *Pourquoi vous... Pourquoi tu lis des vieux livres de même ?*
- Girouard : *Vieux... Vieux... Ça ne veut rien dire ça, vieux ...T'sais le monde, ça change pas beaucoup d'une époque à l'autre.*
- Jacques Yelle : *Pis ça parle de quoi ?*
- Girouard : *Ça parle de quoi ? Euh ! Ça parle de la soumission... La Boétie, y cherche à comprendre comment ça se fait que des milliers d'hommes obéissent comme des p'tits chiens, sans se révolter.*
- Jean Yelle : *Comme icitte.*
- Girouard : *A peu près.*
- Jean Yelle : *Ça vous dérangerait-tu de nous en lire des bouts, a moé pis mon frère ?*
- Girouard : *Avec plaisir... Mais c'est pas facile parce que c'est écrit en ancien français.*
- Girouard : *Bon !... La première raison pourquoi les hommes servent volontiers, est, ce qu'ils naissent sers et sont nourris tels. Serf, ça veut dire esclave. De celle-ci en vient une autre, qu'aisément les gens deviennent, sous les tyrans, lâches et efféminés.*
- Jacques Yelle : *Ouais... c'est dur à comprendre.*
- Girouard : *Oui, mais... ça vaut la peine... Écoute... Le peuple dès lors qu'il est assujetti, tombe soudain en un tel et si profond oubli de la franchise- franchise c'est le vieux mot pour liberté- qu'il n'est pas possible qu'il s'éveille pour la ravoir [...] servant si franchement et tant volontiers, qu'on dirait à les voir, qu'il a, non pas perdu sa liberté, mais gagné sa servitude. Il est vrai qu'au commencement on sert contraint, et vaincu par la force ; mais ceux qui viennent après, n'ayant jamais vu la liberté et ne sachant ce que c'est, servent sans regret et font volontiers ce que leurs devanciers avaient fait par contrainte. Les hommes qui naissent sous le joug, nourris et élevés dans le servage, se contentent de vivre, comme ils sont nés. Ils ne pensent point avoir d'autre droit, ni autre bien que ce qu'ils ont trouvé. Ils prennent pour leur nature l'état de leur naissance.*

Dans ce cas-ci, le docteur Girouard est un porte-parole pour la cause du cinéaste, car il enseigne à ses deux amis Patriotes le discours sur la servitude volontaire de la Boétie. Or, en même temps, il enseigne aussi aux spectateurs qui sont attentifs. D'ailleurs, l'extrait choisi par le

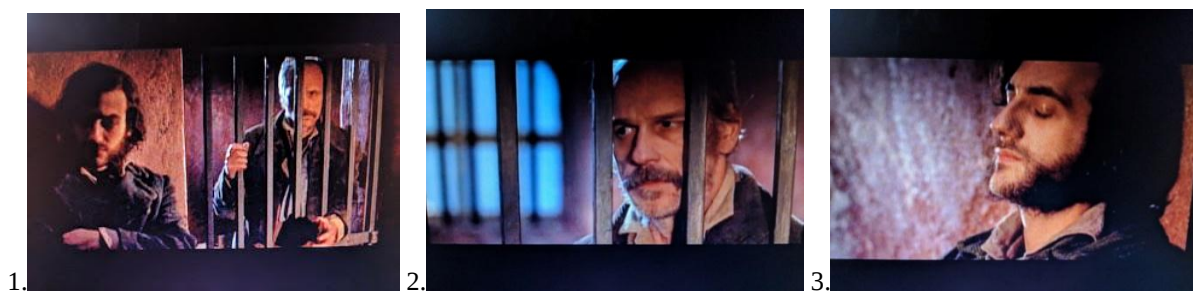
cinéaste n'est pas anodin. Effectivement, c'est le passage qui explique que lorsqu'un individu naît dans la servitude, il prend cet état comme notre nature. Il envoie un message à certains Québécois qui prennent comme un fait notre appartenance au Canada. Puis, un autre Patriote est le porte-parole de Falardeau en matière d'immigration :



- Hindelang : Mais moi aussi j'suis un étranger... protestant en plus.
- Levesque : Mais toé, c'pas pareil... T'es pas v'nu pour nous fourrer... t'es v'nu pour te battre avec nous autres.. pareil comme O'Callaghan pis Brown.
- Hindelang : Ca n'a rien à voir.
- Levesque : Ca fait cinquante ans que les Anglais se servent des immigrés contre nous autres Qu'esse tu veux qu'on fasse ? Qu'on leur baise le cul ?
- Hindelang : Même si l'Angleterre les utilise comme des pions contre vous... ils défendent leurs intérêts... De leur point de vue... c'est normal. Pourquoi ils s'engageraient su côté des plus faibles ?
- Levesque : Non, c'est pas normal... c'pas vrai ca... C'est pas normal... c'est toé qui est normal... c'est Lewis qui est normal. Nous autres, on veut pas savoir d'oussé tu viens ou de quel couleur que t'es, que tu sois blanc, noir, jaune, vert si tu veux on s'en sacre, Nous autres on veut savoir si t'es d'notre bord ou du bord des Anglais c'est toute...
- Hindelang : T'es borné nom de Dieu !
- Levesque : Oui, Oui je suis borné. Moe si t'es de mon bord bin je t'aime t'es mon frère. Mais si t'es de l'autre bin que tu viennes d'icitte ou d'ailleurs bin je t'haïs et t'es un chien sale.

Dans ce passage, Lévesque tient presque exactement le même discours que Falardeau sur l'immigration. En fait, nous avons presque l'impression d'assisté à une entrevue entre Denis Lévesque (Hindelang) et Pierre Falardeau (Lévesque) ou à un de ses passages à l'émission *Tout le monde en parle*. En fait, le personnage utilise la même rhétorique que Falardeau, à savoir que l'important ce n'est pas d'où les gens viennent, mais plutôt où ils vont. Effectivement, Lévesque,

comme le cinéaste, apprécie les immigrants qui épousent leur cause seulement ; les autres sont considérés comme des traîtres ou des collaborateurs. À cet égard, il y a un passage où les Patriotes critiquent Monseigneur Lartigue, évêque au temps des rébellions. Voici la scène en question :



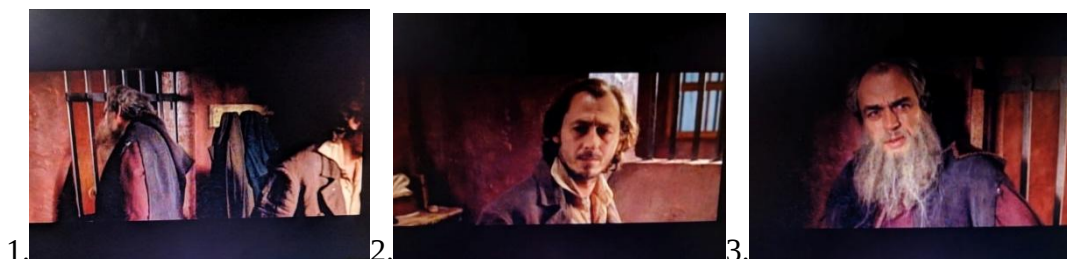
- Payeur : C'est qui c'te curé là ? C'tu un vendu ?
- Prieur : Non, non, lui c'est juste un p'tit curé, y est d'notre bord... Lui, les mandements de Monseigneur Lartigue, y se troche le cul avec...
- Payeur : Maudit évêque de têteux de goddam à marde.
- Dumouchel : Aye ne Parlez pas contre la religion la hein.
- Payeur : On parle pas contre la religion, on parle contre c'te charogne en soutane qui couche avec le gouverneur. Soumettez-vous... Toute autorité vient de Dieu... Ceux qui se révoltent seront excommuniés... La paix... la paix rien n'est plus important que la paix... Ben oui baptême... nous autres, faut garder la paix, pis eux autres, y gardent la terre pis le pouvoir.

Dans cette scène, Payeur et Prieur sont les porte-paroles pour le cinéaste. Ils expliquent comment le bas clergé est du côté des Patriotes, tandis que le haut clergé est du côté de la couronne britannique. Puis, durant la scène du dernier souper des condamnés, le shérif de la prison Monsieur de Saint-Ours, accompagne deux journalistes anglais et il leur explique d'où viennent deux des cinq condamnés à mort, soit Hindelang et de Lorimier. La description qui nous intéresse est celle du second :

- De Saint-Ours: In this part of the prison, there's only two of them. De Lorimier and Hindelang.
- Journaliste 1: How do you spell his name?
- De Saint-Ours : H-I-N-D-E-L-A-N-G
- Journaliste 1: And who he is?
- De Saint-Ours: We don't know too much about him. Was born in France but his family is originally from Switzerland. After that he spent some time in the United States, and then he joined the patriots.
- Journaliste 1: You mean the traitors, don't you mister Saint-Onge?
- De Saint-Ours: Yes...of course... the traitors...excuse me. He's a professional soldier and because of his experience, he was one of the commanders at the battle of Odeltown.
- Journaliste 2: And the other one?

