

Elvis Gratton : mythe et microcosme

Céline Philippe

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

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

Résumé

Elvis Gratton est sans doute l'une des figures les mieux connues du cinéma québécois. Pourtant, ce succès tient du malentendu. En effet, si le cinéaste Pierre Falardeau et son complice Julien Poulin ont créé ce personnage en guise de réponse au référendum de 1980, afin de dénoncer par l'entremise d'une caricature ceux qu'ils tenaient pour responsables de l'échec référendaire, la charge critique derrière le « cycle Gratton » semble être passée inaperçue dès le départ. Cette thèse cherchera à replacer les films consacrés à ce personnage tant dans leur contexte sociopolitique que dans l'ensemble de l'œuvre de Pierre Falardeau. En analysant comment le personnage devait être au départ la caricature du Québécois « colonisé », à la lumière des théories de la décolonisation qui étaient chères à Pierre Falardeau, nous verrons aussi comment Gratton aura, semble-t-il, « échappé au contrôle de ses créateurs », selon les théories de Pierre Bayard. Mais surtout, une fois ce constat établi, nous chercherons à comprendre le succès des *Gratton*. C'est à l'aide du concept de la « fatigue culturelle du Canada français » tel qu'élaboré par Hubert Aquin, de même qu'avec les théories du sociologue Joseph Yvon Thériault au sujet du « désir d'être grand » des « petites sociétés », que nous verrons comment il pourrait exister un lien inextricable entre la grande popularité des *Elvis Gratton* et l'omniprésence du courant de l'américanité au sein de la société québécoise post-référendaire. Ce faisant, nous verrons comment il se pourrait que Pierre Falardeau et Julien Poulin aient, contre leur gré, créé un « mythe québécois » qui aurait pour effet d'encourager ce qu'ils voulaient dénoncer.

Remerciements

Cette longue traversée du désert que fut la rédaction de cette thèse n'aurait jamais pu connaître un dénouement sans le soutien inestimable de nombreuses personnes qui auront croisé mon chemin et qui, de près ou de loin, de façon intentionnelle ou involontaire, m'auront offert un appui dont j'avais grandement besoin pour continuer à avancer, malgré les obstacles.

Tout d'abord, je tiens à exprimer mon éternelle reconnaissance à mon directeur de thèse, M. Maxime Prévost, à qui je dois beaucoup : le cadre dans lequel j'ai pu commencer à m'intéresser à Elvis Gratton comme objet d'étude, les outils qu'il m'a fournis pour mener à bien mes recherches, puis, surtout, sa générosité, ses conseils, sa patience, sa compréhension sans bornes. Merci de m'avoir accordé votre confiance et votre soutien indéfectible.

Ensuite, je remercie chaleureusement mes grands amis Jean-François Laniel et Chanelle Reinhardt, qui m'auront appris le courage, la persévérance, l'authenticité. Merci d'avoir été pour moi des modèles à suivre, une oreille attentive et des interlocuteurs hors-pairs qui ont aidé à amener mes réflexions sur des chemins dont j'ignorais l'existence et que je n'aurais pu emprunter autrement.

Merci à toute ma famille. À mon oncle Daniel Landriault et ma tante Madeleine Philippe, qui auront été pour moi des anges gardiens. À ma sœur Tanya pour ses encouragements, son soutien et son hospitalité. À ma mère Anne-Marie pour son soutien et pour m'avoir transmis son amour de la lecture et l'écriture. À ma tante Sylvie, mes oncles François et Gilles et mes cousin(e)s Éliane, Patrick et Maxime, qui m'auront tous appuyée à de nombreuses reprises.

Merci à Isabelle Carignan pour sa sagesse et sa générosité extraordinaire, de même qu'à Roxanne, Josée et Francine Charlebois, Ginette Savoie et Constant Bernard, de m'avoir aidé de multiples façons, parfois simplement par leur présence. À Mélanie St-Pierre et Louis-Philippe Côté, grâce à qui j'ai trouvé un havre de paix pour mener à bien mes réflexions. À M. Alain Boisvenue et à Mme Suzanne Léveillé pour des « coups de pouce » dont j'avais bien besoin. À Mme Suzanne Cloutier pour son soutien et sa confiance.

Merci aussi à mes collègues et ami(e)s que j'aurai eu la chance de côtoyer durant mes années d'étude au cycle supérieur. Merci à Mme Jocelyne Gaumond, M. Robert Yergeau et au personnel du Département de français de l'Université d'Ottawa pour leur grande patience et générosité à mon égard. À M. Marcel Olscamp pour ses précieux conseils. À Mme Lucie Joubert, Mme Julia Drobinsky et Mme Dominique Lafon pour leur soutien en début de parcours. À M. Joël Beddows, Mme Lucie Robert, M. Denis Bachand et M. Christian Milat pour leurs encouragements.

Merci à toute l'équipe de la Régie du cinéma du Québec, à Sylvie Potvin, Myriam et Ronald Potvin, de même qu'à Marcel Hubert.

J'aimerais aussi remercier Mme Manon Leriche et M. Julien Poulin de leur grande générosité, d'avoir bien voulu m'accorder plusieurs heures de leur temps si précieux afin de discuter ouvertement et en toute sincérité. Les propos qu'ils ont bien voulu partager auront été d'un immense apport au fruit de mes recherches.

Merci à M. Pierre Falardeau – que j'aurais, hélas, bien aimé rencontrer –, qui a laissé derrière lui des œuvres qui ont été pour moi des plus stimulantes et enrichissantes à analyser.

Finalement, je dis merci à mon grand-père Delphis, et surtout ma grand-mère, Gabrielle Philippe, qui aura été pour moi un modèle de force et de don de soi. J'espère qu'elle lira cette thèse avec un sourire, depuis l'au-delà.

Introduction

Au XIX^e siècle, Gogol est un humoriste mélancolique : « Si on regarde attentivement et longuement une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste », dit-il¹. — Milan Kundera

Très peu de chercheurs universitaires se sont intéressés à la carrière du cinéaste Pierre Falardeau et de son complice de longue date, le comédien Julien Poulin. Mais quoi que l'on puisse penser des idées défendues par le cinéaste, de même que des controverses qui ont souvent suivi certains de ses propos, il va de soi que lorsque l'on s'attarde à « l'œuvre faldardienne² », qui s'échelonne sur quelque quatre décennies, on ne peut que constater la trace indélébile qu'elle a laissée dans le paysage cinématographique québécois. Pourtant, elle demeure grandement sous-estimée et occultée.

Par contre, le décès de Pierre Falardeau, survenu le 25 septembre 2009, aura sans doute changé la donne. En effet, quelques ouvrages³ sont parus depuis, témoignant d'une prise de conscience de la part de certains artistes ou intellectuels quant au sérieux de l'œuvre de ce créateur, de son apport à la société dans laquelle elle s'inscrit, de même que du grand vide que son départ laisserait dans la culture québécoise. Bien que plusieurs films de Falardeau aient, de son vivant, suscité plusieurs commentaires⁴, il reste encore beaucoup à

¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 171.

² Même si nous emploierons souvent ce terme et que nous ferons souvent allusion à l'œuvre de Pierre Falardeau, nous voulons préciser dès le départ que Julien Poulin a pris une part plus ou moins active – devant ou derrière la caméra – à la majeure partie des œuvres cinématographiques de Pierre Falardeau (outre *Continuons le combat*, *Le steak*, *Le temps des bouffons* et *Une minute pour l'indépendance*). Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*, de même que l'*Annexe II : entretien avec Julien Poulin*, afin d'obtenir une meilleure idée de sa contribution à l'œuvre faldardienne. De plus, il a coréalisé les trois premiers courts métrages des *Gratton*, avec Pierre Falardeau.

³ Bien que nous ne prétendions pas en fournir ici un inventaire exhaustif, nous pensons notamment au *Bulletin d'histoire politique* qui a intégré un dossier intitulé « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » dans son numéro de l'automne 2010 (Voir Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 7-57); à une nouvelle revue intitulée *Qui vive : Ouvrir d'indépendance* qui lui a consacré son premier numéro à l'automne 2010, de même qu'au documentaire intitulé *Pierre Falardeau* sorti en salles en décembre 2010 (voir l'*Annexe I : entretien avec Manon Leriche* afin d'obtenir de plus amples informations à ce sujet). De plus, les médias québécois ont été nombreux à lui consacrer reportages, dossiers et articles au lendemain de son décès.

⁴ Nous pensons notamment à l'ouvrage de Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1999, de même qu'à de nombreux articles de journaux et revues qui

dire au sujet du cinéaste et de l'ensemble de son œuvre, qui a connu de nombreux succès, dont certains ont été décorés de prix prestigieux, mais dont la communauté intellectuelle ne semble guère s'être préoccupée jusqu'à présent, en général⁵.

Il y a entre autre un pan particulièrement important de la filmographie de Pierre Falardeau qui n'a pas encore été abordé par la communauté intellectuelle, bien qu'il s'agisse pourtant des plus connues de toutes ses œuvres : les films consacrés au personnage Elvis Gratton. En fait, lorsque l'on compare le succès phénoménal qu'a remporté cet objet et, inversement, le peu d'attention que les chercheurs lui accordent, force est de constater qu'il semble persister un malaise, un tabou. Tout se passe comme si l'on avait toujours voulu atténuer l'importance de ce succès, à la fois au sein de l'ensemble de l'œuvre du créateur et dans le répertoire cinématographique québécois, ou encore n'y voir qu'un phénomène de culture populaire parmi tant d'autres, au même titre que n'importe quel *blockbuster* hollywoodien ou émission de variétés diffusée à heure de grande écoute.

Mais pourtant, à l'origine de la création de cette œuvre, il y avait un propos, une charge critique très importante. Au départ, il y avait deux amis et complices de longue date qui ont voulu traduire leur grand désarroi face à l'échec référendaire de 1980 en renvoyant à ceux qu'ils tenaient pour responsables de cette défaite – les fédéralistes de la classe moyenne qui auraient voté pour le camp du *non* pour des considérations purement économiques – une image très peu reluisante d'eux-mêmes.

paraissaient au fil des lancements de films ou des polémiques qui ont souvent entouré les propos ou les œuvres du cinéaste. De plus, dans un ouvrage consacré à la cinématographie québécoise, Christian Poirier évoque l'importance et la particularité des *Gratton*, en disant du premier *Elvis Gratton* qu'il est « [...] un film tout à fait singulier dans le paysage cinématographique québécois [...] une énigme sur laquelle butent les tentatives d'interprétation les plus résolues ». Voir Christian Poirier, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec, t. 2. - *Les politiques cinématographiques*, 2004, p. 189.

⁵ En effet, nous n'avons trouvé aucune thèse, aucun mémoire, aucun ouvrage scientifique consacré uniquement à l'œuvre du cinéaste.

Lorsque Julien Poulin a revêtu pour la première fois les bottes de cowboys, les sous-vêtements à motifs de léopard et le costume trop serré pour lui de Robert « Bob » Gratton – un banlieusard propriétaire d'un garage, fervent défenseur du Parti Libéral et des montagnes Rocheuses, dont les objectifs peuvent se résumer à la quête de profits personnels de même qu'à gagner un concours d'imitation d'Elvis Presley – c'était pour dénoncer « l'aliénation québécoise » par le biais de la caricature. Pourtant, de l'aveu même du principal intéressé, « sans qu'on n'y soit pour rien, le personnage de Gratton est devenu un mythe dès le premier film⁶ ». Ce personnage, qu'on voulait pourtant détestable, a rapidement été adopté par le public québécois et ce court métrage, tourné avec de bien modestes moyens et n'ayant aucunement comme objectif de plaire, est devenu un film culte⁷. Si bien qu'un deuxième puis un troisième court métrage se sont ajoutés au premier et les trois ont été regroupés dans un « long métrage » ayant pour titre *Elvis Gratton*, qui a connu une popularité extraordinaire dans les clubs vidéo au Québec⁸.

Selon Pierre Bayard, il est possible que des personnages issus de la fiction échappent au contrôle de leur créateur. Il affirme qu'il existe à la fois des « émigrés » et des « immigrants » de la fiction. La première catégorie renvoyant aux lecteurs qui se plongent dans le monde imaginaire d'une œuvre de fiction; monde dont ils peuvent ne jamais sortir véritablement au niveau inconscient. La deuxième catégorie renvoyant quant à elle aux personnages fictifs qui peuvent s'immiscer dans le monde réel sans qu'on n'y soit pour rien.

⁶ Philippe Gajan et Marie Claude Loiselle, « Entretien : Pierre Falardeau », *24 images*, n° 118, septembre 2004, p. 44.

⁷ Julien Poulin a déjà dit, en parlant du personnage de Gratton que Pierre Falardeau et lui ont pourtant « tout fait pour que les gens le détestent », citant à titre d'exemples la séquence où Bob fait des avances à une auto-stoppeuse, de même que la séquence de la séance de photos, dans le premier court métrage. Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

⁸ Sans toutefois appuyer cette affirmation de données quantitatives, on a écrit à cet effet que dans les clubs vidéos, « [...] le plus grand succès demeure, presque dix ans après sa sortie, *Elvis Gratton* de Falardeau et Poulin dont les copies sont louées presque tous les jours ». Voir Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995 [1994], p. 427. L'auteur affirme (à la page 296) avoir recueilli ces données auprès de l'ACPAV (l'Association coopérative de productions audio-visuelles).

Il écrit à ce titre que « [...] les habitants du monde littéraire non seulement disposent d'une forme de réalité, mais également d'autonomie, et [à] ce titre il est illusoire, comme pour les êtres du monde réel, de prétendre contrôler entièrement leurs actes⁹ ». Force est de constater qu'un tel phénomène semble s'être produit avec le personnage d'Elvis Gratton. Non seulement l'intention originale des créateurs n'a-t-elle pas été perçue, semble-t-il, par le public, mais la popularité du personnage et des œuvres a pris des proportions sans doute insoupçonnées. À un point tel que dans un sondage réalisé en 2010 pour l'émission *Le Verdict*, diffusée à Radio-Canada, lorsqu'on a posé la question : « Qui représente le mieux le Québec? », onze pourcent de la population consultée a répondu Elvis Gratton – fait d'autant plus inusité qu'un pourcentage identique de gens ont arrêté leur choix sur le Premier ministre Jean Charest¹⁰.

Pierre Falardeau et Julien Poulin ont toujours entretenu une relation empreinte d'ambiguïté avec le personnage d'Elvis Gratton, en raison de son succès tout à fait inattendu. Constatant avec désarroi que leur message d'origine ne semblait pas avoir été compris, ils ont longtemps hésité avant de le ramener à la vie¹¹ et ont souvent eu à tenter de justifier l'existence du personnage, en espérant que leur public en vienne à comprendre l'œuvre au-delà du premier degré d'interprétation possible. À cet effet, Pierre Falardeau a déjà écrit qu'il a « créé le personnage d'Elvis Gratton, avec [s]on camarade Julien Poulin, après le référendum de 1980 pour, naïvement mais à la mesure de [s]es moyens, lutter contre la bêtise, pas pour y participer¹² ». Mais malgré tout, les aventures du personnage ont traversé

⁹ Pierre Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 121.

¹⁰ Tandis que 32% ont répondu Maurice Richard et 28% Joanie Rochette. L'émission en question a été diffusée le lundi 3 mai 2010 sur les ondes de Radio-Canada.

¹¹ Surtout Pierre Falardeau, qui a souvent cru être allé au bout de ce qu'il pourrait faire avec ce personnage. Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*, à cet effet.

¹² Pierre Falardeau, « Elvis Gratton n'est pas à vendre », *Le Devoir*, section Idées, samedi 3 décembre 1994, p. A15 dans *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal, Stanké, 1995, p. 47. À noter : cet article

les décennies, de sorte qu'il est revenu hanter les écrans des cinémas de partout en province en 1999, de même qu'en 2003, avant d'envahir les ondes du petit écran dans une série télévisée diffusée à partir de 2007 durant trois saisons à TQS¹³.