- *De Saint-Ours: He's...what you can call a professional troublemaker. Since 1830 he worked for Papineau and the other candidates of le parti patriote. He was the secretaire general of the central committee. He was with Chenier at Saint-Eustache. Then he went to the United States to organize the rebellion.*
- *Journaliste 1: What's that noise?*
- *De Saint-Ours: I don't know. What's happening here?*
- *Soldat : the prisoners are having their supper sir!*
- *Journaliste 1 : Their crazy!*

Dans cette scène, le cinéaste utilise le gardien de prison et le journaliste anglais comme porte-parole adversaire. D'abord, le journaliste rappelle au shérif que ce ne sont pas des Patriotes qui sont leurs ennemis, mais des traîtres. Ce à quoi le shérif, comme bon valet du pouvoir, s'empresse de rectifier le tir tout en s'excusant. Puis, il décrit de Lorimier aux journalistes comme un trouble-fête professionnel. Les deux hommes entendent des bruits de réjouissances en arrivant près de la cellule où se tient le banquet. Ils sont estomaqués devant l'attitude des Patriotes qui festoient. Ils sont fous disent-ils, mais cela est crucial dans la fracture entre l'identité anglaise et française, car la culture française est plus festive tandis que la culture anglaise est plus austère. En outre, le prêtre agit aussi comme porte-parole, lorsqu'il remercie De Lorimier. Voici la scène, suivi du dialogue :



- *De Lorimier : J'veus remercie beaucoup mon Père...*
- *Marier : C'est moi qui te remercie y a tellement peu de monde qui se tiennent debout...*
- *De Lorimier : Merci d'être venu...*
- *Marier : Garde...*
- *De Lorimier : Comment ça se passe en dehors mon père*
- *Marier : En dehors...*
- *De Lorimier : Y a pas de protestations ?*
- *Marier : Pas encore... le monde se serre les dents pis y se rentent la tête en attendant que la tempête passe. Pis de l'autre bord t'as les modérés, les peureux... tous ceux qui profitent du régime pis qui accusent les patriotes d'être des extrémistes. Ils nous accusent d'être responsables du désastre.*
- *De Lorimier : Comme d'habitude, c'est ceux qui gagnent qui vont écrire l'histoire.*
- *Marier : Pour les lâches la liberté c'est toujours extrémiste.*

Dans cette scène, le curé Marier est porte-parole pour le cinéaste. Il est celui qui dans le film remercie de Lorimier. Les mots qu'il emploie sont pleins de sens. Lorsque le curé dit : « C'est moi qui te remercie y a tellement peu de monde qui se tiennent debout », cela est, selon nous, un message qu'il lance directement au spectateur pour que ce dernier se sente interpellé par le combat de Lorimier qui a donné sa vie pour la cause. Or, cela devient encore plus intéressant quand de Lorimier le questionne sur la situation extérieure à la prison. Le curé lui explique donc comment certains individus profitent de la défaite des leurs pour se hisser au plus haut rang de la société sur le dos des Patriotes, et ce, en les accusant d'être responsables du désastre. Puis, Marier termine cet extrait avec une phrase citée de nombreuse fois par Falardeau lui-même, que la liberté est toujours extrémiste pour les lâches. Dans *Octobre*, il y a une scène dans un restaurant où les deux porte-paroles s'affrontent. Voici la scène en question :



1.



2.



3.

- Client 1 : *J'te fusillerais ça, moé, tabarnak... les FLQ... J'te pendrais ça par les gosses...*
- Waitress : *Tu comprends rien toé grosse tarte*
- Client 1 : *envoie en Sibérie avec les autres gangs de crottés*
- Waitress : *C'est assis dans sa marde pis c'est content... Mon Dieu Seigneur... On n'est pas sortis du trou...*
- Client 2 : *Y'en a ça leur prendrait une greffe du cerveau*
- Waitress et client 2 : *AHHAAHAHAHAHAH*

Le premier client a une opinion adverse au felquiste et est ainsi contre Falardeau. Il représente ce que le cinéaste déteste chez les Québécois francophones qu'il juge collaborateurs. En fait, il est une sorte d'Elvis Gratton, qui ne fait que répéter des phrases creuses. Puis, il y a la serveuse qui lui réplique, mais surtout le deuxième client qui lui dit que certains auraient besoin d'une greffe de cerveau : ce détail montre le mépris du cinéaste envers les fédéralistes colonisés.

4.2.2 Le naïf

Dans 15 février 1839, il y a un soldat britannique qui mentionne à de Lorimier qu'il ne fait que son travail et que ce n'est pas sa faute s'il doit les brutaliser et venir en aide au régime qui les opprime. Il demande à de Lorimier de le pardonner, mais celui-ci ne répond rien. Cet individu est naïf, car il n'est pas en mesure de penser par lui-même et de prendre ses propres décisions. Il obéit aux ordres sans poser de question, cela nous rappelle drôlement le film *Les ordres* de Brault. Il sait pertinemment que ce qu'il fait est mal et n'en prend pas la responsabilité. Il est tout le contraire du patriote, qui lui agit seulement en conséquence de sa conscience. Voici la scène:



Macdonald : Im really... very sorry. I'm a peasant like you people. The landlord threw me of my land... there were no jobs in England... My family was starving. I have children too... infant... you know. I dont really like all this but i'm only doing my job. Please forgive me. Try to understand I'm a soldier... I'm following orders...Please just say something.. I'm innocent it's not my fault.

Dans cette scène, le soldat anglais démontre toute sa naïveté et son inconscience. Il affirme être un soldat et suivre les ordres et que ce n'est pas de sa faute si de Lorimier va être exécuté. Or, il n'agit pas selon sa conscience, parce qu'évidemment il est bouleversé et il n'aurait pas exécuté ces hommes par lui-même. Il n'arrive pas à utiliser son libre arbitre pour prendre des décisions, il est aliéné par la Couronne lui aussi et il doit être un soldat pour nourrir sa famille. Il a choisi la fatalité et non la liberté.

4.2.3 Le gardien de l'ordre

Ce personnage est omniprésent dans l'univers tragique de Falardeau, bien qu'il soit parfois impersonnel (gardes de prisons, politiciens, journalistes, etc.). Ce personnage est là pour protéger le régime contre le révolutionnaire/contestataire. Ce sont des ennemis et dans l'univers tragique du cinéaste, il y a plusieurs confrontations entre ces deux personnages. Le gardien de l'ordre cherche à préserver la situation, tandis que le révolutionnaire lui cherche à la changer. Voici une scène où Laporte discute avec l'un de ses ravisseurs :



- Pierre : Vous êtes sûr que Bourassa veut négocier ?
- Laporte : Certain
- Pierre : Ben oui, mais ça leur prend donc ben du temps. Comment ça se fait qu'y ont pas encore nommé leur médiateur ?
- Laporte : Mais c'est tout à fait normal. Le gouvernement, c'est une grosse machine... Faut consulter, faire approuver... Y a des paliers de décisions... Faut respecter les juridictions de chacun : le Conseil des ministres... le fédéral... les avocats, les fonctionnaires, les conseillers... C'est normal que ça prenne un peu de temps... mais énervez-vous pas, ça devrait pu être long... J'sais comment ça marche.

Dans cette scène le ministre explique pourquoi les décisions gouvernementales sont aussi longues à prendre. Fait étonnant à remarquer, même devant la mort, il défend toujours le régime pour lequel il travaille. Puis, dans 15 février 1839, il y a une scène où Hindelang arrête de marcher à l'extérieur et une discussion s'en suit avec l'un des soldats qui surveillent les prisonniers. Voici la scène en question :



- Première sentinelle: *Keep apart... Come on...Spread out*
- Hindelang : *Tire donc enfoiré... mais tire... si t'es un homme... Qu'est-ce que t'attends qu'on en finisse quoi !*
- Deuxième sentinelle: *Hey! That's enough... leave him alone...We're soldiers not murderers.*
- Première sentinelle: *All right! Anyway we're hanging him tomorrow...Bastard.*

Dans cette scène, nous voyons les gardes à l'œuvre. Ces derniers utilisent leur pouvoir pour maintenir l'ordre et ils narguent même les prisonniers. Le contestataire Hindelang les affronte encore, même si c'est peine perdue, car comme dit le garde, ils seront pendus le lendemain.

4.2.4 Le révolutionnaire/contestataire

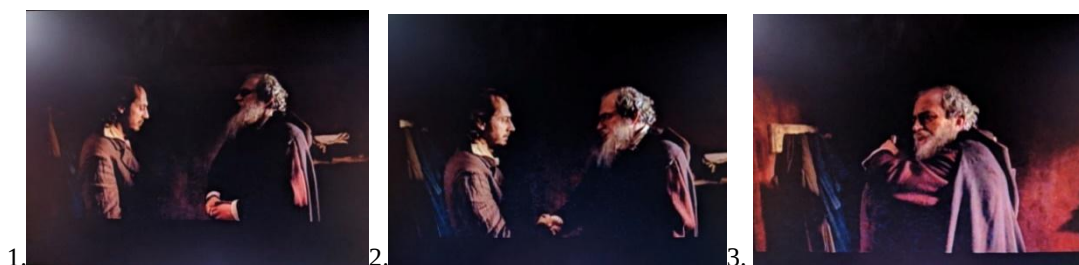
Si tu te couches, ils vont te piler dessus. Si tu restes debout et tu résistes, ils vont te haïr, mais ils vont t'appeler 'monsieur'.

Pierre Falardeau

Le révolutionnaire/contestataire est le personnage clé du dispositif tragique. En ce sens que c'est autour de lui que se diffuse la pensée du cinéaste. À ce stade-ci, le cinéaste utilise ce personnage pour envoyer des messages à son auditoire. D'ailleurs, ce message est assez clair, la liberté a un prix et il faut parfois être prêt à le payer. Falardeau cherche à montrer un modèle de résilience et de persévérance dans la lutte pour l'indépendance du Québec. Débutons par de Lorimier dans *15 février 1839*. Lorsqu'il apprend sa condamnation à mort par pendaison, son ami Prieur entre dans sa cellule pour discuter. Il se remémore le pacte qu'ils avaient pris avant d'entreprendre leur noble cause. Voici le dialogue en question :

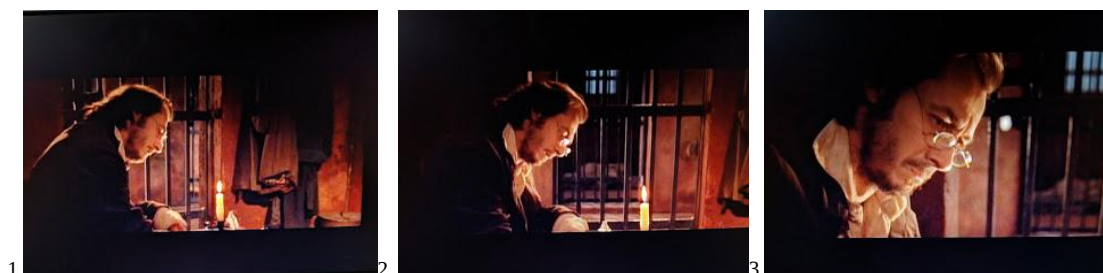
- De Lorimier : *j'ai peur, j'ai toujours su dans le fond que ça finirait comme ça, la nuit où on a juré, tu te rappelles ?*
- Prieur : *Oui, la liberté ou la mort,*
- De Lorimier : *Je savais qui avait un prix à payer, mais c'est pas si simple, j'espère juste que demain mes jambes me lâcheront pas, je veux mourir comme du monde.*

Dès le départ le protagoniste était donc prêt à donner sa vie pour la liberté et il accepte son sort bien que difficilement. Puis, durant une autre scène, le prêtre récite une prière avec De Lorimier :



- Marier : *Tu veux qu'on prie ensemble ?*
- Marier : *Mon Dieu... toi qui portes toute la souffrance des hommes... le poids de nos angoisses... donne-nous la force de mourir dignement... Mon Dieu... tu es mort toi aussi sur le gibet... comme un criminel... écoute notre cri de détresse... fais que notre mort ne soit pas inutile... accueille-nous dans ton paradis... là où toute souffrance est abolie... Notre Père qui êtes aux cieux... que votre nom soit sanctifié... que votre volonté soit faite sur la terre comme au ciel... donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien et pardonnez-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensé*
- De Lorimier : *Ça, mon père, j'en peux pas... je ne peux pas pardonner à nos ennemis... je ne peux pas leur pardonner ce que j'ai vu sur le visage de ma femme, Dieu ne peut pas me demander ça, Oui le pardon mon père mais y'a aussi la justice*
- Marier : *Thomas... J'ai pensé que Dieu est capable de comprendre ça*

Dans cette scène, de Lorimier et le curé récitent le *Notre Père* ensemble, mais quand ils arrivent au passage où de Lorimier doit dire qu'il pardonne à ceux qui l'ont offensé, il en est incapable. Il explique qu'il ne peut pas leur pardonner d'avoir fait souffrir sa femme en le condamnant à mort. Il ne croit pas que cela soit juste de pardonner à ses bourreaux. Le curé lui réplique qu'il croit que Dieu soit en mesure de comprendre ce raisonnement. Ensuite, un peu plus loin, de Lorimier écrit son testament politique, mais ce n'est pas la version exacte du personnage historique, puisque certains passages ont été supprimés, tandis que d'autres ont été ajoutés. Voici le testament :



De Lorimier : À la veille de rendre mon esprit à son créateur, je désire faire connaître ce que je ressens et ce que je pense. Je meurs sans remords. Je ne désirais que le bien de mon pays dans l'insurrection et l'indépendance. La mort a déjà décimé plusieurs de mes collaborateurs. Beaucoup gémissent dans les fers, un plus grand nombre sur la terre de l'exil, avec leurs propriétés détruites et leurs familles abandonnées sans ressources aux rigueurs de l'hiver. Malgré tant d'infortunes, mon cœur entretient son courage et des espérances pour l'avenir, mes amis et mes enfants verront de meilleurs jours, ils seront libres, ma conscience tranquille me l'assure. Je laisse des enfants qui n'ont pour héritage que le souvenir de mes malheurs. Pauvres orphelins, c'est vous que je plains. Le crime de votre père est dans l'irréussite. Quant à vous, mes compatriotes, mon exécution et celle de mes compagnons d'échafaud vous seront utiles. Puissent-elles vous démontrer ce que vous devez attendre du gouvernement anglais ! ... Je n'ai plus que quelques heures à vivre, mais j'ai voulu partager mon temps entre mes devoirs religieux et ceux dus à mes compatriotes ; pour vous je meurs sur le gibet de la mort infâme du meurtrier, pour vous, je me sépare de mes jeunes enfants et de mon épouse, et pour vous, je meurs en m'écriant : Vive la liberté ! Vive l'indépendance !

Dans ce passage, nous pouvons voir toute la force mentale et la résilience du personnage du révolutionnaire. Il affirme mourir sans remords, donc il ne regrette pas d'avoir sacrifié sa vie pour la cause. Même à quelques heures de la mort, il pense à instruire les siens contre le gouvernement colonial. Il garde ses convictions de liberté et d'indépendance jusqu'à la toute fin, voilà ce que Falardeau veut nous faire comprendre. La défaite ne signifie pas l'échec, la mort ne signifie pas la fin, la fatalité ne triomphera pas sur la liberté tant qu'il y aura des soldats pour prendre le flambeau. À ce titre, Hindelang et de Lorimier discutent d'une cellule à l'autre durant la nuit avant leur pendaison :

- *Hindelang : Moi, j'ai jamais rien fait de bon, Thomas. Et si j'avais pas rencontrés... J'aurais perdu ma vie... Si j'm'étais pas battu avec vous... j'aurais vécu pour rien... je serais mort pour rien. Avec vous... j'suis enfin sorti de moi-même... Pour la première fois de ma vie... Y a quelqu'un qui comptait sur moi... Pour la première fois de ma vie j'faisais partie de quelque chose de plus grand que moi.. c'est là que j'ai commencé à être... Votre résistance... c'est ça qui m'a permis d'exister. Pour la première fois de ma vie... j'étais avec des gens... qui ne me jugeaient pas... même si j'étais différent. Tu ne regrettes pas ?*
- *De Lorimier : Pantoute... De toute façon... y'a plus rien à regretter... S'y agît plus de savoir si on va vivre ou si on va mourir... Mais... c'est d'choisir comment on va mourir... Tout ce que je souhaite, c'est que le monde ne nous oublie pas... Qu'y apprennent de nos erreurs... puis qu'y arrivent à s'unir... pour une fois... juste une fois... qu'on soit pas mort pour rien.*

Encore une fois ici, c'est la résilience des personnages qui est mise à profit. Hindelang avoue candidement que c'est la cause des Patriotes qui lui a donné une raison de vivre et il est honoré de mourir pour cette cause. Quant à de Lorimier, il n'a aucun regret et souhaite que leur mort ne soit pas en vain. Puis, il y a vers la fin du film une scène où l'un des condamnés à mort, Narbonne, gueule un discours contre ses bourreaux :

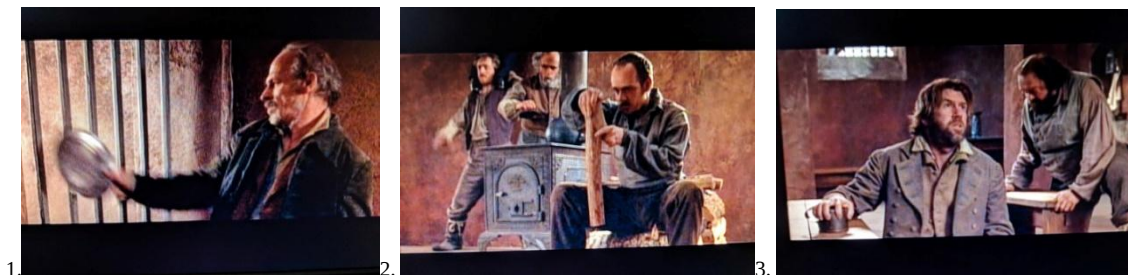


- Narbonne : *Un jour y vont payer pour ça... on va les faire payer... un jour on va reprendre ce qui nous ont vol   c'  te race de chien... On va les avoir... On va les avoir... On va les avoir...*

Ce révolutionnaire garde ses principes, et ce, même devant la mort, il conteste l'ordre établi. De plus, juste avant d'être exécuté, le soldat naïf Macdonald demande à de Lorimier de dire quelque chose. Voici ce qu'il dit :