Bien qu'il soit difficile de mesurer concrètement, avec exactitude, le succès remporté par chacun des éléments constituant le cycle des *Gratton*, des données obtenues auprès de la Régie du cinéma indiquant le nombre d'exemplaires sur support VHS et DVD mis en circulation de toutes les œuvres dans lesquelles apparaît le personnage fournissent une vue d'ensemble digne d'intérêt sur l'engouement qu'elles suscitent depuis le début. Ces données compilées en date du 13 mai 2011 démontrent qu'au fil du temps les distributeurs ont mis en marché des exemplaires des œuvres des *Gratton* dont la somme totale se répartit comme suit : *Elvis Gratton*, 87 505 exemplaires; *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*, 63 669; *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong*, 52 361; *Bob Gratton, Ma vie, My Life - Saison 1*, 18 558¹⁴. À titre de comparaison, le coffret *Falardeau-Poulin : À force de courage*, dans lequel, tel que nous le verrons plus loin, on retrouve les documentaires créés par le duo de même que le court métrage *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le NON*, a été distribué à raison de 678 exemplaires; ce qui montre bien l'écart immense entre l'intérêt suscité par ces genres respectifs.

avait d'ailleurs été rédigé par Pierre Falardeau en guise de réponse à un magasin d'appareils électroniques qui s'était servi du personnage de Bob Gratton dans des annonces publicitaires pour vendre des téléviseurs, sans obtenir la permission des créateurs au préalable.

¹³ Cette fois, sans la participation de Pierre Falardeau, qui a cédé ses droits dans le cadre de ce projet à une équipe de scénaristes dirigée par François Avard.

¹⁴ Ces données ont été obtenues dans le cadre d'une demande d'accès à l'information présentée à la Régie du cinéma du Québec et nous ont été acheminées par courriel sous forme de lettre et d'un tableau accompagné de notes explicatives. La Régie ne disposant pas de renseignements au sujet des chiffres de ventes totaux des œuvres – ce qui est une information que les distributeurs sont les seuls, en principe, à avoir à leur disposition – elle a été en mesure de compiler le nombre exact d'exemplaires mis en marché de toutes les œuvres des *Gratton*, incluant les coffrets réunissant les deux premiers, ou les trois longs métrages. À titre d'information, le coffret DVD de la deuxième saison de *Bob Gratton, Ma vie, My Life* a été distribué à raison de 7 585 exemplaires.

Pour chacune des œuvres du cycle *Gratton*, tout se passe comme si, par un étrange phénomène, un échantillon de la population aimait les *Gratton*, parfois sans en saisir la charge critique, tandis que d'autres – certains intellectuels et les critiques de cinéma, par exemple – détestaient presque systématiquement ces œuvres, en ne reculant devant aucun adjectif pour les décrire¹⁵. Dégoût et refus de voir le reflet d'une partie d'eux-mêmes dans le miroir¹⁶, tel que le diront certains? Quoi qu'il en soit, il n'existe encore, hormis quelques articles, aucun ouvrage académique se proposant de réfléchir aux causes du succès phénoménal d'*Elvis Gratton* de même qu'à ce qu'il pourrait révéler au sujet de la société dans laquelle il est né et qui lui a accordé une aussi grande importance¹⁷.

Ce vide, nous n'avons pas la prétention de le combler entièrement par l'entremise de la présente thèse. Toutefois, nous nous proposons d'offrir des pistes, des hypothèses, qui, nous l'espérons, permettront de contribuer à amorcer une réflexion sérieuse sur un phénomène qui, malgré des apparences trompeuses, l'est tout autant.

¹⁵ Nous reviendrons en détails sur l'objet et l'ampleur de ces critiques au fil du temps. Mais pour l'instant, notons qu'il existe une opinion répandue – à laquelle nous n'adhérons évidemment pas, pour plusieurs raisons – voulant que Pierre Falardeau n'ait poursuivi le cycle des *Gratton* que pour être en mesure de financer ses films plus « sérieux » (tels que *15 février 1839* et *Octobre*). Cette opinion, Pierre Falardeau l'a dénoncée à maintes reprises.

¹⁶ Plus précisément, Georges Privet a affirmé à cet effet que si les critiques rejettent en bloc ce personnage et les œuvres dans lesquelles il évolue, c'est peut-être par « réflexe de colonisé face au reflet d'une réalité déplaisante ». Voir Georges Privet, « Vive nos chaînes! Ou la “ grattonisation ” du Québec », *24 Images*, n° 98-99, automne 1999, p. 18.

¹⁷ Le journaliste Georges Privet s'est attardé à de brèves analyses du phénomène dans l'article « Vive nos chaînes! Ou la “ grattonisation ” du Québec » (*loc. cit.*) de même que, plus récemment, dans : « Les *Gratton* 1, 2, 3 : documentaires “ sous-réalistes ” du Québec post-référendaire », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 45-54. De même, Pierre Falardeau et son ami René Boulanger ont publié un ouvrage (*Le monde selon Elvis Gratton : Entretiens*, Québec, Éditions du Québécois, coll. « Grands entretiens », 2009), afin de tenter de combler ce vide analytique au sujet de ce personnage. Mais bien qu'il soulève plusieurs analyses réfléchies, il prend la forme d'entretiens colligés et ne se veut pas un ouvrage à prétention académique. Il est à noter toutefois que le sociologue Joseph Yvon Thériault a déjà fait très brièvement allusion à ce personnage dans deux ouvrages différents où il traitait d'américanité et/ou des petites sociétés. Nous y reviendrons, mais mentionnons pour l'instant qu'il a émis l'hypothèse voulant que la popularité du personnage, de même que le fait que la charge critique derrière les *Gratton* n'ait pas été comprise, surtout par les jeunes Québécois, puisse servir de « preuve de l'américanisation des Québécois ». Voir Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Québec Amérique, coll. « Débats », Montréal, 2002, p. 35.

Comment le résultat escompté des répercussions d'une œuvre peut-il différer autant des intentions de départ des créateurs? Qui est Elvis Gratton et quelle est l'ampleur du succès qu'il a connu au fil du temps? Quelles sont les raisons possibles de ce succès? À quel point et comment Bob Gratton a-t-il évolué de 1980 à aujourd'hui? En quoi les Québécois peuvent-ils se reconnaître suffisamment – ou non – en ce personnage afin de l'avoir porté à une telle notoriété? Quel vide ce personnage est-il venu combler? Quels liens existe-t-il entre Bob Gratton, ce qu'il représente et un certain contexte sociologique au Québec? Ces liens en question sont-ils forts au point que l'on puisse affirmer qu'*Elvis Gratton* a quelque chose d'un « mythe » québécois, tel qu'affirmé par ses créateurs?

Ce sont entre autres à ces questions que nous nous proposerons de réfléchir afin d'offrir des éléments de réponse. Pour ce faire, il nous importera tout d'abord de brosser un bref aperçu de l'ensemble de l'œuvre de Pierre Falardeau (et de Julien Poulin) – notre prémisse de base voulant que la compréhension du cycle des *Gratton* soit conditionnelle à une meilleure connaissance des accomplissements et idées défendues par ses créateurs. Le tout menant, en deuxième partie, à une description et une analyse exhaustive d'*Elvis Gratton*, du personnage, des œuvres dans lesquelles il est apparu au fil du temps, de son évolution; mais il s'agira aussi de voir comment il se voulait une caricature d'un être possédant les caractéristiques du *Portrait du colonisé*, tel que peint par Albert Memmi, un penseur de la décolonisation qui a eu une grande influence sur Falardeau. C'est donc en peignant tour à tour le portrait de Gratton, puis celui d'un être colonisé en général, que nous verrons en quoi Falardeau et Poulin auraient créé un personnage caricatural possédant effectivement ces qualités.

Puis, dans un troisième temps, nous verrons en quoi l'on peut dire que le personnage d'Elvis Gratton semble avoir « échappé au contrôle de ses créateurs », selon les idées de

Pierre Bayard. Ce faisant, nous émettrons l'hypothèse voulant que s'il occupe une telle place dans l'imaginaire collectif, c'est sûrement parce que les gens se reconnaissent au moins partiellement en lui, qu'il reflète un aspect de la réalité collective de la société dans laquelle il s'inscrit. Nous nous attarderons à offrir des pistes de réflexion, des hypothèses qui permettraient d'expliquer en partie l'importance du « phénomène Gratton » dans le contexte québécois.

Nous verrons tout d'abord comment les idées issues de la mouvance décolonisatrice auront connu une grande importance dans la société québécoise à l'époque de la Révolution tranquille, mais aussi comment l'application de ce schéma pour décrire la réalité collective des Canadiens français n'aura jamais fait consensus. Ensuite, ce constat nous mènera à expliquer en quoi la « fatigue culturelle du Canada français », tel que décrite par Hubert Aquin à la même époque, pourrait constituer une piste qu'il serait pertinent d'emprunter, au sens où elle nous mène vers les théories de Joseph Yvon Thériault, qui effectue un lien entre cette « fatigue » et un « désir d'être grand » que ressentirait cette « petite société » qu'est le Québec¹⁸.

Cela nous mènera par la suite à une autre hypothèse voulant que les théories de l'américanité nous servent de guide pour comprendre davantage le comportement de Bob Gratton, ce que ce personnage représente et comment il correspond aux valeurs et caractéristiques découlant de cette mouvance dans le contexte québécois. Ainsi, grâce à l'ouvrage *Critique de l'américanité* de Joseph Yvon Thériault, nous serons mieux à même de saisir en quoi les trames de l'américanité et du mythe américain peuvent être liées aux

¹⁸ Voir Joseph Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », dans Jacques L. Boucher et J.Y. Thériault (dir.), *Petites sociétés et minorités nationales : enjeux politiques et perspectives comparées*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005. D'ailleurs, tel que nous le verrons dans le cadre du Chapitre 3, dans cet article ayant attiré notre attention, le personnage d'Elvis Gratton est évoqué en tant que représentation fictive de ce désir de s'élever au rang des grands.

conséquences de ce que l'on décrivait jadis comme le « colonialisme » au Québec. Mais surtout, nous verrons quels sont les aspects qui font en sorte que cette logique du déracinement puisse mener à créer des êtres comme Robert « Bob » Gratton. En somme, nous montrerons en quoi ce personnage est le résultat caricaturé et caricatural d'une américanité menée à son paroxysme et comment il est le reflet de la forte opposition que Pierre Falardeau érigeait face à ces idées, tel qu'en témoigne son parcours (et tel que, nous l'espérons, le portrait que nous aurons préalablement tracé de son cheminement l'aura laissé présager).

Quels liens existe-t-il entre décolonisation, américanité et « fatigue d'être petit »? En quoi peut-on trouver des traces de toutes ces caractéristiques chez Elvis Gratton? Mais surtout, si Gratton est une représentation fictive d'un amalgame de tous ces courants que l'on retrouve au sein de la société québécoise, comment évaluer l'importance de ce personnage qui serait si représentatif d'une réalité? C'est dans un constat de Mircea Eliade qui, nous semble-t-il, reflète fort bien les comportements d'Elvis Gratton que nous trouvons une clé interprétative :

On découvrirait des comportements mythiques dans l'obsession du « succès », si caractéristique de la société moderne, et qui traduit le désir obscur de transcender les limites de la condition humaine; dans l'exode vers la « Suburbia », où l'on peut déchiffrer la nostalgie de la « perfection primordiale »; dans le déchaînement affectif de ce qu'on a appelé le « culte de la voiture sacrée »¹⁹.

Elvis Gratton serait ainsi l'incarnation québécoise de ces « comportements mythiques » qui, chez nos voisins du Sud, ont trouvé une expression symbolique dans de populaires séries télévisées, des années 1950 (*Papa a raison – Father Knows Best*) à aujourd'hui (*Beautés désespérées – Desperate Housewives*).

¹⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 228.

C'est ainsi que, tel que le titre de notre ouvrage le laisse sous-entendre, les concepts de mythe et de microcosme pourraient s'avérer des moyens de choix pour décrire le phénomène Gratton. Nous verrons donc comment Elvis Gratton pourrait être un microcosme de la société, ainsi qu'un mythe québécois. Le « microcosme » renvoyant à ce que Pierre Falardeau aurait voulu faire de ces œuvres, de par son souci de rigueur anthropologique; et le « mythe » renvoyant à ce que serait devenu le personnage une fois libéré de l'emprise de son créateur. Pour ce faire, nous aborderons brièvement les théories du mythe d'André Jolles, en cherchant à savoir si elles peuvent correspondre ou non à ce cas précis.

Bien que, selon nous, tous les thèmes qui seront abordés en troisième partie de cet ouvrage ne suffisent pas chacun en soi à expliquer le « phénomène Gratton », nous chercherons à vérifier l'hypothèse voulant que la combinaison de ces facteurs soit un bon fil conducteur pour comprendre à la fois le pourquoi et l'ampleur du phénomène, mais surtout, ce qu'il en vient à signifier et à représenter pour le Québec. C'est donc davantage du côté d'une perspective sociocritique²⁰ que se situera notre analyse, qui, nous l'espérons, permettra de démontrer la pertinence de notre objet d'étude trop souvent sous-estimé. Mais aussi, de montrer la grande cohérence existant entre la pensée, la démarche et l'ensemble de l'œuvre de Pierre Falardeau : démarche réfléchie à laquelle l'aventure des *Gratton* ne fait pas exception, mais est plutôt partie intégrante. Nous en arriverons ainsi à montrer, nous l'espérons, la richesse qui se trouve au cœur d'une œuvre pourtant vide ou creuse en apparence, selon certains.

²⁰ Ou pour le formuler autrement, nous pourrions décrire notre perspective comme une « approche sociohistorique », c'est-à-dire non pas « [...] une *méthode*, une *démarche* précise et rigoureuse, un *corpus de doctrines* constitué et stable possédant un *modèle opératoire* universel (un “ mode d'emploi ”) mais bien un *questionnement* possible parmi d'autres sur la littérature dont la spécificité est de considérer les textes en lien avec le contexte historique dans lequel ils apparaissent et dont ils forment une composante. Cette approche n'est donc pas réductible à la sociocritique et encore moins à l'analyse politique, idéologique des textes ». Voir Jacques Pelletier, « Présentation », dans Jacques Pelletier (dir.) en collaboration avec Jean-François Chassay et Lucie Robert, *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, p. 8.

Mais aussi, nous verrons comment des éléments réunis dans les *Gratton* sont omniprésents dans toute l'œuvre falardienne : les *Gratton* pouvant servir de catharsis et d'exutoire au même titre que tous les mythes et rituels que Falardeau aura abordés dans ses œuvres, tel que nous le verrons au cours du premier chapitre. Il se pourrait même que le cinéaste ait créé une incarnation suprême de tous ces rituels qu'il avait repérés dans la société québécoise et avait exposés dans ses documentaires. *Elvis Gratton*, qui serait en somme un archétype d'un amalgame de phénomènes repérables dans la société québécoise post-référendaire, deviendrait ainsi, dans cette perspective, un phénomène social d'une importance certaine.

Chapitre I : Parcours d'un cinéaste « engagé par personne²¹ »

Certains artistes expriment parfois leurs positions politiques, comme lors du référendum, par exemple, mais cette position ne se retrouve jamais dans leur œuvre. Moi je ne fais pas cette coupure-là; il faut que mes films soient politiques, il n'y a pas de différence ni de distance entre ma vie, mes idées et mes films²². – Pierre Falardeau

Il est impossible de faire une distinction entre le parcours intellectuel, l'engagement politique et le cinéma de Pierre Falardeau, les trois aspects de son existence ayant tellement toujours été inextricablement liés et ses œuvres ayant eu pour objectif de refléter la réalité telle qu'il la percevait. Par où commencer pour décrire son cheminement²³? Peut-être en évoquant le jour où, à l'âge de quinze ans, il a trouvé chez ses parents un vieux livre aux pages jaunies intitulé *Les Patriotes* de L.-O. David, dans lequel il apprenait l'existence de ce grand combat pour la liberté, dont on ne lui avait jamais fait le récit, ni à la radio, ni même à l'école? Il découvrit alors « un trésor », grâce auquel « [l']Histoire devenait essentielle, partie intégrante de [s]a vie²⁴ ». Ou faudrait-il parler du moment où son père, un nationaliste québécois gérant de la Caisse populaire de Châteauguay, l'a amené à un rassemblement en faveur de la nationalisation de l'électricité et où, pour la première fois, à l'âge de 17 ans, il

²¹ Pierre Falardeau en avait contre cette étiquette de « cinéaste engagé » ou de « cinéma politique » que l'on apposait souvent à sa personne et son œuvre. Il en a déjà dit qu'« en apparence, cette classification semble inoffensive. Pourtant, elle est mensongère, hypocrite et même vicieuse. Comme si Roger Lemelin, lui, n'était pas engagé. Comme si Walt Disney, lui, n'était pas engagé. Comme si Guy Lafleur n'était pas engagé par Weston ou General Motors. Comme si le travail de certains artistes s'enracinait profondément dans la réalité sociale, politique et économique d'un pays, d'une époque, alors que le travail des autres serait le résultat d'une rencontre de purs esprits avec la Muse. La création pure. Le génie spontané. Le miracle artistique pour les uns. La propagande pour les autres. [...] Personne ne nous a engagés. Nous ne sommes pas plus engagés que les journalistes de la presse parlée et écrite. Pas plus et pas moins. On n'est pas des jobbeurs, nous ». Voir Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal, Stanké, 1995, p. 204.

²² Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1999, p. 252.

²³ Pour obtenir de plus amples renseignements d'ordre biographique au sujet de Pierre Falardeau, consulter *l'Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

²⁴ Pierre Falardeau, « Préface », dans Chevalier de Lorimier, *Lettres d'un patriote condamné à mort*, Montréal, Comeau & Nadeau, Éditeurs, 1997 [1996], 2^e édition rév. cor. et aug., p. 9-10.

assistait à une manifestation, sentait la force du social et écoutait avec intérêt des discours politiques²⁵?

Ou encore, le récit de son cheminement pourrait aussi avoir pour point de départ une rencontre qu'il a faite à l'âge de douze ans avec un jeune homme de son âge qui fréquentait lui aussi le Collège de Montréal : un certain Julien Poulin, avec qui il s'est lié d'amitié. Julien Poulin ayant grandi dans un quartier ouvrier de l'Est de la ville, il a pu entreprendre des études au même séminaire que Pierre Falardeau grâce à une bourse obtenue en vue de devenir prêtre²⁶. C'est tout d'abord grâce aux télé-théâtres qu'il regardait avec sa mère et aux programmes de soirée qu'elle lui ramenait des pièces qu'elle allait voir que le jeune Poulin a pu découvrir l'existence de cette forme d'art. Puis, son père devant occuper deux emplois – dont l'un était au Canadian Pacific Railways, tandis que l'autre était celui de placier dans un cinéma de quartier – il a pu initier son fils aux merveilles du septième art de temps à autre.

Après avoir constaté durant son adolescence que ses rêves pouvaient s'allier à la réalité, puisqu'il avait un certain talent sur scène et qu'il pouvait faire rire les gens, Julien Poulin s'est lancé dans l'aventure de *La Roulotte*²⁷, lorsque Paul Buissonneau est venu le recruter. Puis, à l'époque où le *Bread and Puppet Theater*, le *Living Theater* et les créations

²⁵ Pierre-Luc Bégin et Pierre Falardeau, *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*, Québec, Éditions du Québécois, coll. « Grands entretiens », 2004, p. 22.

²⁶ Pour obtenir davantage de détails à la fois biographiques et sur le cheminement de carrière de Julien Poulin, voir l'*Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

²⁷ La Roulotte est une troupe de théâtre ambulante célèbre à Montréal, qui, dès sa fondation par Paul Buissonneau et Claude Robillard, en 1953, avait pour mission de présenter gratuitement des spectacles aux enfants dans les parcs montréalais, afin de rendre le théâtre accessible aux jeunes de la ville. En ont aussi fait partie : Marcel Sabourin, Yvon Deschamps, Marie Eykel, Robert Charlebois, Jean-Louis Millette, Clémence Desrochers, entre autres. Voir http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_dad=portal&_pageid=5238.19503605&_schema=PORTAL (page consultée le 18 janvier 2011).

collectives étaient en pleine effervescence, il a fait partie d'une troupe de théâtre expérimental, dont certains membres avaient étudié avec Jerzy Grotowski en Pologne²⁸.

C'est donc une certaine complémentarité qui a uni Julien Poulin à Pierre Falardeau. Pierre Falardeau, par ses lectures, ses études universitaires et son intérêt pour l'anthropologie, a aidé son ami à prendre conscience des conditions dans lesquelles il évoluait²⁹, tout en lui fournissant des mots et outils conceptuels nécessaires à une meilleure compréhension, auxquels il n'aurait pas eu accès autrement. Tandis que d'un autre côté, Julien Poulin et ses expériences en théâtre ont grandement contribué à façonner les films qu'il a ensuite coréalisé avec Pierre Falardeau, dès les années soixante-dix³⁰.

Mais surtout, un moment clé dans le cheminement de Pierre Falardeau aura été constitué de ses études en anthropologie effectuées à l'Université de Montréal et le mémoire de maîtrise qui en a résulté en 1975, lequel représente non seulement une assise importante de toute son œuvre, mais aussi la naissance de sa carrière de cinéaste. Dans ce mémoire intitulé *La lutte*, en alliant culture populaire et théorisations sur le mythe et le rituel, Pierre Falardeau a cherché à montrer en quoi cette passion, ce culte voué à ce sport par les Québécois dans les années 1970, agirait à titre d'exutoire, d'échappatoire, de catharsis pour ce peuple qu'il disait « opprimé » par un « système colonial ».

²⁸ En somme, la troupe dont faisait partie Julien Poulin s'inscrivait dans la mouvance ambiante de théâtre contestataire et politique, et s'accomplissait avec les « moyens du bord », dans un style dépouillé. Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin* pour de plus amples informations à cet effet.

²⁹ Le milieu familial dans lequel grandissait Julien Poulin était très représentatif des conditions d'aliénation dans lesquelles vivaient les Québécois à l'époque, selon Pierre Falardeau : un père ouvrier devant gagner sa vie en anglais à l'aide de deux emplois différents, l'aliénation se vivant donc quotidiennement à la fois culturellement et économiquement (ou socialement). Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*, pour obtenir de plus amples informations.

³⁰ Par exemple, Falardeau affirme que « Plus tard, vers le milieu des années soixante-dix, quand je me suis mis à travailler avec Julien Poulin, la qualité sonore de nos films s'est nettement améliorée. Lui, Poulin, c'est un gars de son! [...] donc là, nos films reposaient autant sur la bande-son que sur l'image ». Voir Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et filme! : Entretiens, op. cit.*, p. 22.

Ce mémoire est divisé en deux parties qui se complètent : l'une écrite et l'autre consistant en un documentaire vidéo intitulé *Continuons le combat*, montrant des images de combats de lutte, le tout accompagné d'une narration hors-champ dans laquelle Falardeau plaque les théories sur lesquelles repose son travail aux images tournées au Forum de Montréal. En somme, par l'entremise de ce mémoire (dont la partie écrite a été terminée deux ans après le tournage du vidéo)³¹, Pierre Falardeau cherche à montrer que

La lutte n'est pas un sport insignifiant [...] la lutte est un mythe, un rituel de la civilisation occidentale actuelle. Adaptée à la réalité sociale du Québec, elle nous parle de nous-même. [...] La lutte est un rituel qui permet de régler au niveau de l'inconscient, mais au niveau de l'inconscient seulement, les conflits vécus quotidiennement dans la société. La lutte spectacle compréhensible intelligible pour un peuple exploité pour que l'exploitation se perpétue. Un peuple exploité intègre dans son inconscient collectif les schémas des maîtres³².

En citant Frantz Fanon et Albert Memmi, entre autres, il montrera à quel point les penseurs de la décolonisation s'entendent pour avouer la place immense occupée par la mythologie, les rêves et le rituel dans toute société dominée.

Il affirme que

[l]'analyse des symboles collectifs, si difficile soit-elle, me semble un outil précieux pour comprendre les problèmes et les réactions d'un peuple ou d'une classe opprimée. En analysant les mythes, les héros, les rêves collectifs, les fantaisies d'un groupe, d'une classe ou d'un peuple opprimé, on comprend mieux comment le système d'exploitation peut continuer, puisqu'il est inscrit au plus profond de chacun³³.

Selon lui, au même titre que les peuples primitifs avaient leurs rituels, les Québécois ont les leurs. Puis ces rituels sont aussi importants pour tous les peuples colonisés dont parlent Albert Memmi et Frantz Fanon dans leurs ouvrages que pour le peuple québécois qui a été, selon lui, conquis et annexé par la force et qui vit donc sous le joug d'un système colonial³⁴.

³¹ Pierre Falardeau, *La lutte*, mémoire (M.A.), Montréal : École d'anthropologie, Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, 1975, p. 5.

³² *Ibid.*, résumé.

³³ *Ibid.*, p. 2.

³⁴ Ces propos sont répétés par Pierre Falardeau au fil du temps : à la fois, tel que nous le verrons, dans ses œuvres cinématographiques, dans les articles ou chroniques qu'il a signés au fil du temps, de même que dans les conférences ou entrevues qu'il accordait. Bien que les conditions de vie des Québécois aient beaucoup changé et que l'oppression n'est plus aussi flagrante au XXI^e siècle qu'elle l'était à d'autres époques ou dans

C'est aussi par l'entremise des théories structuralistes de Roland Barthes et de la psychanalyse de Jung et Freud que Pierre Falardeau cherchera à montrer comment, le temps d'un combat de lutte – combats qui se déroulent toujours de la même manière, avec le même canevas, archétypes, rapports de force, péripéties puis le même dénouement –, les forces du Bien et du Mal peuvent s'affronter, comme elles le font au quotidien. Toutefois, c'est le camp des « gentils », du Bien, du peuple qui l'emporte toujours dans ce rituel, à défaut de pouvoir le faire dans la vie de tous les jours. Ce défoulement accompli, les ouvriers peuvent donc retourner travailler le lendemain dans la plus grande docilité et l'exploitation peut continuer...

Avec ce projet, Pierre Falardeau tentera de rendre accessible le fruit de son labeur, « de mettre à la portée de tous des interprétations qui ne dépassent pas habituellement les cadres des départements universitaires³⁵ ». Cette volonté de démocratisation et d'accessibilité du savoir, il l'aura d'ailleurs faite sienne tout au long de sa vie, voulant conscientiser son peuple en lui fournissant des outils conceptuels; ce à la fois par la forme privilégiée pour ses œuvres (adoptant un niveau de langage populaire et montrant des images dans lesquelles les gens des classes ouvrières pourraient facilement se reconnaître), de même que par les moyens empruntés pour que ses œuvres soient vues par le plus grand nombre. Falardeau et Poulin voyaient là une responsabilité, un devoir de reconnaissance³⁶. Ce d'autant plus que c'est grâce au soutien du Vidéographe – un programme existant à l'époque,

d'autres régions du monde, cela n'a jamais rien changé au désir de Pierre Falardeau de voir le Québec devenir un pays libre. Il a déjà écrit à cet effet : « Je refuse ces échelles de la souffrance qui accorderaient la liberté au peuple palestinien ou au peuple tibétain et la refuseraient au peuple québécois ou au peuple basque sous prétexte que ces derniers souffriraient moins. Une cage, même dorée, est toujours une cage. Une chaîne en fer, en argent ou en or est toujours une chaîne. N'importe quel animal sauvage comprend ça d'instinct. Pourtant, il existe des sous-hommes toujours prêts à crier : “ Vive nos chaînes! ” » Voir Pierre-Luc Bégin et Pierre Falardeau, *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*, op. cit., p. 12.

³⁵ Pierre Falardeau, *La lutte*, op. cit., p. 5.

³⁶ À cet effet, Pierre Falardeau a dit que « nous autres, on venait de ces milieux-là, sauf qu'ils nous ont fait instruire... Puis c'était comme notre façon à nous autres de leur remettre le peu qu'on avait appris, qu'on avait retenu... ». *Pea Soup*, version avec commentaires des réalisateurs.

mis sur pied par l'ONF³⁷, qui procurait aux jeunes intéressés un accès gratuit à l'équipement nécessaire au tournage et au montage d'un film afin de promouvoir un art engagé et accessible – que sa carrière de cinéaste a pu voir le jour.

Pierre Falardeau ressentait un profond mépris pour les intellectuels, les artistes et autres élites qui demeuraient dans leurs « tours d'ivoire », à s'intéresser à des phénomènes n'ayant aucun lien avec la nation québécoise, préférant plutôt parler des pays du tiers-monde³⁸. Selon lui,

les poètes et les artistes, j'entends les meilleurs, les vrais, arrivent souvent mieux que les sociologues, par je ne sais quel mystère, à toucher les points sensibles d'une société, les nœuds fondamentaux de contradiction. Ou pour parler comme Marcel Mauss, le fait social total³⁹.

C'est ce qu'il croyait que réussissaient les nombreux cinéastes qu'il admirait⁴⁰, mais surtout Gilles Groulx et autres réalisateurs de documentaires de l'ONF, dont le visionnement des œuvres aura constitué une révélation pour le jeune Falardeau durant son séjour à l'université. Pour la première fois, il a compris que le cinéma n'avait pas à se limiter aux œuvres de Hollywood. À défaut de savoir bien manier la plume afin de décrire le réel – bien qu'il ait réussi à prouver qu'il pouvait écrire en publiant des articles, pamphlets et livres au fil du

³⁷ *Continuons le combat*, version commentée.

³⁸ Par exemple, dans *Québec libre!*, Falardeau dit que « Les jeunes anarchistes, par exemple, me font chier. Moi, j'aime les gens qui me parlent du réel et analysent la réalité. S'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils vivent dans un pays opprimé, ce sont des crétins. J'haïs ces gens-là qui se battent pour le Timor oriental, le Tibet, l'Ossétie du Nord, nomme-les... mais jamais pour nous! [...] La domination chinoise du Tibet et la domination canadienne du Québec, c'est les mêmes principes millénaires d'exploitation des peuples! Ok, ici l'exploitation est plus masquée, plus subtile, mais c'est le même phénomène ». Voir Pierre-Luc Bégin et Pierre Falardeau, *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*, op. cit., p. 58.

³⁹ Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, op. cit., p. 191.

⁴⁰ Nous n'aurons pas la prétention de dresser un inventaire exhaustif des nombreuses sources d'inspiration avouées de Pierre Falardeau – il avait beaucoup d'admiration pour des personnages d'origine et de milieux aussi variés que Frantz Fanon, George Orwell, Jacques Tati, Charlie Chaplin, Pasolini, Solanas, Gaston Miron, Che Guevara, Ho Chi Minh ou Étienne de La Boétie – mais nous nous contenterons pour l'instant de souligner l'influence immense qu'auront eue les œuvres cinématographiques réalisées par les « grands documentaristes » de l'ONF : Gilles Groulx, Pierre Perrault, Michel Brault et Bernard Gosselin.

temps –, il pourrait le montrer, tout simplement⁴¹. C'est donc ainsi qu'il a pu dire plus tard : « je suis devenu réalisateur la journée où j'ai décidé que je faisais des films⁴² ».

Les documentaristes de l'ONF savaient montrer l'essentiel, sans se soucier de la forme ou d'une linéarité conventionnelle et c'est cette technique de « collage d'images » que Falardeau a voulu faire sienne dans les œuvres qu'il réaliserait par la suite, en disant avoir « appris des grands génies du documentaire québécois, pour qui le cinéma c'était d'abord des images et non pas des crétins qui parlent avec leurs noms en bas de l'écran⁴³ ». Les films de Pierre Falardeau ne pouvaient être autre chose que le reflet de ce qui lui tenait le plus à cœur et parlaient donc tous principalement de liberté et du combat pour l'indépendance du Québec.

Les années de coréalisations

C'est le documentaire *À mort* (1972) qui marque le début de la collaboration de Pierre Falardeau avec Julien Poulin dans ses œuvres cinématographiques, puisqu'il a dû faire appel à l'expertise de son camarade en cours de route, lorsqu'est venu le moment du montage sonore de ce film qu'il avait commencé à créer avec Louis McCumber. Dans le cadre de ce court métrage, Pierre Falardeau est allé tourner au Parc Belmont, un célèbre parc d'amusement aujourd'hui disparu, situé dans le Nord de Montréal et appartenant au père de Pierre Elliott Trudeau⁴⁴. Aux images montrant le bonheur insouciant des familles dans les manèges, jouant à des jeux dans des kiosques pour gagner un ours en peluche et assistant aux

⁴¹ Il disait d'ailleurs à cet effet que la caméra représentait un « outil plus facile que le crayon » pour lui, puisque « ça ne prend pas beaucoup de talent », contrairement à sa conception de l'écriture (voir *Continuons le combat*, version commentée).

⁴² *Le magra*, version commentée.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Voir *À mort*, version commentée.

spectacles d'avaleurs de feu, lanceurs de couteaux ou autres prouesses carnavalesques⁴⁵, Falardeau a juxtaposé des images de cochons menés à l'abattoir. Le tout accompagné d'une narration hors-champ de la part du cinéaste.

La mort est omniprésente dans ce film; autant dans les images sanglantes des cochons agonisants que chez ces foules fréquentant le Parc Belmont dans la plus grande passivité, se laissant endormir par tout ce que la culture américanisée a à leur offrir en émotions fortes domestiquées. Falardeau cherche à montrer comment un endroit comme le Parc Belmont permet à l'homme de « [...] rencontrer la mort, la frôler, l'appivoiser, la vaincre [...] [mais ce] symboliquement [...] sans danger [...] les fesses bien au chaud [...] en toute sécurité⁴⁶ ». Au même titre qu'il montrait l'effet compensatoire de la lutte dans *Continuons le combat*, Falardeau montre ici que pendant que l'homme peut se croire invincible en tirant sur des dessins de cowboys avec des fusils en plastique, ou vivre une grande peur momentanée dans une maison hantée dont il peut sortir aussitôt, la mort est pourtant omniprésente ailleurs, tel que montré et entendu par les images des cochons égorgés, de même que des cadavres humains jonchant des rues d'un peu partout au monde.

Selon Pierre Falardeau, « on ne voit plus jamais mourir personne⁴⁷ ». La mort, à la fois humaine et animale est désormais cachée, un grand tabou dans notre imaginaire collectif. Mais pourtant, « tant que le monde vont avoir peur de mourir, aucune lutte de libération n'est possible⁴⁸ ». Ce film, l'Office national du film n'a jamais permis aux réalisateurs de le

⁴⁵ Dans la version commentée du court métrage, les réalisateurs soulignent le fait qu'il y a plusieurs motifs que l'on retrouvait dans leurs documentaires qui reviennent à maintes reprises dans leurs œuvres plusieurs années plus tard. À noter entre autres : les personnages d'avaleurs de couteaux et de feu (dans *Pas encore Elvis Gratton!*), de même que la fanfare (présente dans presque tous leurs documentaires, de même que dans *Pas encore Elvis Gratton!* et *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*). Falardeau explique que Julien Poulin aimait bien les fanfares, sans doute pour le côté populaire et accessible de cette musique...

⁴⁶ *À mort.*

⁴⁷ *Ibid.*, version commentée.

⁴⁸ *Ibid.*

terminer (après en avoir vu un résultat partiel). Ceux-ci ont donc dû en compléter le montage par leurs propres moyens. Mais ce court métrage n'a jamais été rendu public avant d'être intégré à l'anthologie intitulée *Falardeau-Poulin* en 2004, puisque les cinéastes croyaient important de le faire sortir de la remise de Julien Poulin, ne serait-ce que pour montrer que c'était une étape – bien qu'imparfaite – de leur parcours.

Ensuite, dans *Les Canadiens sont là* (1973), les cinéastes ont pu s'envoler vers la France, où ils ont été envoyés par le Conseil des Arts du Canada, qui leur a confié le mandat de filmer un documentaire sur une exposition d'œuvres d'art contemporaines d'artistes canadiens, intitulée *Canada Trajectoires 73*, au Musée d'art moderne de Paris. Bien que Pierre Falardeau avoue lui-même que « c'est le seul film alimentaire que j'ai fait dans ma vie; ça a vraiment été fait juste pour se faire payer un voyage à Paris⁴⁹ », les jeunes cinéastes ont tout de même réussi à teinter cette œuvre de leurs couleurs originales et d'une charge critique, plutôt que de faire l'éloge des artistes canadiens que le Conseil des Arts espérait sans doute.

Ils ont invité deux amis Français à venir visiter l'exposition avec eux. Au lieu de ne filmer que les œuvres d'art qu'ils jugeaient tout à fait vides de contenu et inintéressantes – et qu'ils qualifiaient de « n'importe quoi » –, ils ont choisi de montrer les réactions de leurs amis forgerons qui voyaient ces œuvres pour la première fois et qui y allaient de plusieurs commentaires négatifs. De plus, ils ont obtenu l'accès au musée durant une nuit, afin de filmer les œuvres en les « bombardant » d'éclairages sur fond de musique d'Elvis Presley, afin de les rendre plus « dynamiques ».

Falardeau et Poulin ne se sont pas gênés pour faire connaître leur opinion très défavorable de cette tendance à privilégier l'art pour l'art plutôt qu'un art engagé qui tente

⁴⁹ *Les Canadiens sont là*, version commentée.

d'exprimer des idées : « tout est possible dans les musées. C'est pas dangereux, ça touche personne⁵⁰ ». Optant encore pour une technique de collage afin de transmettre un message par l'entremise d'une juxtaposition et d'un parallèle entre les images, ils ont choisi de joindre aux prises de vue de l'exposition de longs plans démontrant tantôt la beauté du paysage de la campagne française et des paysans faisant les foins, ou encore, une représentation de la pièce *1789* du Théâtre du Soleil d'Ariane Mouchkine, pour ensuite revenir au musée et montrer de longs plans du vernissage de l'exposition, où sont rassemblés des représentants de l'élite parisienne et canadienne qui mangent des canapés en buvant du vin et en discutant d'art⁵¹.

Vint ensuite *Le magra* (1975), où le duo de cinéastes a tourné son attention vers l'école de police de Nicolet. Dans ce qui se voulait à l'origine une simple séquence de *Pea Soup* (le film auquel ils travaillaient à l'époque), ils ont cherché à montrer les mécanismes de l'endoctrinement et de la répression policière. Ainsi, en se faisant passer pour des étudiants en anthropologie qui réalisaient un projet de recherche sur le concept d'autorité⁵², ils ont obtenu la permission de capter des images durant une semaine à l'école et y ont trouvé suffisamment de matière pour transformer ce matériel en court métrage.

Fidèles à leur souci de montrer le réel, ils laissent les images parler d'elles-mêmes : les règlements de l'institution qui régissent tout de la vie des nouvelles recrues (de la longueur de leurs cheveux à l'ouverture maximale permise des fenêtres dans les chambres), les exercices d'entraînement avec des armes à feu ou projectiles pour contrôler les foules, un sergent instructeur qui hurle ses ordres à tue-tête (terrorisant Falardeau et Poulin) et qui est à

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Les réalisateurs notent d'ailleurs à quel point la ressemblance est considérable entre ce moment du documentaire et une séquence dans *Elvis Gratton XXX* où Méo anime une émission de radio dans laquelle il discute de « l'anti-intellectualisme primaire du peuple québécois » avec un panel d'intellectuels et où l'on saisit très bien la charge critique du milieu universitaire et artistique qui s'y trame.

⁵² Les anecdotes et faits rapportés de ce récit ont été tirés de la version commentée de *Le magra*.

l'origine du titre du court métrage⁵³. Bref, tout était en place pour montrer aux spectateurs des images inédites. Ainsi, lorsque l'école de police a eu vent des intentions réelles des jeunes cinéastes, les responsables ont tout fait pour empêcher la diffusion du film, allant même jusqu'à les mettre en demeure.

Mais Julien Poulin et Pierre Falardeau ont tout de même réussi à distribuer leur film illégalement, en fondant leur propre petite maison de production (*Pea Soup films*) et en faisant la promotion clandestine de leur œuvre dans les cégeps, universités et en placardant des affiches qu'ils avaient faites eux-mêmes un peu partout à Montréal. Ainsi, avec des moyens très rudimentaires, ils ont réussi à créer une œuvre qui a été vue par plusieurs, qui aura réussi à les « faire connaître ». Du « cinéma de guérilla », qui aura eu des retombées très positives : ayant été présentée dans un festival international en Allemagne⁵⁴ et marquant entre autres la rencontre déterminante de Pierre Falardeau avec celui qui deviendrait son grand ami, Francis Simard⁵⁵. Mais aussi qui aura eu un effet pervers imprévu : un diplomate africain ayant utilisé ce film – qui, rappelons-le, se voulait une critique, une dénonciation – dans son pays, afin de montrer un bon exemple de technique de formation policière⁵⁶.

⁵³ Un « magra » désignant un personnage du type d'un « bonhomme sept-heures », dont on évoquait le nom pour faire peur aux enfants dans le quartier de l'Est de Montréal où a grandi Julien Poulin. De plus, Pierre Falardeau évoque le fait qu'il existe dans une œuvre de Jacques Ferron un personnage appelé le Magoua (un indien qui viendrait dévorer les enfants désobéissants). Voir *Ibid.*, version commentée.

⁵⁴ Selon Pierre Falardeau, si leurs films connaissaient parfois du succès et remportaient des prix dans des festivals, ce n'était pas nécessairement en raison de leur grande qualité, mais parfois uniquement parce qu'ils avaient réussi à les réaliser avec des moyens aussi rudimentaires. La vidéo était pour eux « une arme légère » avec laquelle ils se battaient, à défaut de pouvoir le faire avec de « l'artillerie lourde » (c'est-à-dire en tournant avec une pellicule de 35 mm). Mais pour eux, c'était sans importance. Tout ce qui comptait, c'était qu'ils puissent faire des films et dire quelque chose.

⁵⁵ Tel que nous le verrons plus loin, c'est grâce à cette rencontre et à l'amitié qui en a résulté que Pierre Falardeau a réalisé *Le party* et *Octobre*, tandis qu'il a encouragé Francis Simard à publier son livre *Pour en finir avec Octobre* (livre dans lequel l'ancien membre de la cellule Chénier du FLQ raconte sa version des faits au sujet de la prise d'otage et de la mort du ministre Pierre Laporte, lors de la Crise d'Octobre 1970). Cette rencontre a eu lieu lorsque Francis Simard, qui purgeait alors une peine à l'Institut Leclerc, a invité Pierre Falardeau et Julien Poulin à venir présenter *Le magra* aux détenus durant la semaine de vacances des prisonniers.

⁵⁶ Ce qui mènera Falardeau à affirmer que « des fois t'essayes de faire un travail puis il est lu à l'envers de ce que tu voulais faire... » (*Ibid.*, version commentée).

Dans *À force de courage* (1977), les cinéastes ont été envoyés en Algérie par Alfred Sicotte de SUCO (un organisme de développement international)⁵⁷, afin de montrer comment vivait ce peuple après une indépendance récemment acquise. Deux conditions se sont imposées au duo : pas d'images de chameaux, ni de puits de pétrole. C'est en voulant fuir la chaleur excessive d'Alger pour se réfugier en campagne qu'ils ont trouvé le sujet de leur film : une coopérative agricole reprise en mains par des paysans algériens après le départ des colonisateurs.

Grâce à cet exemple, ils ont montré comment les Algériens parvenaient maintenant à s'autogérer, entre autres par l'agriculture, mais, surtout, les différences importantes entre la société nouvellement libérée et celle d'autrefois. Des paysans leur ont montré comment des barils d'huile d'olive ou des silos à grains avaient jadis servi d'instrument de torture pour les colonisateurs Français à l'endroit des Algériens. Un agriculteur leur explique tout bonnement que la décolonisation leur permet maintenant de marcher le dos droit et la tête haute de fierté, tandis qu'avant ils avaient le dos courbé d'indignation. De plus, un « fou du village », vétéran de la guerre d'Algérie, répète inlassablement cette phrase qu'ils ont transformée en titre de l'œuvre : « à force de courage ».

Encore une fois, ils ont cherché simplement à montrer les conséquences de l'oppression, du colonialisme, sur un peuple dominé et comment il est possible de se libérer, de rêver à un autre destin, de réussir à se prendre en mains et à gérer les affaires de son propre pays. Et ce, même si la décolonisation entraîne elle aussi des problèmes et embûches et que la libération n'est pas synonyme de perfection (des clivages socio-économiques persistants faisant en sorte que les paysans continuent à vivre dans la pauvreté). Ainsi, les

⁵⁷ Voir Mireille La France, *Falardeau persiste et filme! : Entretiens, op. cit.*, p. 51-58, pour de plus amples informations à cet effet.

cinéastes espéraient que l'histoire du peuple algérien puisse devenir une source d'inspiration pour les Québécois, tout comme pourraient l'être les luttes de libération des peuples de partout au monde.

C'est en 1978 que le duo a complété cette grande aventure de *Pea Soup*⁵⁸, leur premier long métrage, projet autogéré auquel ils ont consacré la majeure partie de leur temps durant les six années de travail requises pour le mener à terme (bien qu'ils aient aussi réalisé *Le magra* et *À force de courage* entre temps). Parmi tous leurs documentaires, c'est celui dont ils sont le plus fiers, celui que Pierre Falardeau considérait à l'époque comme « le film de [s]a vie ». C'est un film qu'ils ont voulu faire sur l'oppression, l'aliénation, l'exploitation, le colonialisme, l'impérialisme américain. C'était leur manière de réagir aux événements d'Octobre 70, en exprimant leur colère et leur désarroi. Leur façon bien à eux d'exprimer leur amour pour leur peuple en montrant la beauté des Québécois, mais surtout en montrant ce qu'ils percevaient comme un « cancer qui nous atteint dans notre âme [...] [cette] aliénation, acculturation, américanisation, notre bêtise collective ».

Lorsqu'ils se sont heurtés à un refus de la part de l'ONF, à qui ils avaient demandé d'emprunter une caméra afin de tourner des images un peu partout dans la province durant une année entière, ils se sont procurés leur propre équipement et se sont lancés à leur compte dans cette grande aventure⁵⁹. La pauvreté inhérente à de telles conditions de travail aura toutefois été synonyme de la plus grande liberté créatrice dont ils auraient pu rêver. Ainsi, ils ont pu se déplacer partout où ils le voulaient : en Beauce, dans la Côte-Nord, dans les quartiers populaires de l'Est de Montréal tout comme dans les cossus Westmount et Ville Mont-Royal.

⁵⁸ Sauf avis contraire, les détails, citations et anecdotes ici rapportés quant au tournage et au montage de *Pea Soup* sont tirés de la version du film commentée par les réalisateurs.

⁵⁹ Ils bénéficiaient toutefois d'un soutien ponctuel de Robert Forget du Vidéographe.

Par ce film rempli de photos de familles, d'images tournées dans les usines, les ruelles, les maisons montréalaises, les tavernes et autres lieux populaires, ils ont voulu peindre un tableau de la réalité des Québécois, de la beauté de l'héritage et de la solidarité qui les unit, mais aussi, de l'aliénation qui les afflige. Tel que le titre – inspiré du poème du même nom de Gaston Miron – le laisse deviner (la soupe aux pois étant un met traditionnel canadien-français), Falardeau et Poulin cherchent à montrer que ce peuple « né pour un p'tit pain » doit continuellement travailler pour arriver à survivre.

Tandis que l'on voit les ouvriers québécois œuvrer à un rythme effréné dans des usines pour produire toujours plus afin de gagner à peine de quoi manger, on entend les gestionnaires d'entreprises expliquer comment tout est calculé afin d'accroître la productivité des travailleurs : de l'éclairage à la couleur de la peinture recouvrant les murs, en passant par le contrôle des bruits ambiants. Puis, pendant ce temps, tel que démontré par les images tournées au Mount Royal Country Club et au Royal St-Lawrence Club, les riches propriétaires de ces usines – souvent des anglophones – se reposent sur leur yacht ou jouent au bowling et boivent du thé toute la journée, dans la plus parfaite insouciance⁶⁰.