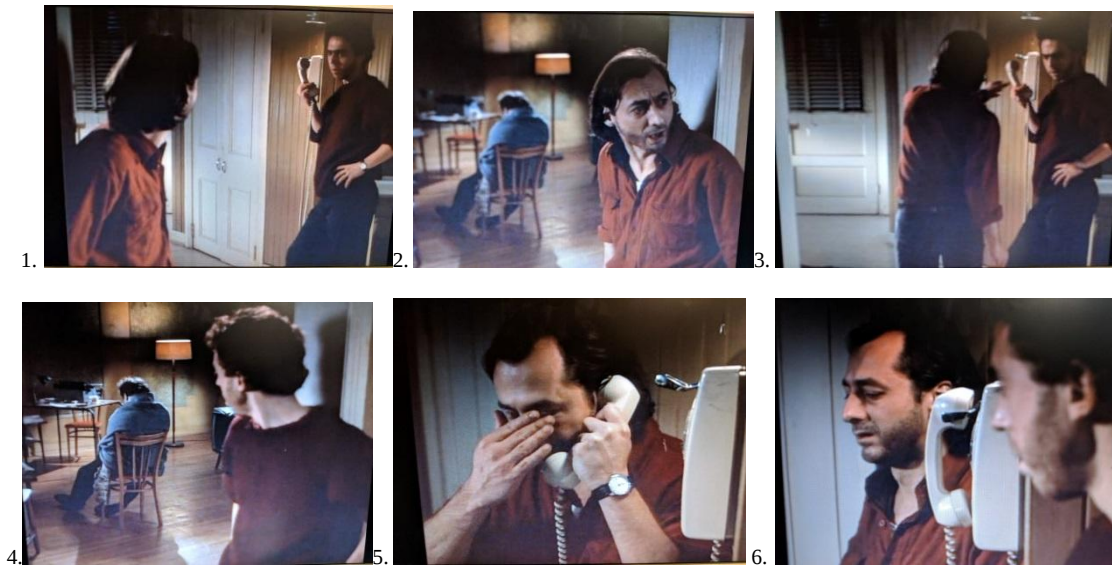
- McDonald: *Please say something... Please.*
- De Lorimier : *Aujourd'hui j'ai plus peur... I'm not afraid anymore... Asteure ca va être à votre tour d'avoir peur... It's your turn*

Le naïf implore encore de Lorimier pour son pardon, mais celui-ci lui envoie à la place une réplique assassine. Il lui dit qu'il n'a plus peur juste avant de mourir sur la potence, ce qui ne manque pas de courage ou de témérité. Il dit même au soldat que ce sera leur tour, il est optimiste envers un futur où ce sera les siens qui gouverneront. Puis, les Patriotes qui ne sont pas condamnés décident de faire du bruit ensemble pour contester la pendaison des leurs. Voici la scène :





Cette scène montre comment les liens sont tissés serrés entre les Patriotes et que, bien que cinq d'entre eux vont mourir sur le gibet, ils continuent encore et toujours de protester par tous les moyens à leur disposition. Par ailleurs, dans *Octobre*, le révolutionnaire contestataire est joué et interprété par les quatre felquistes. Nous allons présenter deux scènes qui expliquent bien leur positionnement idéologique et leurs traits de caractère. Voici la première :



- Luc : Tu comprends pas. Y a pu de négociations. Y a pu de gouvernement à Québec. C'est Trudeau pis sa gang de crosseurs qui ronnent à Ottawa. Me semble que c'est clair. Y a deux cent cinquante personnes en prison. Nos communiqués passent pus. Y contrôlent toute : la télé, la radio, les journaux. Y reste deux solutions. Ok... mais fais ça vite... c't'insupportable m'as craquer moé si...
- Denis : Qu'essé qu'y dit ?
- Luc : Y va rappeler... Y va y penser.
- Denis : Y nous ont par la poche. On est faits comme des rats... On est fourrés à planche.
- Luc : Admettons qu'on le libère.
- Denis : On fait pareil comme la cellule Libération... On plie... C'est comme si on avait fait toute ça pour rien... On s'écrase...
- Luc : C'est comme si on disait au monde : Ça sert à rien de se battre... l'autre bord, y s'ront toujours les plus forts... On va être des vaincus encore une fois... Des vaincus... de génération en génération... Tout un peuple de vaincus... Un peuple qui s'appelle même pu c'quec'é qu'la liberté.
- Denis : On a pas le droit de plier.

Dans cette scène, les felquistes ont appris récemment la mise en place de la *Loi sur les mesures de guerre* et Pierre Laporte est blessé et risque de mourir au bout de son sang. Ils arrivent à la conclusion qu'il reste deux solutions : libérer ou assassiner leur otage. Le dilemme est presque insupportable pour eux. Cependant, ils sont encore dans la logique révolutionnaire, car pour eux ils ont la conviction profonde qu'ils doivent vaincre par tous les moyens. Falardeau aimerait bien que les Québécois apprennent que, malgré l'adversité, il faut continuer le combat.



- *Hugo : Faut montrer qu'on peut résister... qu'y'a de l'espoir... Faut montrer qu'on est sérieux... On la veut-tu l'indépendance ou on la veut pas ? On veut-tu que les choses changent... oui ou non ? Pis ça... y a un prix à payer... Va falloir se battre.... Quand même y aurait un vote à quatre-vingts pour cent pour l'indépendance... l'autre bord y vont pas nous le donner... C'est le portefeuille.*
- *Pierre : Mais on n'a pas le droit de faire ça... on n'a pas le droit de tuer quelqu'un pour des idées politiques... On est pas en guerre.*
- *Hugo : Oui on est en guerre... Pis l'autre bord là, ils sont prêt à toute pour nous écraser... toutes... Si on réagit pas... on s'enfonce un peu plus dans le défaitisme*
- *Pierre : Tu pense tu c'que tu dis... vraiment ? Ça ne se peut pas... Quand j'ai embarqué avec vous autres, vous parliez d'la justice... d'la liberté... d'la vie... Vous distiez qu'vous vouliez changer la vie... pis là, vous êtes prêts à... Mais t'es donc ben rendu dur...*
- *Hugo : Chus dur... oui... chus dur... parce que c'est dur... c'est encore plus dur... Chus pas sûr d'avoir raison... Si tu savais comme chus pas sûr... Mais au fond de moi... tu comprends-tu ?...j'sens qu'on n'a pas le droit de r'culer... qu'on est responsables de c'qu'on a commencé... Res-Pon-Sable*

Les deux autres felquistes discutent du même sujet et Hugo exprime bien les idées de contestataire que souhaite véhiculer le cinéaste. En fait, Hugo explique que la lutte pour l'indépendance est tout sauf facile et qu'il y a un prix rattaché à la liberté. Son compagnon semble ne plus le comprendre, tellement il est rendu loin dans sa logique révolutionnaire. C'est simple, ils ne peuvent plus reculer, ils doivent être responsables de leurs actions jusqu'au bout.

4.3 Le dispositif tragique : limiter le nombre d'interprétations possibles

Une population dont le territoire est planifié par d'autres, aménagé par d'autres, géré par d'autres, exproprié par d'autres et au profit des autres est réduite à l'insignifiance.

René Lévesque

Le dispositif tragique est le dernier utilisé par le cinéaste et cela n'est pas banal. Dans les faits, chronologiquement, son dernier film est *Elvis Gratton 3* ; même si ce dernier volet de la trilogie est satirique, sa fin est assez tragique. D'ailleurs, dans ce film, Gratton ne parvient pas à s'échapper de son destin. Or, revenons à notre dispositif tragique et à son pouvoir de limitation des interprétations. Généralement, il y a trois grandes interprétations possibles soient : positive, négative ou neutre. Par contre, parfois c'est plus nuancé et il y a davantage de possibilités d'interprétations. Par exemple le film *Le temps des bouffons* peut-être interprété de plusieurs façons différentes. Il est possible d'y voir un pamphlet pathétique contre l'ordre établi. Il est aussi possible d'y voir une satire sur le capitalisme moderne ou bien la tragédie de ce système sur les citoyens. Or, pour ce qui est des films contenus dans le dispositif tragique, soit nous sommes pour le message véhiculé, neutre ou contre. Cependant, le message véhiculé est si clair qu'il est impossible de l'interpréter autrement que selon ses trois axes. Cela est surtout vrai pour *15 février 1839*. Ce type de film est assez polarisé. D'après nous, il est difficile d'être indifférent. Ce film présente une tragédie de cette plaque tournante de l'histoire des Canadiens français, soit la pendaison de cinq Patriotes qui luttèrent pour leur libération nationale et politique. Le choix du théâtre de l'action n'est pas banal en soi. Une prison, un environnement renfermé qui nous mènent à voir la tristesse de la situation et la résilience des Patriotes malgré leur destin funeste.

D'ailleurs, ce film commence avec un texte à l'écran :

Après la défaite de 1760 et l'occupation de notre pays par l'armée anglaise, les colonialistes britanniques installent un système d'exploitation féroce, comme en Afrique, en Asie, en Amérique latine. En 1837, poussées à la révolte, par un pouvoir étranger et corrompu, nos ancêtres prennent les armes pour se libérer. Mal entraînés, mal armés, les patriotes affrontent la première armée du monde. Le Général Colborne, à la tête de 8000 soldats écrase la rébellion dans le sang. Des centaines d'hommes meurent les armes à la main. Les villages brûlent, les prisons débordent. Pour

service rendu à la couronne d'Angleterre, la reine Victoria élève Colborne au rang de Lord Seaton. Pour les patriotes il devient Lord Satan.

Ce texte qui présente brièvement le contexte historique est très bref et il prend position pour l'un des deux groupes qui s'opposent. C'est-à-dire que le cinéaste ne cache pas son biais subjectif envers les Patriotes canadiens-français. Par ailleurs, le choix d'utiliser un huis clos pour raconter le récit n'est pas fait au hasard par Falardeau. Outre l'économie du budget, le huis clos permet au cinéaste de réellement créer un environnement tragique. D'ailleurs, Micheline Cambron, professeure titulaire au département de littérature de l'Université de Montréal et spécialiste du Québec du XIX^e et XX^e siècle et de l'histoire culturelle, le pense aussi. Elle dit « qu'il s'installe carrément dans la forme pure de la tragédie : unité de temps, de lieu, d'intrigue » (Cambron, 2001 : 21). Elle ajoute aussi :

En l'absence d'éléments contextuels plus larges, cette lecture dichotomique du politique est la seule possible : elle ajoute à la grandeur tragique tout en simplifiant à l'extrême le jeu des alliances entre les Patriotes d'origines diverses ; elle rappelle brutalement qu'en période de crise, les gestes nobles — par exemple, Lorimier écrivant pour convaincre de la justesse de sa cause — et les réactions viscérales — comme les injures et les commentaires scatologiques des prisonniers à l'égard de leurs geôliers — s'entremêlent, rendant toute pureté illusoire ; elle exacerbe les conflits en évacuant conciliations et réconciliations. Seule la voix de Hindenlang, plus proche de la complexité du discours des Patriotes, appelle à une modulation des conflits (Cambron : 21).

Comme nous, Cambron croit que l'esthétique préconisée par le cinéaste limite les interprétations possibles de l'événement présenté.

Pour *Octobre*, la situation est quelque peu différente, mais somme toute assez semblable. Encore ici, il y a seulement trois interprétations de base possibles. Le film se développe de telle sorte que nous avons tendance à choisir un camp entre le gouvernement et le FLQ. En fait, pour rester neutre nous devons être dépolitisé ou ne pas avoir partie prenante dans cette histoire. La Crise d'octobre a marqué l'imaginaire au Québec et il est encore tabou d'en parler ou de traiter de ce sujet. Il était surprenant que dans une société pacifiste comme le Québec, un groupe terroriste comme le FLQ se soit formé. Avec le dispositif tragique, le cinéaste nous fait comprendre que ces personnages historiques restent des humains. Tout au long du film, ils nous montrent leurs

appréhensions et leurs peurs, leurs questionnements, leurs insécurités. Même Pierre Laporte est dépeint comme très humain, comme un homme normal qui a des besoins comme tout le monde. Falardeau cherche aussi à montrer que dans les deux camps les gens ressentent des émotions fortes et qu'il n'y a pas nécessairement de haine même lorsque les gestes ou les résultats ont un caractère violent. C'est seulement l'institution de l'aliénation et de l'exploitation qui est combattue.

Nous ne croyons pas que Falardeau faisait un appel à la violence politique en présentant ces deux films historiques. D'après nous, il cherchait plutôt à montrer la difficulté d'une tâche comme celle d'accéder à l'indépendance pour une nation. Il voulait que les gens comprennent que des individus ont livré bataille selon leurs principes et n'ont jamais abandonné même lorsque tout était perdu. Devant la mort, ils ont crié liberté. À la suite des échecs référendaires, les Québécois semblaient avoir baissé les bras dans le combat pour la souveraineté. Pour nous, le dispositif tragique à l'œuvre dans la cinématographie faldienne avait comme but de convaincre les gens qu'il ne fallait surtout pas laisser tomber. Ils doivent continuer le combat contre vents et marées. D'ailleurs, le prix à payer pour l'échec référendaire ne se comptait pas en mort d'hommes comme lors des deux épisodes présentés par Falardeau. C'est comme s'il cherchait à montrer que finalement ce n'était pas si grave, que la lutte devait se poursuivre en l'honneur de ceux qui avaient lutté auparavant, ceux qui avaient subi des conséquences beaucoup plus atroces que nous et qui eux n'avaient pas baissé les bras. D'ailleurs, Pierre Falardeau disait : « Un peuple esti, qui a demandé de voter pour la liberté, pis qui vote pour l'esclavage, je trouve ça effrayant ! » Clairement le cinéaste veut convaincre les gens que la bonne chose à faire c'est de continuer à lutter pour l'indépendance.

Dans ces conditions, en considérant ce que nous avons mentionné précédemment, Falardeau parvient avec une main de maître à nous faire aimer la cause qu'il défend. Il la présente comme une cause noble soit la quête de la liberté. Il a nécessairement de l'empathie pour ceux qui sont condamnés dans *15 février 1839* et encore plus pour leur combat qui semble être mené contre un oppresseur hostile. Le colonisateur anglais est présenté comme un monstre à abattre. Disons que le cinéaste ne s'efforce pas de nuancer les apparences. Les Patriotes sont les bons et les soldats anglais sont les mauvais. En quelque sorte, cela conditionne notre interprétation. Il n'y a plus vraiment de questionnement à avoir. Nous n'avons pas besoin d'interpréter pour comprendre comme dans *Pea Soup* ou *À force de courage*. Ici c'est simple, la mission du Québec est de se libérer du colonisateur anglais.

Conclusion : La liberté et la fatalité

Il faut que nous osions saisir pour nous l'entière liberté du Québec, son droit à tout le contenu essentiel de l'indépendance, c'est-à-dire à la pleine maîtrise de toutes et chacune de ses principales décisions collectives. Cela signifie que le Québec doit devenir au plus tôt un État souverain.

Dans toute l'œuvre cinématographique de Pierre Falardeau, la trame narrative cherche à exprimer l'importance de la liberté. Que ce soit la liberté individuelle ou la liberté des peuples, Falardeau exprime sa vision de la liberté qui doit nécessairement s'opposer à l'aliénation et à la fatalité. En effet, le cinéaste, comme certains personnages qu'il utilise (porte-parole positif et contestataire/révolutionnaire) n'acceptent pas la fatalité de la défaite ou du destin. Pour eux, il faut avoir le courage de lutter pour la liberté, car celle-ci n'est pas donnée facilement, il faut l'obtenir à la suite de nombreux combats. Malgré les défaites et les embûches qui parsèment la voie, il faut continuer dans l'espoir de la victoire. Le cinéaste croit fermement que pour que le Québec et les Québécois soient libres ils doivent impérativement être souverains et indépendants. Cependant, cette grande victoire ne leur sera pas donnée, ils doivent la remporter. Cela est bien représenté par l'affrontement constant dans l'œuvre du cinéaste entre la liberté et la fatalité. Or, cet affrontement est aussi visible à l'intérieur de ma thèse. En effet, s'y affrontent la liberté du chercheur objectif et la fatalité de mon appréciation de l'œuvre de Falardeau. En clair, il a été assez difficile pour moi de rester objectif dans ce travail, car j'apprécie beaucoup le travail de Falardeau. En fait, je suis un partisan de la majorité de ces thèses sur l'aliénation des Québécois et sur l'importance de la quête de la liberté pour ce peuple. Au départ, lorsque m'est venu l'idée de faire une thèse sur Pierre Falardeau, mon biais idéologique était très prononcé, mais au fur et à mesure de ma recherche et de la construction de mon cadre méthodologique j'ai été en mesure de me distancer du cinéaste et d'être le moins subjectif que je le pouvais. Cela a été un défi pour moi, car j'ai dû refouler mes passions quelque peu afin qu'émerge une recherche plus objective et non un essai d'opinion. Je crois que j'ai réussi à livrer un travail assez objectif, malgré un biais favorable au cinéaste au départ.

L'évolution dans le temps de l'affrontement entre liberté et fatalité

D'abord, Falardeau utilise le dispositif pathétique pour ses documentaires. Il cherche surtout à indigner ses spectateurs et à leur faire ressentir diverses émotions relatives au *pathos* afin de les faire réagir ou de les inciter à se questionner sur leur propre situation à eux. Au début de sa carrière, le cinéaste utilise des moyens assez modestes pour réaliser ses films avec l'aide de son ami Julien Poulin. Ils réalisent des documentaires sur les effets du capitalisme et du colonialisme sur les exploités. Si certains touchent directement le Québec et le Canada, d'autres traitent d'ailleurs dans le monde. D'une certaine façon, le cinéaste laisse ses spectateurs interpréter librement ses films. Cependant, il dirige quand même l'interprétation par l'utilisation de la voix hors champ. Cette voix qui est la sienne prend clairement position sur les enjeux présentés. Falardeau est contre l'exploitation capitaliste et ses représentants. Plus le temps avance et plus les commentaires du cinéaste sont virulents. Par exemple, dans son premier documentaire *continuons le combat* (1971), il explique les rituels et son ton est plus éducatif. Pourtant, il affirme qu'il est fatalement impossible d'échapper aux rituels collectifs sans société. Puis, dans *Le temps des bouffons* (1993), le commentaire est très hargneux envers ses adversaires et laisse peu de place à l'interprétation du spectateur. Le concept important ici est l'indignation envers les exploiteurs et les situations d'exploitation. Ainsi, il est paradoxal pour un cinéaste qui prêche la liberté avant tout, de vouloir fatalement contrôler l'interprétation de ses spectateurs. À l'aide de la voix hors champ, il contrôle le message qui est diffusé dans ses films, voire même l'interprétation qui en découle. C'est en somme quelque peu paradoxal, puisqu'il prêche la liberté en contrôlant son message. Cette méthode est assez controversée, car nous sommes soit en accord avec le commentaire ou en désaccord. Il est assez difficile de rester indifférent. En fait, le documentaire *À force de courage* (1977) est assez indignant, on y apprend les exactions qu'ont subies les Algériens, mais aussi leur victoire dans la lutte pour l'indépendance. Or, ici, Falardeau

présente l'idée que pour être libre, il faut fatalement souffrir. *Pea soup* (1978) aussi est un documentaire-choc ; l'opposition des images entre riches et pauvres frappe l'imaginaire et nous rappelle les dérives du capitalisme décrites par l'auteur.