Pea Soup, c'est une mosaïque d'images de la réalité quotidienne des Québécois confinés à la misère, des riches qui vivent dans l'opulence de Westmount, puis, en contrepartie, les images des rêves que l'on donne en pâture aux Québécois pour qu'ils continuent à travailler. Tantôt la loterie, tantôt les annonces publicitaires de voitures, de voyages dans le Sud ou de films de Disney, tantôt les soirées passées dans des tavernes où les

⁶⁰ Pierre Falardeau a même tenu à pousser plus loin les images montrées de la vie des riches dans une séquence où il filme les résidences privées de haut magnats de la finance, riches propriétaires, membres de l'élite économique et politique provinciale ou fédérale. Tour à tour, on montre une photo des maisons tout en en indiquant l'adresse, le nom du propriétaire, de même que toutes les fonctions professionnelles qu'il occupe. On comprend ainsi clairement les liens qui peuvent unir tous ces gens, à quel point certaines compagnies sont puissantes et quelle peut être l'étendue du pouvoir exercé par certains individus sur la société.

hommes boivent leurs paies en criant toute leur rage qu'ils réprimeront dès le lendemain matin afin de retourner travailler pour survivre et faire vivre leurs familles.

Pea Soup, c'est aussi une séquence inoubliable où « le P'tit Paul », un jeune voisin de Julien Poulin âgé d'environ dix ans, est assis sur la pelouse dans sa cour, le torse nu, vêtu d'un chapeau à l'effigie du Colonel Sanders et dévorant un baril de Poulet Frit Kentucky sous l'œil attentif de la caméra et discutant allègrement avec les cinéastes qui lui posent des questions d'un air moqueur⁶¹. Entre deux ou trois cuisses de poulet, nous apprenons qu'il voudrait être « chauffeur de camion, comme [s]on père », que s'il pouvait changer quelque chose dans son quartier, il détruirait à la fois les écoles pour les remplacer par des parcs et les vieilles maisons pour en construire des nouvelles.

Puis, Paul avoue que s'il « gagne le million », il s'achèterait une *Trans Am* et donnerait une voiture, une bicyclette ou une maison à tout le monde qui se trouve autour de lui, qu'il ne travaillerait pas avant d'avoir « gaspillé [s]on million », qu'il achèterait un « magasin de Poulet Frit Kentucky », un « magasin de chinois », qu'il voyagerait « en Hawaï, en Italie... partout! », qu'il « achèterait des bébelles⁶² »... En entendant cet enfant parler de ses rêves ainsi que de son quotidien, on comprend aisément à quel point il est un produit de l'aliénation et que son imaginaire et ses interactions avec les gens sont conditionnés par cette culture de masse américaine à laquelle il est constamment exposé. Sans que Falardeau et Poulin n'aient vraiment pu le prévoir, c'est cette séquence pourtant faite sans grands efforts qui est devenue la plus appréciée du film.

⁶¹ Falardeau et Poulin tiennent à préciser que cette séquence constitue la seule mise en scène de ce long métrage. Un jour, ils ont eu l'idée, tout bonnement, d'inviter Paul (qui venait souvent les visiter pour discuter avec eux) à leur accorder une entrevue en échange d'un dîner (qui n'était pas constitué d'un baril de poulet complet, mais plutôt de quelques morceaux de poulet mis dans un baril afin d'accentuer l'effet voulu).

⁶² De l'aveu même de Julien Poulin, les ressemblances entre ce jeune garçon (à la fois au niveau de son apparence physique, de son discours, de son attitude et de la nature de ses rêves et aspirations) et Elvis Gratton sont étonnantes, au point où on pourrait imaginer qu'un jeune Bob Gratton aurait sans doute eu les mêmes caractéristiques que ce garçon. Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

Encore une fois, ils ont voulu rendre le fruit de leur travail accessible à tous. Mais, malgré le succès de cette séquence, la projection du film dans des salles communautaires et des tavernes n'aura pas eu l'effet escompté. Leur intention de départ n'aura pas été comprise par tous et certains auront cru qu'ils avaient voulu « abaisser [leur] propre peuple ». Pourtant, Falardeau a dit qu'avec ce film « on jouait notre vie [...] c'est pas juste une vue, ça. C'est nos cerveaux qui sont là... C'est notre cœur, nos tripes, notre sueur, notre sang... Mais nous autres, personne nous les vole. C'est à nous autres ».

Après ces nombreuses années de réalisation de documentaires, Pierre Falardeau et Julien Poulin ont ressenti le besoin de créer des œuvres de fiction⁶³ – mais une fiction « toujours basée sur une recherche documentaire », toujours guidée par un souci de montrer le réel. L'accueil réservé à *Pea Soup* leur a permis de constater à quel point ils ne réussissaient pas à rejoindre leur public cible par l'entremise du documentaire et que leur message ne semblait pas passer. C'est ainsi que Julien Poulin rapporte qu'ils se sont dit « peut-être qu'on pourrait rendre le propos encore plus clair par la fiction⁶⁴ ». C'est la grande aventure des *Elvis Gratton*⁶⁵ qui débiterait suite à cette réflexion.

Mais avant, ils se sont lancés dans une dernière collaboration documentaire : *Speak White* (1980). Dans le cadre de ce projet, les cinéastes ont obtenu le soutien de l'ONF⁶⁶, qui leur a fourni un salaire, de même que les ressources nécessaires pour le montage et pour

⁶³ Pierre Falardeau a dit à cet effet qu'ils ont constaté « que le monde veut pas voir des documentaires; ils aiment mieux le cinéma de fiction [...] dans le but de rejoindre le monde, on s'est mis à faire de la fiction. » Voir *Pea Soup*, version commentée, de même que l'*Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

⁶⁴ *Ibid.*, version commentée.

⁶⁵ Nous ne nous attarderons pas à décrire les films qui constituent la série des *Gratton* puisque nous traiterons exhaustivement de ce sujet dans les prochaines pages. Toutefois, à titre de repères, nous mentionnerons les années de création de toutes les œuvres de Falardeau dans lesquelles apparaissent le personnage d'Elvis Gratton : tout d'abord les courts métrages *Elvis Gratton* (1981), *Les vacances d'Elvis* (1983) et *Pas encore Elvis Gratton!* (1985), *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le NON* (1995), suivi des longs métrages *Elvis Gratton II : miracle à Memphis* (1999) et *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong* (2004). De plus, il est à noter que l'on retrouve plusieurs éléments de pensée, inspirations de personnages et critiques sociales dans *Pea Soup* qui seront repris plus tard dans les *Elvis Gratton*.

⁶⁶ Toutes les anecdotes ici rapportées sont tirées de *Speak White*, version commentée par les réalisateurs.

chercher des images, des photos d'archives à Québec, New York et Washington. Pour la première fois, ils pouvaient se faire payer pour faire un film de leur choix. C'est ainsi qu'ils ont trouvé de nombreuses images montrant la violence, l'oppression, la souffrance, des meurtres politiques, exécutions et torture. Des images de peuples opprimés accompagnant la lecture du célèbre poème intitulé *Speak White* de Michèle Lalonde (récité par Marie Eykel). Le tout afin de dénoncer l'oppression et de montrer à quel point tous les peuples doivent être solidaires dans leur quête de liberté.

Mais tandis qu'ils auraient pu s'attendre à tout le contraire, puisqu'ils avaient enfin produit un film dans des conditions idéales, avec la technologie nécessaire pour en permettre une diffusion dans les salles de cinéma de la province, ils se sont encore une fois heurtés à un mur. Cette fois, on n'a pas voulu projeter cette œuvre en salles principalement pour deux raisons : le film était trop court – six minutes; le temps de la lecture du poème, sans plus – puis il était en noir et blanc – ce qui est apparemment moins attrayant pour les spectateurs qu'un film tourné en couleurs. Mais ils ont tout de même trouvé un moyen de le diffuser : un mur blanc sur la façade d'un édifice à l'angle des rues St-Denis et De Maisonneuve et un projecteur furent ce dont ils ont eu besoin pour faire en sorte que le public puisse y avoir accès gratuitement. Toutefois, ce *happening* ayant attiré une foule d'environ quatre cents spectateurs aura conduit à des arrestations, ce qui aura quelque peu fait ombrage au film dans la couverture médiatique qu'on aura faite de cette première improvisée.

Parcours divergents

Le début des années 1980 aura marqué un tournant dans les carrières respectives des deux amis. C'est le moment où Pierre Falardeau a commencé à essayer ce qui deviendrait une longue chaîne de refus de la part d'organismes subventionnaires pour son projet de film

*Octobre*⁶⁷. Puis, n'en pouvant plus de devoir se plier à l'exercice des demandes de subvention, et sans doute aussi par souci de créer, tout simplement, et de ne plus être perçu comme travaillant dans l'ombre de son ami, Julien Poulin a choisi de se consacrer à sa carrière d'acteur et de prendre du recul face à l'aventure des coréalisations avec Pierre Falardeau⁶⁸.

Mais pendant que Julien Poulin tentait de faire démarrer sa carrière de comédien, Pierre Falardeau continuait de son côté à vivre dans l'incertitude. C'est de cette période sombre de sa vie – où chaque tentative d'obtenir les fonds nécessaires pour réaliser le projet qui lui tenait le plus à cœur était systématiquement refusée – qu'est né *Le temps des bouffons*. Sans travail, sans argent pour nourrir sa famille et en période de grandes remises en question, Falardeau s'est tout de même reconforté en se disant : « si je peux quand même arriver à faire un film de cinq minutes par année, sur mon bras, je vais quand même être un cinéaste, j'aurai pas perdu complètement ma vie⁶⁹ ». C'est de cette résolution qu'est né un court métrage qui connaîtrait un succès tout à fait inattendu.

Le sujet de ce projet s'est rapidement imposé à Pierre Falardeau lorsqu'il a appris l'avènement d'une réception en l'honneur du bicentenaire du Beaver Club, qui aurait lieu prochainement à l'Hôtel Reine-Élisabeth au centre-ville de Montréal. « Y'a beaucoup de monde qui regardent, mais y'a pas grand monde qui voient », de dire Falardeau, et persuadé d'être en présence de ce que Marcel Mauss appellerait un « fait social total », il a réussi à

⁶⁷ Pour obtenir de plus amples renseignements au sujet de ce long et pénible processus dans la carrière du cinéaste, voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

⁶⁸ Ainsi, il aura cessé de coréaliser avec Pierre Falardeau. Mais il n'en demeure pas moins qu'il aura collaboré indirectement à la majorité des œuvres de Pierre Falardeau qui s'ensuivraient (surtout en tant qu'acteur). Pour obtenir de plus amples informations au sujet de ce moment de « rupture », voir Mireille La France, *Falardeau persiste et filme! : Entretien*, op. cit., p. 132-134, de même que l'*Annexe I : entretien avec Manon Leriche*. De plus, il est à noter que Julien Poulin a tout de même collaboré aux premières moutures du scénario d'*Octobre* (voir Mireille La France, *Ibid.*, p. 188).

⁶⁹ Sauf avis contraire, cette citation, de même que toutes les anecdotes au sujet du tournage et de la diffusion de ce film, sont tirées de la version avec commentaires du réalisateur de *Le temps des bouffons*.

obtenir le soutien de l'ONF pour rassembler une petite équipe et avoir accès à l'équipement nécessaire au tournage.

Grâce à sa conjointe, Manon Leriche, qui s'est fait passer pour une chercheuse étudiante afin d'obtenir la permission des responsables de l'événement pour avoir accès au lieu et y effectuer un tournage, il a réussi à s'immiscer là où peu de gens ont accès et à en diffuser des images. En visionnant ce film, on comprend rapidement que ce sont les célébrations d'un club très sélect, constitué d'une élite issue du monde des affaires, des finances, de la politique, et du milieu juridique de partout au Canada.

Ce film commence avec des images tirées des *Maîtres fous* – que Pierre Falardeau avoue avoir volées à Jean Rouch – dans lesquelles on assiste à un rituel qui a lieu un jour par année au Ghana, où les esclaves deviennent les maîtres, ou, comme le dit Falardeau dans la narration du film : « une fois par année les fous sont maîtres. Le reste du temps, les maîtres sont fous ». Toutefois, au Beaver Club, on constate qu'il n'y a aucun renversement de la sorte qui s'opère. Dans la narration qu'il fait du court métrage (qui se voulait un « commentaire violent », dont on lui a souvent reproché la grossièreté et la dureté des propos), Falardeau nous apprend qu'une fois par année, l'élite anglophone et les « Canadiens français de service [...] costumés en Rois nègres biculturels » se réunissent pour ce qui s'avère en somme une célébration de leur fortune et de la conquête de 1760. Ou comme il le dit lui-même : « des bourgeois pleins d'arde d'aujourd'hui déguisés en bourgeois pleins d'arde d'autrefois célèbrent le bon vieux temps ».

Pierre Falardeau nous apprend ce en quoi consiste le Beaver Club : un club fondé par ceux qu'il désigne de « mafia de l'époque » – McGill, Ellis, Smith, Frobisher, Mackenzie – des marchands Britanniques qui auraient fait fortune en s'emparant du commerce des fourrures et qui seraient maintenant reconnus comme d'illustres personnages, bien qu'ils

aient été coupables de plusieurs crimes et aient acheté leurs titres et honneurs, selon le cinéaste.

Encore une fois, la juxtaposition des images parle d'elle-même : une table d'honneur où les lieutenants-gouverneurs de chaque province sont déguisés en aristocrates du XIXe siècle, une salle remplie de ministres, avocats, juges, hommes d'affaires, tous célébrant en mangeant et buvant allègrement. Puis, d'un autre côté, il y a de simples citoyens que l'on voit déguisés en coureurs des bois; sinon, ils sont musiciens ou serveurs : « des porteurs d'eau déguisés en porteurs de champagne [...] c'est toute l'histoire du Québec en raccourci », selon Falardeau.

Montrer les riches demeures de Westmount dans *Pea Soup* ou l'opulence et le comportement d'une élite colonialiste dans *Le temps des bouffons*, l'objectif était le même : conscientiser le peuple québécois à sa condition, afin qu'il puisse comprendre à quel point plusieurs s'enrichissent à ses dépens et qu'il veuille se libérer de l'exploitation et de la domination auxquelles il est soumis...

Toutefois, ce n'est que quelques années plus tard que ce film a pu être rendu public. En 1985, une fois que les images avaient été tournées, Pierre Falardeau s'est heurté à un obstacle dans la création de ce court métrage : le refus des responsables de l'ONF d'être associés au film si Falardeau allait de l'avant avec le commentaire violent qu'il comptait apposer aux images. Ainsi, refusant de faire un compromis à cet effet, il a pu emmener avec lui son matériel, afin d'en terminer lui-même la production. Mais d'autres projets ayant pris le dessus en cours de route, ce n'est qu'en 1993 qu'il a décidé de rendre le produit final de ce film accessible.

C'est ainsi qu'il a fait des copies du film, à ses frais, qu'il a ensuite vendues lui-même, tout en envoyant des cassettes telles une « bouteille à la mer », en encourageant les

gens à en distribuer eux-mêmes, afin que le film puisse être vu par le plus grand nombre. Ce moyen de distribution inhabituel aura fait en sorte qu'un grand phénomène se sera créé autour de ce film qui, croyait-on, faisait l'objet de censure et qui devait donc circuler clandestinement. Cette perception d'interdit aura attiré la curiosité de nombreux spectateurs, si bien que des milliers de copies supplémentaires de ce film ont été faites (dont plusieurs ont même été vendues au domicile du couple, où des foules s'amassaient)⁷⁰.

En 1989, Pierre Falardeau s'est lancé dans une grande aventure : son premier long métrage de fiction, intitulé *Le party*. Ce film dont toute l'action se déroule dans le huis clos d'une prison raconte une histoire toute simple inspirée de faits vécus, lui ayant été racontés par Francis Simard lors de son incarcération. Une fois par année une troupe de théâtre venait présenter un spectacle aux détenus. Durant quelques heures, tous étaient rassemblés dans le gymnase transformé en salle de représentation pour l'occasion et le personnel de la haute direction regardait aussi le spectacle du haut du balcon, loin de l'action se déroulant sur le parterre. Durant quelques heures, il régnait une atmosphère carnavalesque où toutes les passions pouvaient se déchaîner. Puis, une fois le spectacle terminé, tous rentraient dans leur cellule, reprenant leurs rôles respectifs de gardiens ou de prisonniers, comme si rien ne s'était passé.

Par son grand souci de réalisme dans la reconstitution de l'événement raconté, Falardeau s'est entouré pour ce film de Francis Simard en tant qu'adjoint à la scénarisation, puis d'une foule de trois cent figurants recrutés grâce à une annonce placée dans un journal

⁷⁰ De plus, étant donné le succès remporté par ce court métrage, il a été présenté à un festival de cinéma en France, où il a ironiquement remporté le prix de la recherche (bien qu'il n'en ait fait aucune)! Pour obtenir de plus amples renseignements au sujet de la genèse et du phénomène inattendu créé par ce film, voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*, de même que Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et filme! : Entretien*, op. cit., p. 163-177.

(dont plusieurs étaient même des anciens détenus)⁷¹. De même, il a voulu travailler avec une distribution constituée de plusieurs acteurs et actrices jusqu'alors inconnus (dont plusieurs deviendraient plus tard des collaborateurs dans les autres longs métrages qu'il réaliserait)⁷². Julien Poulin faisait aussi partie de l'équipe, interprétant le rôle d'un détenu dont la copine fait partie de la troupe en tournée mais qui est privé de la voir puisque confiné à une cellule d'isolement. La rage et le désespoir auront finalement raison de lui au point où il se tranchera les veines. Toutes les passions se déchaînent durant la représentation : des prisonniers se masturbant durant le numéro d'une danseuse nue, d'autres violant une actrice dans les salles de toilettes, puis un autre détenu profitant de la représentation pour se costumer en femme dans les loges et s'évader de prison en se faisant passer pour une comédienne.

Dans ce film dur et cru, imprégné d'un réalisme mordant, Falardeau aura créé le microcosme d'une société « aliénée », mais aussi exploré les thèmes de la liberté, de l'emprisonnement, du monde carcéral et des conséquences psychologiques de toutes les chaînes limitant la liberté d'un être humain (le tout pouvant mener à la folie). Un des dirigeants de la prison le dira lui-même : dans toute relation de domination, il importe que le maître laisse à l'esclave ou au dominé une journée, ou quelques heures au moins une fois dans l'année, où toutes ses pulsions pourront être déchaînées. Une fois cette « fête des fous », ce carnaval terminé, le dominé peut reprendre sa place docilement, et la domination se vit plus facilement; la soumission est de nouveau parfaite⁷³.

⁷¹ Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, op. cit., p. 140.

⁷² On pense notamment aux comédiens Luc Picard, Yves Trudel, Luc Proulx, Denis Trudel et Benoît Dagenais.

⁷³ On retrouve ainsi le même schéma que Falardeau avait précédemment évoqué dans la majeure partie de ses œuvres, que ce soit sous forme d'un parc d'amusement, d'un combat de lutte ou d'un rituel annuel au Ghana.

En 1992, Pierre Falardeau a replongé dans le monde du documentaire, mais cette fois avec la complicité de Manon Leriche, à qui il s'est joint pour créer *Le steak*⁷⁴. Ce projet se voulait au départ une œuvre de fiction par Manon Leriche qui, s'inspirant d'une nouvelle de Jack London intitulée *Une tranche de bifteck*, voulait écrire l'histoire d'un vieux boxeur aguerri qui perdait un combat contre un jeune parce qu'il était trop pauvre pour se payer un repas de qualité – un steak – qui lui aurait fourni l'énergie nécessaire avant son combat. Toutefois, la réalité a rapidement pris le dessus lorsque le couple a appris que le boxeur Gaëtan Hart s'apprêtait à revenir dans l'arène pour un ultime combat après six ans d'absence et qu'il se battrait contre un jeune, à qui il lançait cet avertissement lors d'une conférence de presse : « Toute ma vie j'ai mangé d'la marde. J'ai mangé du baloné, d'la soupane, du macaroni. C'est pas toé, p'tit criss, qui vas m'enlever mon steak d'sua table⁷⁵ ».

La coïncidence était trop grande; le projet de fiction s'est inévitablement transformé en documentaire que le couple réaliserait ensemble. Ainsi, quelques jours avant le combat de Hart, ils se sont constitué une équipe technique, ont réussi à convaincre le boxeur de la pertinence du projet et ils se sont déplacés vers Buckingham afin de filmer à la fois le combat et les préparatifs menant au jour fatidique.

C'est ainsi que ce documentaire donne un aperçu du chemin tortueux parcouru par ce boxeur à qui la vie n'a jamais vraiment souri, mais qui refuse d'abandonner la poursuite de ses rêves. On apprend comment le fait d'avoir plongé deux adversaires dans le coma (auquel l'un d'entre eux a succombé) a été le début d'une longue descente aux enfers pour lui.

⁷⁴ Pour de plus amples informations au sujet du contexte entourant la création du *Steak*, voir Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, op. cit., p. 119-128, de même que Mireille La France, *Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, op. cit., p. 135-161.

⁷⁵ *Id.*, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, op. cit., p. 121.

Comment cet homme n'a pas encore complété ses études à l'école primaire mais qu'il est déterminé à terminer son secondaire à l'école des adultes.

C'est dans la boxe qu'il retrouvait non seulement un gagne-pain idéal, mais aussi une passion, une raison d'être, un monde où il se sentait à sa place. Un monde où avant chaque combat, il ne savait jamais s'il sortirait vivant du ring. Dans ce documentaire, Falardeau et Leriche dressent en quelque sorte le portrait d'un homme et de son courage, de la gloire qu'il a obtenue à force de travail acharné, mais aussi de la précarité de ce succès. Puisqu'en contrepartie aux applaudissements d'une foule en délire, il y a la pauvreté dans laquelle le boxeur évolue, les emplois peu enviables qu'il doit occuper, les bruits des machines dans les usines, les deux pieds dans la boue à charrier des matériaux de construction sur les chantiers, puis la soupe populaire qu'il a déjà été contraint de fréquenter.

Il y a de plus les hôtels miteux dans lesquels il a dû dormir après ses combats (quand il ne devait pas faire l'aller-retour de l'Outaouais à Montréal le soir même d'un combat) et le spaghetti à la sauce sous forme de soupe aux tomates *Campbell's*. Il y a la misère quotidienne d'un travailleur en contrepartie au sport de combat qui, bien que dangereux, a au moins le mérite de permettre aux meilleurs d'entre eux de survivre et de se sortir de la pauvreté. Ainsi, on retrouve encore le même désir présent dans les œuvres de Falardeau de parler des injustices, de la misère, de la domination, mais aussi inversement du courage, de la résilience et de la force dont sont capables les humains et que Hart reflète fort bien en disant que « j'pense que quand t'arrêtes de rêver, t'arrêtes de vivre, tout simplement ».

C'est finalement en 1994 que Pierre Falardeau a pu tourner *Octobre*, ce film qui lui tenait tant à cœur et qui s'avérerait selon certains, la plus achevée de toutes ses œuvres⁷⁶. Au

⁷⁶ C'est notamment ce qu'en a dit Manon Leriche, dans un extrait d'entrevue présenté dans le documentaire *Pierre Falardeau*.

fil du temps, Francis Simard lui a raconté en détails son expérience au sein de la cellule Chénier du FLQ, comment lui-même et ses amis Bernard Lortie et Paul et Jacques Rose en sont venus à enlever Pierre Laporte, comment ils ont vécu la semaine où ils se sont soudainement transformés en ravisseurs pour le bien d'une cause en laquelle ils croyaient sincèrement, au point d'être prêts à y sacrifier leur vie. Cause pour laquelle ils en sont venus à commettre un meurtre politique.

Les événements d'octobre 1970 ont laissé des plaies béantes dans la conscience collective des Québécois. Loi sur les mesures de guerre, terrorisme, prises d'otages et exécution de l'un d'entre eux – d'autant plus que c'est le vice-premier ministre de la province – : tant de situations qui ne s'étaient jamais vues au Québec, de même qu'un niveau de violence inédit depuis l'insurrection des Patriotes. Pierre Falardeau s'est toujours senti interpellé par l'histoire des felquistes⁷⁷ et a voulu créer une œuvre racontant une version des faits inspirée par celle que lui aura fournie Francis Simard. Tandis que ces jeunes hommes n'étaient souvent perçus que comme de vulgaires terroristes et des meurtriers, Pierre Falardeau a voulu montrer une réalité beaucoup plus complexe et nuancée.

En racontant l'histoire du huis clos de la cellule Chénier durant la prise d'otage de Pierre Laporte, le cinéaste a simplement voulu donner la parole à ceux qu'on n'avait jamais écouté, et replacer ces événements dans le contexte dans lequel ils ont eu lieu, tout en rappelant par le fait même le combat qui les motivait : la libération, l'indépendance du Québec. Il a « voulu montrer l'état d'esprit de quatre gars déchirés devant la perspective de choisir entre le meurtre politique ou l'échec de leur cause⁷⁸ ». En mettant en images les

⁷⁷ Organisation dont, de son propre aveu, il aurait aimé faire partie, mais il n'avait pas été recruté parce qu'il ne connaissait pas les membres à l'époque. Voir René Boulanger, « Falardeau le combattant », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 13.

⁷⁸ Mireille La France, *Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, op. cit., p. 196.

événements de la rue Armstrong, avec un grand souci du respect des détails qui lui avaient été fournis, il a voulu montrer que « [...] l'hésitation, le doute, le déchirement, c'est normal, c'est humain. Disons que j'ai essayé de mettre en scène ce que Francis a toujours dit là-dessus : " Jamais je ne pourrai justifier ça. " *Nécessaire et injustifiable...*⁷⁹ ».

Dans un même ordre d'idées, Pierre Falardeau s'est ensuite lancé dans l'aventure de *15 février 1839*, un film racontant les dernières heures de la vie de François Marie Chevalier de Lorimier, ce Patriote condamné au gibet, pour qui il avait une grande admiration. Pour expliquer les motivations de ce projet, il a écrit que :

Si je m'intéresse à cette histoire en particulier, c'est d'abord et avant tout parce que c'est une belle histoire. Point. Tout simplement parce qu'à l'âge de quinze ans j'avais les larmes aux yeux en lisant le testament de De Lorimier. Tout simplement parce que trente-cinq ans plus tard, à cinquante ans, j'ai encore les larmes aux yeux en écrivant ce scénario ou en rêvant au film⁸⁰.

Mais, encore une fois, il semblerait que le cinéaste venait toucher des cordes sensibles. C'est ainsi qu'il s'est de nouveau heurté à un refus de la part de Téléfilm Canada, dont il avait besoin du soutien financier pour que ce projet puisse se concrétiser. D'ailleurs, ce n'est qu'à la suite de contestations populaires sans précédent au Québec⁸¹ que ce film a pu voir le jour.

En mettant en scène les dernières heures de la vie du Patriote condamné au gibet avec quatre de ses collègues parmi les centaines de Patriotes détenus à la Prison du Pied-du-Courant, Falardeau a voulu conscientiser le peuple québécois à un pan primordial de leur histoire que l'on a soit complètement oubliée ou dont l'importance semble s'être atténuée au fil du temps dans la conscience collective. Il a voulu rappeler qu'il y a bien eu une conquête,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁸⁰ Pierre Falardeau, *15 février 1839* [scénario], « Préface » Montréal, Stanké, 1996, p. 26-27.

⁸¹ La bataille pour obtenir le financement pour ce film aura toutefois été de plus courte durée que pour *Octobre*. En réaction au refus de Téléfilm Canada, Pierre Falardeau a publié le scénario de son film. Une véritable mobilisation s'en est suivie, de même que la création du Comité du 15 février 1839 qui aura organisé une collecte de fonds à laquelle les Québécois auront contribué de leur poche. Devant ce soulèvement populaire, le Premier ministre Bernard Landry est intervenu et les instances subventionnaires québécoises auront bonifié leur contribution, afin de permettre au film de voir le jour. Pour obtenir de plus amples informations à ce sujet, voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*, ou Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, op. cit., p. 235-247.

que des fermes ont été brûlées, des familles séparées, des ressources et territoires volés par l'armée britannique.

Il a voulu rappeler – ou enseigner, c'est selon – aux Québécois que des gens comme eux, des pères de familles, paysans, notaires, des hommes de toutes classes sociales et origines, avaient choisi de prendre les armes et de s'insurger contre la violence et la répression qui étaient dirigées à leur endroit. Montrer comment ce groupe que certains décrivent comme des « rebelles », des « traîtres » ou des « ennemis » n'ont fait, selon lui, que se défendre et tenter d'assurer la survie de leur peuple, qu'ils savaient en danger face à la « répression de Colborne », mais aussi, déjà menacé par l'assimilation⁸².

Comme pour *Octobre*, il y avait le souci évident et assumé de présenter une autre version souvent occultée de ces événements d'importance capitale. Il y avait la volonté de montrer le drame humain derrière cette situation où un homme devait apprendre à affronter avec dignité sa fatalité, sa mort inéluctable qui survenait suite aux choix qu'il a faits en s'engageant dans une lutte de libération. C'est ainsi que Falardeau a voulu montrer un « héros à hauteur d'homme », puisque « les héros ne sont pas des hommes ou des femmes extraordinaires mais des hommes et des femmes ordinaires placés dans des circonstances extraordinaires⁸³ ».

On y voit ainsi le doute, la peur, le déchirement d'un homme qui peut maintenant compter les heures et les minutes restantes à son existence. On y voit l'amour profond et sincère qu'il avait pour ses enfants et son épouse, cette femme avec qui il partage quelques derniers moments de tendresse dans sa cellule. Pierre Falardeau peint le portrait d'un homme qui aura sacrifié son bonheur personnel immédiat au service d'une cause et qui doit

⁸² Pierre Falardeau, *15 février 1839* [scénario], « Préface », *op. cit.*, p. 26.

⁸³ *Ibid.*, p. 17.

maintenant confronter non seulement la mort, mais aussi le fait qu'il laissera derrière lui une femme et des enfants à jamais endeuillés. La liberté a un prix et n'est jamais facilement acquise; plusieurs ont dû payer de leur vie en espérant que leurs enfants puissent la connaître un jour. C'est donc un devoir non seulement de continuer ce combat, mais aussi de ne jamais l'oublier : voilà ce qui transparaît dans cette œuvre de Falardeau (de même que dans l'ensemble de ses films, d'ailleurs).

Engagement politique et autres vestiges de la pensée falardienne

Bien que sa filmographie soit impressionnante compte tenu du nombre d'œuvres qu'il a pu réaliser au fil du temps et de l'impact qu'elles auront eu dans l'imaginaire collectif québécois, l'œuvre falardienne aurait pu compter de nombreux films supplémentaires, s'il avait obtenu le financement nécessaire pour les réussir. Bien que de telles allégations soient très difficiles à prouver, Pierre Falardeau a toujours cru que certaines de ses œuvres ont été victimes de censure dans une certaine mesure, puisque les sujets qu'il voulait aborder étaient très sensibles (pour ne pas dire tabous)⁸⁴ – mais il reconnaissait aussi que d'autres facteurs reliés à certains éléments de ses œuvres auraient pu expliquer ces refus.

Tandis que d'autres cinéastes arrivent à boucler les fins de mois en tournant des vidéoclips et des annonces publicitaires, Pierre Falardeau a toujours refusé obstinément de se prêter à ce jeu⁸⁵. Ce qu'il voulait, c'était de réaliser les films qui lui tenaient à cœur et c'est

⁸⁴ Propos que sa productrice Bernadette Payeur n'hésite pas à corroborer dans le documentaire *Pierre Falardeau*. De plus, certains documents obtenus de la part d'instances subventionnaires (notamment des rapports d'évaluation des jurys), de même que le fait que le débat sur le financement d'*Octobre* se soit même rendu au Sénat canadien, viennent appuyer cette thèse. Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*, le documentaire *Pierre Falardeau* et Mireille La France, *Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, op. cit., p. 235-247, afin d'obtenir un portrait plus détaillé de la censure entourant la carrière du cinéaste.

⁸⁵ Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche* pour obtenir de plus amples informations à cet effet.

ce choix de carrière qui lui aura permis d'avouer avec fierté « j'ai jamais fait autre chose que ce que je voulais ; ce qui est déjà pas pire à cinquante ans⁸⁶ ».