Après l'échec du référendum québécois sur l'indépendance de 1980, Falardeau change momentanément de tactique pour diffuser son idéologie. Il opte pour le dispositif satirique, bien qu'il se serve encore du pathétique pour quelques films. La satire par excellence étant bien entendu Elvis Gratton lui-même. Gratton est l'idéal-type du colonisé qui trahit son peuple ; il est utilisé par Falardeau pour porter à réfléchir. Il souhaite que les gens comprennent que Gratton est un contre-exemple. Dans ce cas, le spectateur a une assez grande liberté d'interprétation. La preuve est que la plupart des gens n'ont pas compris ce que voulait faire Falardeau et ont plutôt interprété littéralement les paroles et les actions de Gratton sans voir le deuxième degré. En même temps, le personnage est à ce point ridicule et maladroit que nous n'avons d'autres choix que d'être conditionné à l'aimer ou le haïr. Le succès sera mitigé au niveau de la compréhension du message du cinéaste, ce pour quoi il revient avec le dispositif pathétique pour *Le temps des bouffons* (1993) et *Le steak* (1992). Pourtant, il récidivera plus tard, avec un court métrage, *Elvis Gratton président du comité pour le non* (1995), film satirique qui est une dérision des arguments du camp du Non. Ce film expose clairement le dégoût de Falardeau pour les fédéralistes. Puis, il y a deux autres films sur le personnage mythique plus satirique l'un que l'autre. En fait, dans le troisième volet, qui est le dernier film du cinéaste, les messages passés aux spectateurs sont clairs. Le cinéaste attaque le système politico-médiatique canadien et québécois pour le ridiculiser. Il attaque ses ennemis sans gants blancs et, conséquemment, il n'y a plus beaucoup de liberté d'interprétation. D'ailleurs, même le personnage ne peut échapper à la fatalité.

Effectivement, il meurt à la fin du film, explosant d'excréments. À ce moment, la satire ne laisse plus beaucoup de place à l'interprétation, soit on adore Elvis ou soit on le haït.

Le cinéaste semble donc au fil du temps avoir modifié son esthétique afin de diffuser son message plus efficacement. Au départ, il voulait que les gens s'indignent en réfléchissent. Puis, il a compris que cela ne fonctionnait pas ou plus ou moins. Il a donc utilisé l'esthétique tragique qui laisse peu ou pas de place à l'interprétation. Ce nouveau dispositif qui sera présent dans une sorte de triptyque de l'enfermement soit les films *Le Party* (1989), *Octobre* (1994) et *15 février 1839* (2001) qui sont très efficaces pour diffuser sa pensée. Le dispositif tragique sera mis à profit par le cinéaste. Celui-ci est plus fort selon nous : c'est blanc ou noir, il y a le bon et le mauvais et nous semblons être incapables d'échapper au destin. Dans les trois films, un ou plusieurs personnages meurent et il semble impossible d'éviter cette mort. Même dans le troisième *Gratton*, il meurt à la fin. Dans *Le Party*, les prisonniers nous sont présentés comme étant plutôt sympathiques, alors que les gardiens de prison sont plutôt antipathiques. Un homme se sauve et un autre meurt pour la liberté, nous montrant que la fatalité est bien opposée à la liberté. Dans *Octobre*, le récit se dessine de telle façon qu'on a l'impression que les felquistes sont frappés par la fatalité et que leur quête de liberté est arrêtée par cette dernière. Or, le cinéaste en nous présentant principalement le point de vue des felquistes nous enferme quelque peu dans ce carcan, ce qui contrôle le nombre d'interprétations possibles. Puis, dans *15 février 1839*, c'est indéniable les protagonistes sont frappés de plein fouet par la fatalité. Au départ, ils sont déjà emprisonnés, puis peu de temps après, ils sont condamnés à mort. La fatalité fait des ravages sur les combattants de la liberté. Falardeau cherche à montrer qu'il est normal de subir des défaites, mais qu'il est lâche d'abandonner. Il a en quelque sorte la même devise que les felquistes : nous vaincrons. Encore ici, notre interprétation est contrôlée. Les Patriotes sont les alliés de notre

cause et l'Empire britannique est l'ennemi. Même le soldat naïf est considéré un ennemi. Le cinéaste cherche à exposer les exactions du régime colonial, mais parfois les choses ne sont pas si simples et en temps de guerre il peut se commettre des atrocités. Le cinéaste utilise les *reaction shots* pour diffuser son message et nous atteindre de plein fouet comme spectateur.

L'opposition des deux concepts dans les différents dispositifs esthétiques

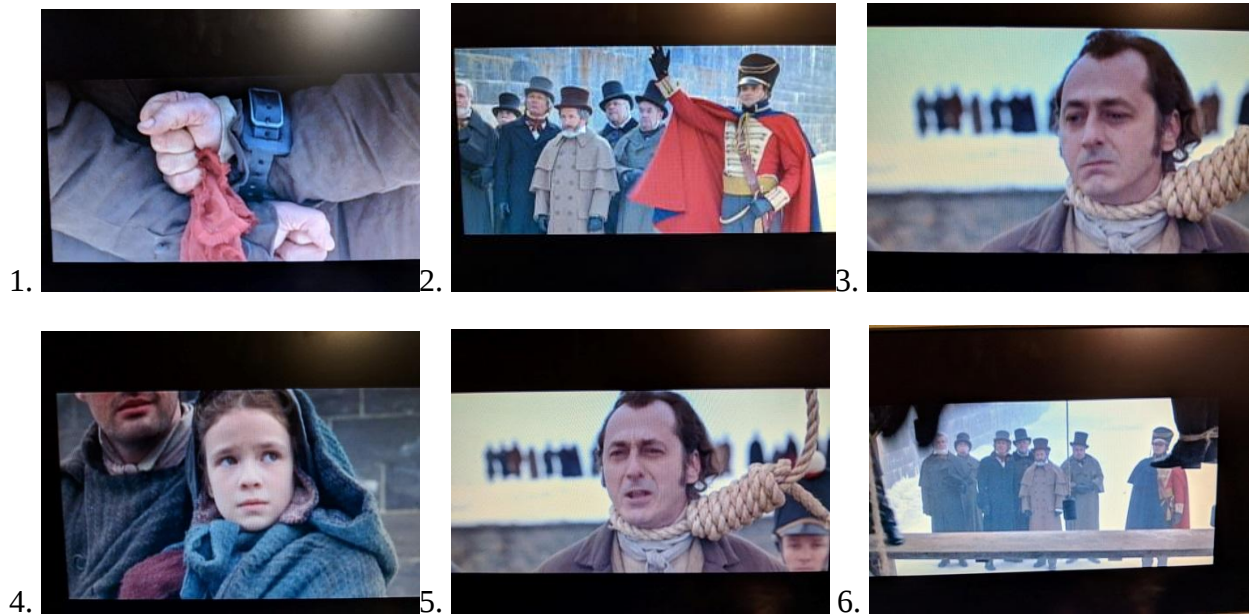
Revoyons brièvement comment liberté et fatalité participent des trois esthétiques. En premier lieu, dans le dispositif pathétique, la liberté affronte la fatalité d'une façon assez particulière. En effet, les images présentées permettent une libre interprétation des sujets traités. Par contre, la voix hors champ contrôle fatalement les différentes interprétations possibles.

En deuxième lieu, dans le dispositif satirique, la liberté affronte la fatalité d'une façon assez singulière. En fait, la satire permet de dénoncer certaines situations et elle nécessite une interprétation du récit et des images, étant donné qu'il faut comprendre le deuxième degré et les messages codés lancés par le cinéaste. Le spectateur a la liberté de comprendre le premier ou le deuxième degré. Pourtant, le personnage d'Elvis Gratton est si caricatural que cela limite la possibilité d'interprétation. Comme le personnage est aussi imbécile et colonisé, il sert à ridiculiser les ennemis de Falardeau. Ce dernier dresse un portrait fatal de ses opposants en les comparant essentiellement à Gratton.

En dernier lieu, dans le dispositif tragique la liberté est présentée comme le but ultime, mais elle affronte la fatalité du cinéaste. En fait, Falardeau contrôle le nombre d'interprétations en enfermant les protagonistes et les spectateurs dans un huis clos. Il ne peut y avoir d'autre interprétation que bonne ou mauvaise.

L'importance du reaction shot dans le combat entre la liberté et la fatalité

Dans la production de films, un plan de réaction est un plan qui se détache de la scène principale afin de montrer la réaction d'un personnage, une unité de base de la grammaire cinématographique. Comme nous l'avons vu précédemment, selon Paul Warren, il y a deux principes importants à retenir de cette technique. Le premier principe consiste à la structure opérée par le duo champ/hors champ. En fait cette technique est utilisée pour déplacer le regard du spectateur du champ vers le hors-champ. Ce qui fait que le spectateur se tient en quelque sorte dans le hors-champ. Le deuxième principe de base est la « vedettarisation » du *reaction shot*. Cette technique est utile pour transformer les stars en vedette. En fait, l'auteur explique que le but de ce cinéma c'est de créer une illusion du réel. Or, c'est bel et bien ce que fait le cinéaste pour son dispositif tragique. Ce dispositif est littéralement la quintessence de son œuvre et la plus puissante de ses armes dans sa diffusion idéologique. Pour expliquer cette technique et son utilité dans ce dispositif, nous verrons deux scènes. D'abord nous verrons la scène finale de 15 février 1839, qui est la pendaison des patriotes sur l'échafaud :