Lorsqu'il ne pouvait pas avoir le « luxe » de pratiquer son métier de cinéaste, il demeurait très présent sur la scène publique québécoise. Il a souvent eu le crayon pour arme, tels qu'en témoignent les ouvrages qu'il a publiés⁸⁷, de même que ses chroniques, textes d'opinions et articles⁸⁸. On retrouve aussi des témoignages de sa pensée dans les nombreuses entrevues qu'il a accordées, dans des préfaces de livres qu'il a rédigées⁸⁹ et dans les scénarios de la majeure partie de ses films qui ont été publiés au fil du temps⁹⁰. Il a de plus donné de nombreuses conférences dans les écoles secondaires, cégeps et universités du Québec, où il se faisait un plaisir de parler d'indépendance, de lutte, de libération, de décolonisation. Mais peu importe le médium par lequel il s'exprimait, les réactions face aux prises de position tranchées de Falardeau ont souvent été vives. En fait, il suscitait tout sauf l'indifférence⁹¹.

De plus, Falardeau, tout comme Julien Poulin, demeureraient actifs sur la scène politique, participant à de nombreuses manifestations lorsqu'une cause les interpellait,

⁸⁶ *Continuons le combat*, version commentée.

⁸⁷ Voir bibliographie pour obtenir une liste complète des recueils de textes, entretiens et scénarios publiés par Pierre Falardeau.

⁸⁸ En plus de soumettre fréquemment des textes dans le courrier des lecteurs de quotidiens tels que *Le Devoir* et *La Presse*, Pierre Falardeau est devenu un collaborateur assidu entre autres aux journaux *Le Couac*, *Le Québécois* et feu l'hebdomadaire montréalais *ICI*.

⁸⁹ Voir entre autres Patrick Bourgeois, *Le Canada, un état colonial* et Chevalier de Lorimier, *Lettres d'un patriote condamné à mort* (voir bibliographie).

⁹⁰ Voir bibliographie pour obtenir une liste complète des scénarios publiés. À noter que *La job* constitue un scénario dont le financement a été refusé. Ce projet raconte l'histoire vraie de Marcel Talon qui a élaboré une grande tentative de vol dans les années 1990, où il a creusé un tunnel dans les égouts municipaux afin de voler le coffre-fort de la *Bank of Montreal* au centre-ville montréalais. Bien que l'histoire ait déjà été racontée dans le film *Le dernier tunnel*, Falardeau aurait voulu la transposer lui-même au cinéma, en mettant l'accent sur l'importance politique et sociale du geste que Talon a posé.

⁹¹ Les polémiques ayant entouré le cinéaste étant nombreuses, nous n'aurons pas la prétention de tenter d'en faire une recension. Toutefois, Manon Leriche évoque entre autres l'exemple de la controverse entourant la reconstitution possible de la Bataille des Plaines d'Abraham (à laquelle Falardeau s'est évidemment vivement opposé), où certains internautes ont même proféré des appels au meurtre à l'endroit du cinéaste. Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

notamment pour la cause du français au Québec, pour l'Indépendance, ou encore aux marches de la Saint-Jean-Baptiste. Son ami René Boulanger raconte d'ailleurs qu'à l'époque de l'invalidation de la Loi 101 par la Cour suprême, Falardeau aura non seulement manifesté et pris la parole publiquement, mais aussi organisé des commandos de graffitis, ce qui aura mené à son arrestation. Lors de son séjour d'une nuit en prison, il aurait été victime de brutalité policière puisqu'on le soupçonnait d'être le chef d'un « nouveau FLQ⁹² ».

De plus, Falardeau et Poulin ont consacré énormément de temps, d'énergie et de dévouement lors des deux campagnes référendaires, militant pour le camp du *oui*. C'est d'ailleurs dans le cadre du référendum de 1995 que le duo a tourné *Elvis Gratton, président du Comité des intellectuels pour le NON* (auquel nous reviendrons) et que Falardeau a créé une capsule intitulée *Une minute pour l'indépendance* : un court pamphlet dans lequel il a plaqué à une séquence volée du film *Clanches!* montrant des gens pris dans un ascenseur en chute libre, une narration qu'il a lui-même effectuée où il énonce clairement ses positions : c'est l'indépendance ou la mort à petit feu.

Bien que la défaite fut très amère lors des deux campagnes référendaires, c'est sans doute l'échec du référendum de 1980 qui a modifié à jamais le parcours de la vie et de la carrière des cinéastes. De la rage et de la vive déception ressentie par cette défaite, ils ont fait un court métrage qui habiterait l'imaginaire collectif québécois pour des générations à venir. Tandis que ce film devait tout d'abord être un drame racontant le triste quotidien d'un préposé au stationnement à l'Université de Montréal qui se transformait, le soir venu, en imitateur d'Elvis Presley⁹³, le duo de créateurs a rapidement pris conscience que cette

⁹² René Boulanger, « Falardeau le combattant », *loc. cit.*, p. 14.

⁹³ Pour une description de la genèse du court métrage *Elvis Gratton*, voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

histoire devrait prendre la forme d'une comédie. Et c'est ainsi que naquit Robert « Bob » Gratton, ou si l'on veut : Elvis Gratton, le « *King des kings* »!...

Chapitre 2 : création d'une figure du Québécois « colonisé »

Peut-être que ça a fait prendre conscience à certains de notre aliénation. Mais au fond, moi, en faisant Gratton, c'était de poursuivre la job du RIN, de Miron, mais autrement. La job que Perrault a essayé de faire, que Groulx a essayé de faire, que Fernand Dumont a essayé de faire. Mais par d'autres façons, de façon plus populaire⁹⁴. – Pierre Falardeau

Québec, début des années 1980. Le camp du *non* l'a emporté lors de la campagne référendaire. Les forces fédéralistes ont déployé toutes leurs énergies pour convaincre les Québécois du bien-fondé de continuer à faire partie du Canada : on a dit à quel point il serait tragique que les Québécois perdent « leurs » montagnes Rocheuses, leur passeport canadien et leur fond de pension⁹⁵. On a aussi brandi le spectre d'une augmentation de la pauvreté et du prix de l'essence, de même que la disparition des poissons dans le Saint-Laurent (parce que les pêcheurs de la Nouvelle-Écosse les attraperaient tous avant qu'ils ne se rendent en territoire québécois)⁹⁶. C'est aussi l'époque où des milliers de Québécois en deuil se consolent en se réunissant devant leur téléviseur peu avant l'heure du souper pour regarder un concours d'imitateurs d'Elvis Presley – le *King* étant décédé en 1977 – où des Elvis Barrette, Légaré, Allaire, Tremblay ou autres défilent chaque soir⁹⁷. C'est en réaction à ce contexte ambiant que Pierre Falardeau et Julien Poulin créent leur premier court métrage de fiction, intitulé *Elvis Gratton*.

⁹⁴ René Boulanger et Pierre Falardeau, *Le monde selon Elvis Gratton : Entretiens*, Québec, Éditions du Québécois, coll. « Grands entretiens », 2009, p. 127.

⁹⁵ Voir le documentaire *Le confort et l'indifférence* de Denys Arcand, dans lequel le cinéaste présente une vue d'ensemble des arguments évoqués par le camp du *non* dans le cadre de cette campagne et la peur qu'ils ont éveillé chez plusieurs Québécois qui ont cru que la souveraineté serait synonyme de pauvreté économique. Voir *Denys Arcand : l'œuvre documentaire intégrale, 1962-1981* [enregistrement DVD], réalisé par Denys Arcand, Montréal, Office national du film du Canada, 2004.

⁹⁶ Marie-Claude Saint-Laurent, *Les moyens non-contraignants de défense d'un état face à une menace sécessionniste : le cas canadien 1980*, mémoire (M.A.), Département de science politique, Faculté des Arts et des Sciences, Montréal, Université de Montréal, décembre 1985, p. 66-67. Voir cet ouvrage d'ailleurs pour une recension des moyens institutionnels mis en place par le gouvernement fédéral au cours de cette campagne référendaire pour influencer le vote du 20 mai 1980.

⁹⁷ Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*, pour obtenir de plus amples informations au sujet de l'émission en question (*Les tannants*), qui consacrait un segment de chaque épisode à ce concours d'imitation, et afin d'en savoir davantage sur les multiples sources d'inspiration ayant guidé la création des films d'*Elvis Gratton*.

Nous l'avons déjà dit, les documentaires que Pierre Falardeau et Julien Poulin ont réalisés au cours des années 1970 avaient pour objectif de dénoncer ce qu'ils percevaient comme une situation d'aliénation dans laquelle se serait trouvé le peuple québécois, en « montrant le réel », comme Pierre Falardeau aimait le dire lui-même, tout simplement. Tel que le laisse sous-entendre la vue d'ensemble du parcours du cinéaste que nous avons tenté de tracer précédemment, si l'on devait dégager une ligne directrice, des thèmes communs à l'ensemble de son œuvre, il va de soi que ceux-ci seraient indissociables de ce qui fut son combat de prédilection durant toute sa vie. Ainsi, tous ses films traduisent – explicitement ou non – l'opinion du cinéaste, voulant que le combat pour l'indépendance soit la seule issue possible permettant au peuple québécois de se libérer du système colonial dans lequel il serait enfermé.

Dans toutes ses œuvres, la peinture de la réalité quotidienne des Québécois n'est jamais très reluisante. C'est celle d'un peuple condamné à des conditions de vie souvent misérables – ou du moins bien en-deçà de celles dans lesquelles vivent les Canadiens anglais – et où, dans *Pea Soup* par exemple, les jours dans les usines se suivent et se ressemblent, mais où il semble exister deux antidotes à la révolte risquant de survenir à tout moment : ce que Pierre Falardeau décrivait comme des « chaînes dorées⁹⁸ », de même que les « mythes » ou « rituels ». En somme, des rêves faisant en sorte que les Québécois décident de ne rien changer à leur sort parce qu'ils auraient expié leur rage dans une taverne, en assistant à un match de lutte ou dans l'espoir de gagner à la loterie, par exemple.

⁹⁸ Cette expression renvoie au fait que, « l'oppression » subie par les Québécois étant plus subtile qu'ailleurs, ceux-ci ont tout de même des conditions de vie faisant en sorte qu'ils ont un confort suffisant pour que la révolte ne soit pas une option incontournable, comme c'est le cas dans des pays où les populations meurent de faim et sont victimes d'une violence quotidienne. La révolte est donc plus lente et difficile à faire advenir. C'est aussi ce qu'a tenté de démontrer Denys Arcand dans *Le confort et l'indifférence* (*op. cit.*).

En tentant de « montrer le réel », la réalité dépeinte par Falardeau renvoie aux Québécois une image d'eux-mêmes voulant qu'ils constituent un peuple colonisé et aliéné, mais qui, bien qu'il en souffre effectivement, n'est souvent pas à même de constater qu'il est victime d'une « oppression », tant celle-ci est subtile, toute néfaste qu'elle soit. Il montre des Québécois « aliénés » dont les rêves sont tous influencés directement par le « rêve américain » et qui ne souhaitent qu'accroître leur confort et leurs richesses matérielles à défaut d'entretenir la flamme de projets collectifs.

Ainsi, la seule issue envisagée par le « P'tit Paul⁹⁹ » pour être à même, un jour, d'échapper à la pauvreté de son quartier de l'Est de Montréal, c'est de « gagner le million », avec lequel il pourrait s'acheter une *Trans Am* et autres « bébelles », tel qu'il le dit lui-même. C'est donc un cercle vicieux qui semble être l'héritage des Québécois, tels que décrits par Pierre Falardeau, dans lequel rêves et réalités se côtoient mais où l'imaginaire n'a que l'effet d'un baume sur le réel, sans inciter à une mobilisation, tel que nous le verrons plus loin.

Nous y avons déjà fait allusion : Pierre Falardeau avait lu les théories des penseurs de la décolonisation et faisait partie des nombreux Québécois qui ont cru déceler dans ces ouvrages des reflets de leur propre situation. Lorsque Frantz Fanon et Albert Memmi ont parlé, tour à tour, des Algériens et des Tunisiens, pour Falardeau, ils parlaient aussi, par le fait même, des Québécois, tant il a reconnu dans les descriptions faites des colonisés d'ailleurs un reflet de la situation objective de son propre peuple.

De nombreux exemples évoqués ci-dessus servent à appuyer son propos dans la majeure partie des films qu'il a réalisés. Mais nous nous contenterons pour l'instant de rappeler notre postulat voulant qu'il existe une grande cohérence entre la pensée et l'ensemble de l'œuvre faldardienne, y compris les films dans lesquels apparaît le personnage

⁹⁹ Un garçon qui s'exprime dans une séquence de *Pea Soup*, tel qu'évoqué précédemment. Voir Chapitre 1.

d'Elvis Gratton. Ainsi, puisque ces idées inspirées de la mouvance décolonisatrice au Québec ont grandement influencé l'ensemble de son œuvre et que le personnage d'Elvis Gratton a été créé dans le prolongement d'une œuvre qui avait ces théories comme moteur, elles nous semblent pertinentes en tant que fil conducteur dans l'analyse que nous ferons de ce personnage. Pierre Falardeau et Julien Poulin l'ont affirmé à plusieurs reprises : le personnage d'Elvis Gratton se voulait une caricature non seulement de la « bêtise collective » des Québécois, mais aussi de leur aliénation¹⁰⁰. Avec Robert « Bob » Gratton, c'est une caricature d'un Québécois colonisé que l'on a voulu créer, dans l'espoir qu'il ait un effet repoussoir, et que les Québécois soient tellement dégoûtés par ce reflet caricaturé et caricatural d'eux-mêmes que ce personnage réussisse à inspirer le sentiment de révolte que *Pea Soup* et les autres documentaires auparavant n'avaient pas réussi à engendrer, malgré les intentions de départ des créateurs. En montrant la grossièreté, l'ignorance, la médiocrité et l'égoïsme d'un personnage comme Bob Gratton, les cinéastes ont cherché à transmettre le même message que dans *Pea Soup*, mais de façon plus divertissante, en espérant que les Québécois y trouveraient une source de motivation et d'inspiration pour se penser et transformer leurs conditions collectives.

La présentation que nous ferons du personnage d'Elvis Gratton et des œuvres dans lesquelles il apparaît se fera donc en deux temps. Nous présenterons tout d'abord une brève description des films qui constituent le « cycle Gratton », afin d'offrir une vue d'ensemble des aventures de ce personnage, de son évolution au fil du temps, de même que du succès remporté par chacune de ces œuvres en question. Puis le tout sera suivi d'une analyse du personnage et de ce qui nous semble être ses caractéristiques principales, où nous verrons aussi, par le fait même, en quoi Elvis Gratton possède des attributs qui correspondent

¹⁰⁰ Voir l'Annexe II : entretien avec Julien Poulin.

fidèlement – ce, même si de façon tout à fait caricaturale et archétypale – au « portrait » peint des colonisés par Albert Memmi, que Falardeau a voulu transposer dans un contexte québécois. Nous prendrons donc aussi évidemment le soin d’offrir un aperçu au préalable de ce en quoi consiste ce *Portrait du colonisé* d’Albert Memmi.

Robert « Bob » Gratton, dit Elvis : sa vie, « his life »

Dans un premier court métrage intitulé *Elvis Gratton* (1981), on rencontre Robert « Bob » Gratton (personnage interprété par Julien Poulin), un banlieusard propriétaire d’un garage à Brossard et habitant un bungalow avec sa fidèle épouse Linda. On constate rapidement qu’il est un homme raciste, xénophobe, sexiste, contre toute forme de justice sociale, profondément attaché à « ses » montagnes Rocheuses – qu’il n’a pourtant jamais vues –, de même qu’à « son » Canada et au Parti Libéral. Sa devise : « Y l’ont tu l’affaire, eux autres, les Américains¹⁰¹ ». Ses plus grandes préoccupations : empocher toujours plus d’argent et gagner un concours d’imitation d’Elvis Presley.