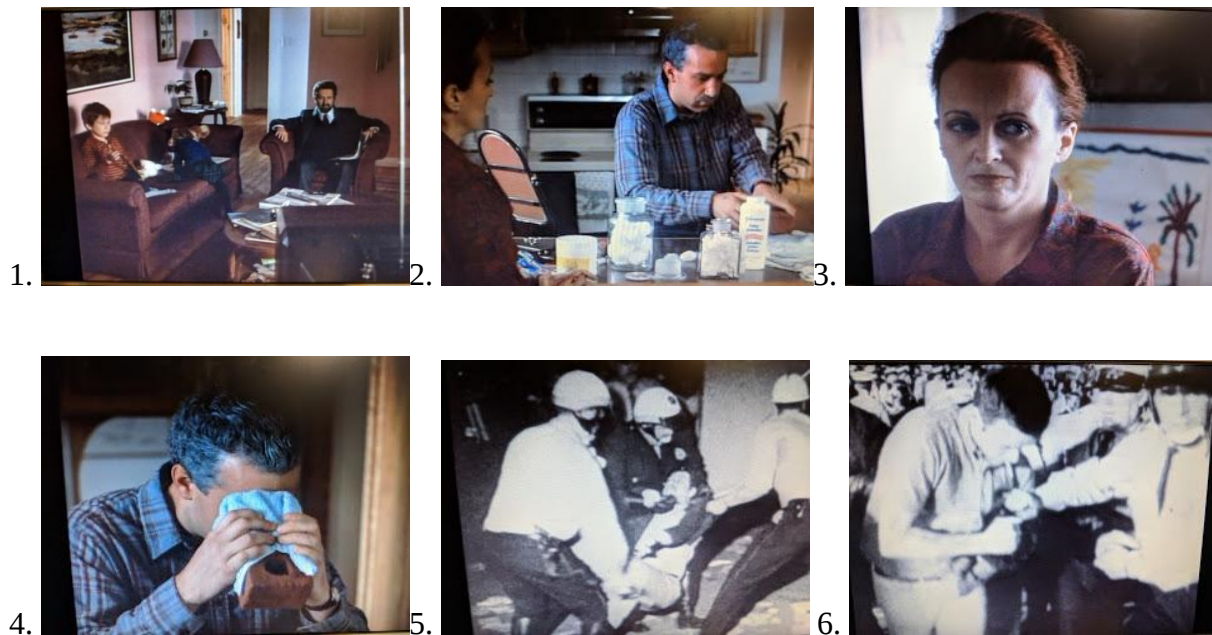


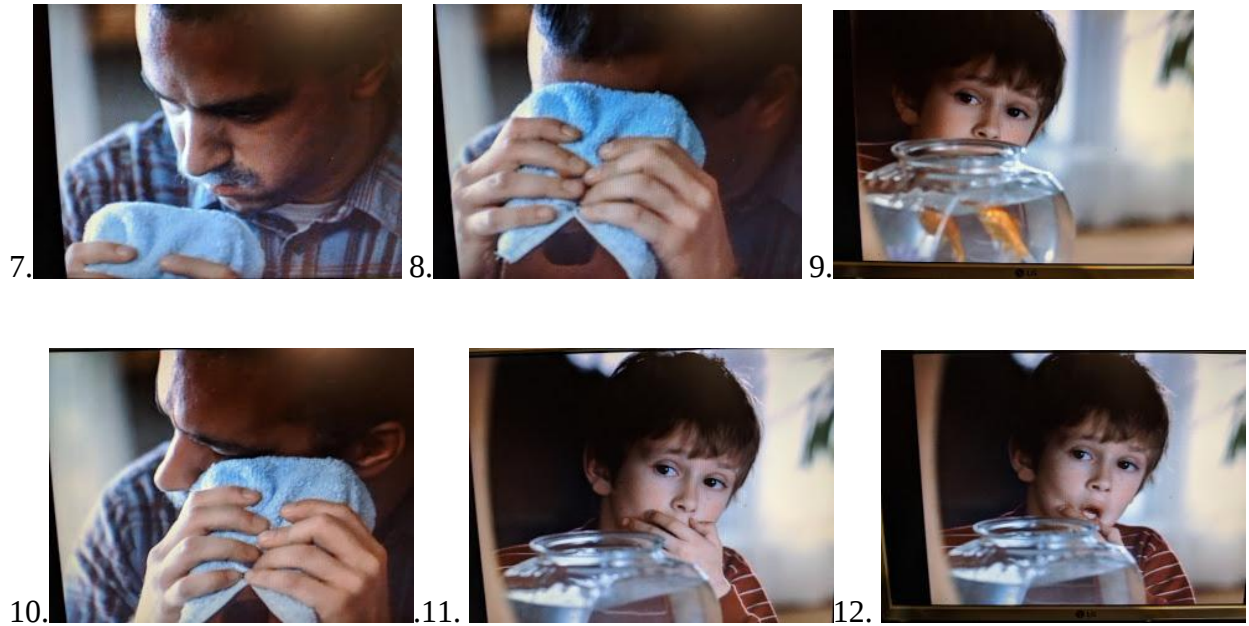


Bien entendu, ces images sont pour le moins choquantes, en ce sens qu'elles vont chercher une réaction chez le spectateur. Elles révèlent néanmoins tout le talent du cinéaste à l'œuvre. Il y a des *reaction shots*, des gros plans et des oppositions d'images. Toutes ces techniques de prédilection sont utilisées pour cette scène massue. Le *reaction shot* est assez évident dans le regard de la petite fille et son père qui regarde les Patriotes se faire pendre. Leur réaction est en quelque sorte la même que celle du spectateur ce qui confirme que le cinéaste utilise une forme de contrôle de l'interprétation. Or, il y aussi le groupe d'homme que nous voyons dans l'image 2 et 6, qui sont un *reaction shot* assez provocateur avec la vue des jambes des condamnés sur l'image 6. Il y a deux gros plans sur Luc Picard, qui montrent toute sa fougue et sa détermination devant la mort, sa grande liberté de conscience, surtout sur l'image 5 où c'est le moment qu'il crie « Vive la Liberté ! Vive l'indépendance ! » Puis, Falardeau oppose les images des pendus à

ceux de leurs compatriotes endoloris. Il oppose aussi à la toute fin l'image d'un patriote qui écrit la date et le foulard rouge de Lorimier sur la neige blanche. L'image est forte, elle représente le sang qui a coulé pour la liberté. Falardeau, utilise toutes les techniques qu'il a à sa disposition pour faire ressentir de l'empathie envers les condamnés de la part des spectateurs.

Par ailleurs, nous verrons aussi une scène du film *Octobre*. Lorsque l'un des felquistes est suivi en sortant du Métro, il se rend chez des amis pour se cacher. Il doit ensuite changer son apparence pour réussir à tromper la vigilance des services de l'ordre. Il va donc se frapper avec une brique sur le visage pour y parvenir. Le message du cinéaste ici est simple, il faut être prêt à faire des sacrifices et souffrir pour atteindre la liberté. Il est fatalement impossible de réussir l'indépendance sans sacrifier quoi que ce soit, le combat pour la liberté est difficile et cruel. Il montre à l'écran des hommes prêts à tout pour atteindre leur idéal. Voici la scène :





Encore une fois une scène magistrale, où toutes les techniques du cinéaste sont à l'œuvre. Il utilise d'abord le *reaction shot* dans les yeux de la dame. Elle semble s'inquiéter pour le felquiste qui doit se blesser lui-même. Puis, Falardeau utilise l'opposition d'images ; effectivement, les gens écoutent la télévision et ce sont des images de policiers en train de battre des citoyens que l'on voit à l'écran. Ensuite, il y a un gros plan sur le felquiste qui se bat lui-même. Puis, le *reaction shot* de l'enfant qui s'inquiète clairement pour le felquiste. Le cinéaste nous fait sentir comme si nous étions à sa place. Le film est très réel et nous avons l'impression de ressentir de l'inquiétude nous aussi pour le felquiste et de l'empathie pour un homme prêt à aller si loin pour ses convictions. En effet, Falardeau réussit d'une main de maître son film. Il réussit à ce que nous ressentions de l'empathie et de la sympathie pour la cause du FLQ. Il réussit à nous faire comprendre que d'un côté comme de l'autre il y a des hommes qui croient lutter pour la bonne cause.

Dans cette thèse, nous avons cherché à répondre à la question : *quelle est l'esthétique politique préconisée par Pierre Falardeau et quelles en sont les variations au fil du temps ?* Nous avons vu qu'il est absolument clair que le cinéaste engagé utilise l'esthétique pamphlétaire pour diffuser son idéologie dans ses films. Notre hypothèse préliminaire était que d'une époque à l'autre ou d'un film à l'autre la méthode peut changer, mais qu'il y a des similarités dans la démarche, une *signature esthétique faldienne*. Ces variations tournent autour des moyens pamphlétares que prend le cinéaste pour atteindre un but transversal à travers son œuvre : vouloir rendre le Québec libre. Nous avons vu que ces variations, consistent en fait à trois dispositifs pamphlétaire soit : le dispositif pathétique, le dispositif satirique ainsi que le dispositif tragique. Nous avons vu que si au départ les dispositifs pathétiques et satiriques peuvent être considérés comme des œuvres ouvertes, comme le disait Eco, les œuvres du dispositif tragique en revanche sont plutôt fermées. En fait, ces œuvres cherchent à envoyer un message clair et précis, les luttes pour l'indépendance sont cruelles et difficiles et le Québec n'y échappe point, mais les Québécois doivent continuer à lutter, peu importe la fatalité qui les attend. Pourtant, comme nous l'apprend Rancière le spectateur émancipé doit lui aussi jouer son rôle pour interpréter l'œuvre. Il doit savoir que le cinéaste a un biais clair envers l'un des deux partis et comprendre l'œuvre en ce sens pour en tirer ses propres conclusions. Falardeau a su marquer son époque avec des films percutants comme *Octobre* et *15 Février 1839*. Il a créé un personnage que presque tous les Québécois connaissent ou affectionnent dans la personne d'Elvis Gratton. Il a réalisé des documentaires percutants et intéressants, comme *le Steak*, *Pea Soup* et *Le temps des bouffons*. Il a réalisé des courts métrages choquant comme *Speak White*. Il se distinguait des autres cinéastes par son engagement constant dans la lutte pour l'indépendance du Québec et par ses méthodes pamphlétares. En même temps, il a fait comme bien d'autres cinéastes et il a des liens avec eux. Par exemple, Denys Arcand avec *Le confort et l'indifférence*, et bien il est possible de voir un

lien avec *Elvis Gratton*. De plus, il traite des mêmes thèmes que Michel Brault dans ses films historiques, bien que d'une façon très différente. En fait, c'est bien ce qui le différenciait des autres. Pierre Falardeau n'avait pas peur de choquer. Le pamphlétaire en lui voulait brasser la cage, afin de faire avancer sa nation. Il ne croyait pas aux sujets tabous. Pour lui, il fallait aborder ces sujets pour avancer dans la cause de l'indépendance. Pour donner suite à ce travail de maîtrise sur la filmographie intégrale de Falardeau, il pourrait être intéressant de faire une étude sur tous ses écrits pour voir si les écrits et les films vont de pairs et si sa pensée politique suit la logique pamphlétaire.

Filmographie de Pierre Falardeau

- (1971) *Continuons le combat*, [court métrage], Montréal, Vidéographe, DVD, 30 min 55 s
- (1972) *À mort*, [court métrage], Montréal, Vidéographe, DVD, 26 min 15 s
- (1973) *Les Canadiens sont là*, [moyen métrage], Montréal. Pea Soup Films, DVD, 46 min 15 s
- (1975) *Le Magra*, [court métrage], Montréal, Vidéographe, DVD, 29 min 20 s
- (1977) *À force de courage*, [court métrage], Montréal, Vidéographe, DVD, 29 min 6 s
- (1978) *Pea Soup*, [court métrage] Québec, Pea Soup Films, DVD, 95 min,
- (1980) *Speak White*, [court métrage], Montréal, ONF, DVD, 6 min 1 s
- (1985) *Elvis Gratton*, [Long métrage], Montréal, ACPAV, DVD, 89 min 17 s
- (1989) *Le Party*, [Long métrage], Laval, ACPAV, ONF, Téléfilm Canada, DVD, 103 min
- (co-réal. M. Leriche) (1992). *Le Steak*, [Long métrage], Montréal, ONF, DVD, 75 min 10 s
- (1993) *Le Temps des bouffons*, [court métrage], Montréal, ACPAV, ONF, Téléfilm Canada, DVD 15 min 15 s
- (1994) *Octobre*, [Long métrage], Montréal, ACPAV, ONF, Téléfilm Canada, DVD, 97 min
- (1995) *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le non (hors-série)*, [court métrage], Québec, DVD, 24 min 30 s
- (1995) *Une minute pour l'indépendance (1995)*, [court métrage], Québec, DVD, 1 min
- (1999) *Elvis Gratton 2 : Miracle à Memphis (volume 2)*, [Long métrage], Montréal, ACPAV, DVD, 105 min 12 s
- (2001) *15 février 1839*, [Long métrage], Montréal, 114 min 37 s
- (2004) *Elvis Gratton XXX : La Vengeance d'Elvis Wong (volume 3)*, [Long métrage], Montréal, ACPAV, DVD, 105 min

Bibliographie

ACERENZA , Gerardo (2013). « Pierre Falardeau : un cinéaste trop engagé pour les organismes subventionnaires fédéraux du Canada », *Transcanadiana*, no 6, p. 11-24.

ANGENOT, Marc (1982). *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, France, Payot, 425 pages

BAILLARGEON, Normand (dir.) (2009). « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, no 1, p. 7-57.

BAILLARGEON, Normand (2010). « Présentation » dans « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », *Bulletin d'histoire politique*, VLB éditeur, Vol. 19, no. 1, p. 7-9

BARETTE, Pierre (2004). « Pierre Falardeau, 30 ans de cinéma engagé », *24 images*, (118), 38–41.

BÉDARD, Éric (2006). « Présences de Maurice Séguin dans le cinéma québécois », *revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n° 2, p. 163-180

BOULANGER, René (2010). « Falardeau le Combattant » dans « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », *Bulletin d'histoire politique*, VLB éditeur, Vol. 19, no. 1, p. 9-22

BOUTONNET, Vincent (2017). « Quand un film historique controversé devient une opportunité pour problématiser la nation canadienne », *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, vol. 40, no. 1, p 1-23

CAMBRON, M. (2001). « Cinéma, histoire et pédagogie / 15 février 1839, film de Pierre Falardeau, scénario de Pierre Falardeau avec la collaboration de Gaston Miron et Paul Buissonneau », 115 minutes, 2000 / 15 février 1839, scénario de Pierre Falardeau, Stanké, 169 p. *Spirale*, (180), 21–22

COMPTE-SPONVILLE, André (2001), *Dictionnaire philosophique*, presses universitaires de France, Paris, 1100 pages

CROQUETTE, Bernard (2018), « PATHÉTIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 novembre 2018. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pathetique/>

DOBBY-POIRSON, Florence (2006), *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Honoré champion éditeur, 662 pages

DUVAL, Sophie et Marc MARTINEZ (2000). *La satire*, Paris, Armand Collin, 272 pages

ECO, Umberto (1979). *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 315 p.

FALARDEAU, Pierre (1994). *Le temps des bouffons et autres textes*, Montréal, Éditions des intouchables, 85 p.

FALARDEAU, Pierre (2002), « lettre ouverte au professeur-président de l'ADQ Éloge de la défaite », *Le Couac*, Vol. 6, no.3, p.8

HÉBERT, Pierre, Kenneth LANDRY et Yves LEVER (2006). *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 715 p. (Octobre, p.488-490).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835). *Esthétique : Tome 1*, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875, deuxième édition, 496 pages,

JEAN, Marcel (1990). « Des morts en permission / Le party de Pierre Falardeau », 24 images, Vol. 48, p. 4-6.

KRISTIAN SANAKER, John (1999). « La voix over documentariste en fiction : entre factuel et fictionnel », Revue d'Études cinématographiques, Vol.9 (2/3), p.203-218

LA FRANCE, Mireille (2010). « La figure du héros dans le cinéma de Falardeau » dans « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », Bulletin d'histoire politique, VLB éditeur, Vol. 19, no. 1, p.23-36

LEMIEUX, Olivier (2012). « Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté », Cahier de recherche en politique appliquée, Vol. IV, no 1, Université de Sherbrooke, p.15-28

LEVER, Yves (1995). Histoire générale du cinéma au Québec, Boréal, Québec, 632 p

MARSOLAIS, Mathieu (2011). « Autour de Pierre Falardeau : found footage et réemploi d'images dans le cinéma politique », Mémoire de Maîtrise en études cinématographiques, sous la direction de Germain Lacasse, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et sciences, 108 p.

MÉNARD, Jean-Sébastien (2016). Cégep Édouard-Montpetit, disponible en ligne : <http://www.cegepmontpetit.ca/static/uploaded/Files/Cegep/Centre%20de%20reference/Le%20français%20affiche/Valorisation/Chroniques/Questions-pour-Julien-Poulin2.pdf>

MONTAL, Fabrice (2010). « L'homme révolté et les maîtres fous : esquisse d'une vision de la nation dans le cinéma de Pierre Falardeau » dans « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », Bulletin d'histoire politique, VLB éditeur, Vol. 19, no. 1, p.37-44

NIETZSCHE, Friedrich (1977), *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 566 pages

PHILIPPE, Céline (2011). « Elvis Gratton : mythe et microcosme », Thèse de maîtrise en lettres françaises, sous la direction de Maxime Prévost, Ottawa, Université d'Ottawa, Faculté des Arts, 153 p.

POIRIER, Christian (2004). Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ?, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, 314p.

PRIVET, Georges (2010). « Les Gratton 1,2 et 3 : documentaire « sous-réalistes » du Québec post-référendaire » dans « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », Bulletin d'histoire politique, VLB éditeur, Vol. 19, no. 1, p.45-54

RANCIÈRE, Jacques (2008). Le spectateur émancipé, La fabrique, Paris, 145 p.

RANCIÈRE, Jacques (1994). « Esthétique de la politique et poétique du savoir », Espaces Temps, Esthétique et sciences sociales, pp. 80-87.

SANAKER, KRISTIAN, John (1999). « La voix over documentariste en fiction : entre factuel et fictionnel », Revue d'Études cinématographiques, Vol.9 (2/3), p.203-218.

SAPIRO, Gisèle, « Notables, esthètes et polémistes : manières d'être un écrivain « réactionnaire » des années 1930 à nos jours » dans *Le discours « néo-réactionnaire »*, CNRS Éditions, Paris, p.23 à 46.

SOURIAU, Anne (2018), « Les catégories esthétiques », *encyclopédie universalis*, p.1-6

VÉRONNEAU, Pierre (2008). « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? », *Revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n° 1, p. 75- 108

VADEBONCOEUR, Pierre (2009). « À la mémoire d'un ami », *Le Devoir*, 3 octobre 2009, en ligne : <http://www.ledevoir.com/cinema/269931/a-la-memoire-d-un-ami>

WARREN, Paul (2002). *Le secret du star-system américain: le dressage de l'œil, l'Hexagone*, 221 pages.

WHITE, Jerry (2004). « Pierre Falardeau and Michel Brault, the FLQ and the Patriotes: Hollywood vs. Modernism », *Quebec Studies*, Vol.37, p.45-5