Puisque c’est lui « le boss », il ne semble pas avoir besoin de travailler et peut donc consacrer son temps libre à se préparer pour le grand soir : il répète dans son salon, ou en lavant sa fourgonnette (équipée d’un bar à l’arrière¹⁰² – dans laquelle il embarque même une étudiante auto-stoppeuse à qui il propose de se « faire un p’tit vingt [dollars] vite »). Il a aussi le temps de retrouver un buste d’Elvis dans son garage, qu’il pose comme fontaine devant laquelle il se prosterne dans sa cour arrière. Puis, juché sur une caisse de vingt-quatre de *Budweiser* dans sa cuisine (où une affiche indiquant « Mon NON est québécois » orne le

¹⁰¹ Ce culte voué aux « Américains » s’apparente à l’admiration que Bob a pour le Canada (anglais) en général, sans qu’il semble à même d’établir une distinction claire dans son esprit, entre les deux, tel que démontré entre autres par la scène que nous évoquerons prochainement, où il tente de définir son identité dans l’avion.

¹⁰² Ce type de véhicule s’est d’ailleurs trouvé au centre du propos d’une scène de *Le confort et l’indifférence* de Denys Arcand (*op. cit.*), où l’on montrait un salon d’exposition de fourgonnettes du genre, dans lesquels on avait emménagé « mini-bars », fauteuils, et même faux foyers.

mur en arrière-plan), il se fait prendre ses mensurations par Linda, qui lui confectionnera le costume d'Elvis qu'il portera lors de son numéro présenté dans le cadre de la compétition qu'il attend avec impatience.

De même, son ami photographe¹⁰³ lui fera une séance de photos où, vêtu de son costume d'Elvis, Bob partagera allègrement ses opinions politiques – entre autres au sujet des « socialisses », des « séparatisses », de l'avortement, des chômeurs, des assistés sociaux, de la Loi 101¹⁰⁴. Puis on apprendra qu'il entretient des liens étroits avec le Parti Libéral, de même qu'avec la Chambre de commerce et les politiciens municipaux, et qu'il a bon espoir d'en être récompensé par l'obtention d'un « permis de bière » dans son commerce.

Le concours d'« Elvis, je me souviens » – diffusé à l'émission *Québec Superstars*, dont il est un fidèle spectateur –, il l'emportera contre les autres finalistes (les Elvis Lalumière, Allaire, Tremblay et Elvis Wong¹⁰⁵), grâce à son interprétation de la chanson *Teddy Bear*. C'est ce qui fera en sorte que, dans un deuxième court métrage intitulé *Les vacances d'Elvis Gratton* (1983), on verra le couple s'envoler pour les plages ensoleillées de Santa Banana (destination privilégiée des Québécois), voyage que Bob se sera mérité en guise de premier prix.

On retrouve donc l'heureux gagnant et sa compagne lorsqu'ils troquent leurs manteaux de fourrures contre des bermudas à l'aéroport pour s'embarquer dans un avion à destination de Santa Banana. Bob, en bon vivant, en profitera entre autres pour divertir les

¹⁰³ Rôle interprété par Pierre Falardeau.

¹⁰⁴ Dont il dit que « 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 j'veux, ok. Yeah! ». Peut-être est-il utile de rappeler que le couple Gratton n'a pas d'enfants et qu'il ne semble pas entretenir le projet d'en avoir...

¹⁰⁵ Bob semblait d'ailleurs particulièrement fier d'être sorti vainqueur contre Elvis Wong, qu'il regardait d'un air très méfiant durant la compétition et contre lequel il a tenu des propos désobligeants auparavant auprès de Linda, lorsqu'il critiquait le fait qu'un Chinois – un de ces étrangers « venus voler nos jobs » – participe au concours d'« Elvis, je me souviens ».

passagers avec une petite gigue dansée dans l'allée. Puis le couple vivra un bonheur parfait durant quelque temps, sur les plages de l'Hôtel *El Colonial*¹⁰⁶, ce jusqu'à ce qu'ils constatent qu'ils ont appliqué du dentifrice sur leur peau en guise de crème solaire. Ce faisant, ils seront ainsi condamnés à regarder la télévision à l'ombre dans leur chambre, où Bob aura la chance d'apprécier un discours, diffusé à la télévision d'État, où Augusto Ricochet, le nain président dictateur de Santa Banana, vante les mérites de l'impérialisme américain (discours que Bob appuie allègrement, sans qu'il soit tout à fait clair s'il en comprend le contenu). Mais le couple sera tout de même heureux de rentrer au pays : Linda commençait à « s'ennuyer de [s]es programmes à télé », puis Bob devait revenir à temps pour sa « finale de *bowling* ». Ils seront ainsi accueillis à l'aéroport par un douanier Québécois avec qui Bob parlera en anglais, malgré leurs accents respectifs, de même que par deux « agents » de la GRC, dont Augusto Ricochet, qui sera désormais vêtu de l'uniforme rouge – laissant ainsi transparaître le rapprochement que tente de faire Falardeau entre l'impérialisme américain et le Canada anglais.

Puis, dans un troisième court métrage intitulé *Pas encore Elvis Gratton!...*(1985), on retrouvera Bob de retour dans les joies de l'hiver canadien, se préparant pour Noël. Mais voulant être à la mode et faire fi des traditions, il offrira des versions remodelées d'un Noël canadien-français. C'est ainsi que l'on verra la crèche que Bob aura fait installer devant son garage par ses employés (dont son beau-frère Méo), sous une affiche sur laquelle il est inscrit « JOYEU NOËL, MERRY XMAS / GARAGE BOB GRATON ». Cette crèche est

¹⁰⁶ À l'aide de ce court métrage, Pierre Falardeau disait vouloir dénoncer par la caricature ce phénomène omniprésent qui fait en sorte que des « Québécois colonisés » se transforment en colonisateurs lorsqu'ils se réfugient dans des pays chauds sous-développés à chaque année pour profiter des plages aménagées et des hôtels luxueux abordables, pendant que les habitants des pays en question vivent dans des conditions de pauvreté extrême. La séquence où Bob et Linda font une balade en vélo sur l'île de Santa Banana et étalent leurs préjugés et le peu de respect qu'ils accordent aux habitants qu'ils croisent illustre très bien ce propos. Voir Pierre Falardeau, *Presque tout Pierre Falardeau : scénarios*, Montréal, Stanké, 2001, p. 481.

constituée de statuettes d'Elvis revêtues des vêtements de Marie, Joseph et des Roi Mages, et d'une poupée au visage du *King* pour remplacer le bébé Jésus dans la mangeoire. L'âne et les animaux de l'étable aussi ont été remplacés : par des motoneiges.

De plus, Bob a organisé un party au thème hawaïen pour les gens de la Chambre de commerce de Brossard, où se côtoient orchestre de polka sur un radeau au milieu de la piscine municipale, palmier de Noël, costumes de danseuses de hula, cracheur de feu et buffet tropical de tourtière « tutti frutti », ragoût de pattes de homard avec kiwis, bûche de palmier « Blue Hawaii » et autres délices apprêtés pour l'occasion.

Mais c'est sur une note imprévue que se termineront les aventures d'Elvis Gratton qui, lors d'un spectacle bénéfice de l'Association libérale du comté de Brossard, après avoir été présenté par l'animatrice du spectacle comme « le *King* des *kings*, l'immortel Elvis Gratton », mourra sur scène en tentant de livrer une performance d'une autre chanson de son idole. C'est le désir de Bob d'entrer à tout prix dans un costume trop étroit qui aura eu raison de lui : il mourra asphyxié sur scène¹⁰⁷. Mais Linda et les membres de la communauté éplorés pourront rapidement se réjouir : Elvis Gratton ne sera pas mort très longtemps, il reviendra à la vie avec éclat juste avant qu'on le mette en terre, au son de *Minuit chrétien*, chantant « Peuple à genoux, attends ta délivrance¹⁰⁸ ».

C'est ainsi que se concluent les trois premiers épisodes du cycle des *Gratton*. Fiers des succès de chacun de ces courts métrages, les créateurs ont pu les réunir dans un « long

¹⁰⁷ Concrètement, est-ce sans doute une conséquence du fait qu'il aura contracté les muscles de son ventre dans le premier court métrage, lorsque Linda prenait ses mensurations pour lui confectionner son costume qui lui servirait pour le concours pour lequel il se préparait. Puis peut-être aura-t-il pris quelques livres en plus entre temps. Mais comme nous le verrons plus loin, d'autres explications (d'ordre métaphorique) sont aussi possibles, comme celles offertes par Georges Privet, par exemple. Nous y reviendrons.

¹⁰⁸ Il est à noter toutefois que cette séquence revêt une certaine ambiguïté, ayant des allures de rêve, de songe collectif. Avec la fumée qui entoure Bob, le fait qu'il porte maintenant un costume bleu (bien qu'on l'ait vu auparavant dans son cercueil vêtu de rouge) et le caractère tout à fait surnaturel de l'événement, plusieurs éléments sont réunis pour porter à croire qu'il ne s'agirait que le fruit de l'imagination des protagonistes réunis au cimetière. Mais évidemment, il n'en est rien, tel que nous l'apprend *Miracle à Memphis*.

métrage » en 1985. Tandis que ces films ont connu un succès extraordinaire auprès du public québécois – la vidéocassette d'*Elvis Gratton*, rappelons-le, ayant été la plus empruntée dans les clubs vidéo de la province durant des années –, l'accueil des critiques et des institutions a été très mitigé.

Bien que le premier film ait remporté le Prix Genie pour le meilleur court métrage en 1983, de même que le Grand Prix au Festival de Lille dans la catégorie du meilleur court métrage de fiction en 1982¹⁰⁹, le duo de créateurs s'est pourtant heurté à des critiques très dures, au point où ils ont dû essuyer un refus de la part des organismes subventionnaires lorsqu'ils ont demandé les fonds nécessaires pour réaliser *Les vacances d'Elvis Gratton*¹¹⁰. Mais tandis que certaines critiques reprochaient à ces films leur grossièreté, voire de « s'identifier pleinement à son personnage [en devenant] le creuset de l'idiotie crasse qu'il[s] sont] censé[s] dénoncer¹¹¹ », Bob Gratton semble s'être tout de même imposé dans l'imaginaire collectif au fil du temps.

C'est en 1999 que le duo de créateurs redonna vie au héros. Dans *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*, on le retrouve à son réveil à l'hôpital au lendemain de sa résurrection¹¹². Méo, son beau-frère et employé maintenant devenu son acolyte par défaut, est à ses côtés (Linda ayant été enlevée par des extra-terrestres). Pendant que la nouvelle de son retour à la vie miraculeux fait la manchette partout dans le monde, Bob se fait servir des « drinks » par Méo, qui remplit ses sacs d'intraveineuse de glace, de *ginger ale* et de *Canadian Club*. C'est

¹⁰⁹ Voir http://www.pierrefalardeau.com/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=42 pour la filmographie complète de Pierre Falardeau, de même que pour obtenir de plus amples renseignements au sujet du succès remporté dans les festivals de cinéma de partout au monde au fil du temps.

¹¹⁰ Voir Pierre Falardeau, *Presque tout Pierre Falardeau : scénarios*, op. cit., p. 475-482, où l'on peut lire la réplique du cinéaste aux critiques formulées par les membres du jury qui refusaient de lui accorder le financement nécessaire pour la réalisation du deuxième court métrage.

¹¹¹ Richard Martineau, « *Elvis Gratton – le film* », *Séquences*, n° 123, janvier 1986, p. 44.

¹¹² Il y a un jeu évident et assumé avec la temporalité, où les créateurs se sont amusés à faire comme s'il ne s'était écoulé que quelques heures (et non pas plus de dix ans) entre la mort et résurrection de Bob et son réveil à l'hôpital. On explique le changement d'apparence de Bob par un vieillissement prématuré et accéléré puis on fait comme si sa mort était vraiment survenue la veille, en situant toute l'action au moment présent.

lorsque Bob décide d'offrir de la boisson à son vieux voisin de chambre comateux que prennent place les événements qui changeront le cours de sa vie. Il débranchera les tubes des appareils respiratoires de l'homme pour que Méo y verse un « *drink* », mais ce faisant, le patient tombera en arrêt respiratoire. Tandis que c'est Méo qui réparera les dommages causés par son beau-frère en rebranchant les tubes, c'est Bob qui sera debout près du vieil homme qui reviendra à la vie juste à temps pour que l'infirmière, entrant dans la chambre, croie avoir assisté à un miracle; ce qui incitera Bob à affirmer à Méo que « des miracles, on va en vendre en tabarnak ». Et c'est ce qu'il fera.

En effet, dans ce long métrage, Bob sera recruté par un agent américain – ayant sans doute flairé la bonne affaire que pourrait représenter un ressuscité faiseur de miracles – venu le chercher en plein cœur de la forêt pendant qu'il était parti à la pêche à la barbotte avec Méo. C'est ainsi que Donald Bill Clinton – « D. Bill », ou « Débile », comme le dit Gratton – armé de ses habits de cowboys, d'une grande limousine blanche et accompagné d'une femme blonde à la poitrine plantureuse, fera miroiter tout le nécessaire pour que Bob devienne son client. En très peu de temps, Elvis Gratton deviendra une *superstar* internationale. Bien qu'il se consacrera principalement à interpréter « ses propres chansons¹¹³ » dans le *Elvis Gratton Around the World Tour*, le miraculé devient aussi un « artiste polyvalent », semble-t-il. Il expose ses toiles d'art contemporain à New York, il interprète le rôle de Jésus dans un film hollywoodien, puis il rédige – directement en « bilingue » – une autobiographie intitulée *Ma vie, My Life*.

Ensuite, avec sa compagnie, la multinationale *Gratton International Corporation*, il se portera acquéreur de tout et de rien, partout dans le monde. Sa compagnie – dont le

¹¹³ Comme « *The Milkshake Song* », une chanson que Pierre Falardeau aura fait composer en donnant comme consigne au compositeur de s'inspirer du contenu d'une circulaire des magasins Provigo, afin d'accentuer le fait que cette chanson dirait n'importe quoi. Voir entre autres *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

conseil d'administration est composé de personnages ayant été des proches collaborateurs de dictateurs, tortionnaires ou hommes jugés corrompus provenant des quatre coins du monde – fabriquera des grille-pain, de la moutarde (avec, en prime, une « capote Elvis Gratton » cachée dans chaque pot), puis il aura même sa propre chaîne de restauration rapide, dans laquelle il fera la promotion du film où il joue son propre rôle dans un combat l'opposant à King Kong.

En plus de son éternel « Y l'ont tu l'affaire eux autres, les Américains », grâce aux précieux conseils de « Débile », la devise d'Elvis Gratton est maintenant surtout « *Think big!* ». Et c'est ce qu'il fait : il s'achète La Ronde (qui devient son domaine privé qu'il rebaptise « *Gratton Land* »), un collège de filles et le Casino de Montréal (dans lequel il installe ses pénates). Il aurait voulu s'acheter l'Oratoire St-Joseph – mais Paul Desmarais aurait été plus rapide que lui, selon ses dires –; le tout pour le simple plaisir d'acheter, parce qu'il le peut. Maintenant, rien n'est hors de portée de cette vedette adulée de par le monde.

Les Québécois s'étaient, semble-t-il, ennuyés de Bob Gratton, puisque ce long métrage a connu un succès sans précédent au box-office québécois, amassant même plus d'argent que *Star Wars Episode 1* au Québec, lors de sa sortie en salles¹¹⁴. Mais comme ce fut le cas pour les courts métrages mettant en vedette ce personnage, il semble y avoir eu une grande disparité entre l'accueil réservé à ce film, d'un côté en termes du succès populaire

¹¹⁴ Anonyme, « Quebecers Flock to Elvis Movie That Critics Hate », *The Ottawa Citizen*, le 9 juillet 1999, p. E5. De plus, selon Christian Poirier, le film aurait amassé, en tout et pour tout, des recettes de plus de quatre millions de dollars en entrées au box-office. Voir Christian Poirier, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec, t. 2. - *Les politiques cinématographiques*, 2004, p. 189.

qu'il a connu et, de l'autre, en ce qui a trait aux commentaires négatifs que lui ont réservés les critiques de cinéma¹¹⁵.

C'est dans *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong* (2003) que la démesure d'Elvis Gratton atteindra son paroxysme. En plus de donner quelques spectacles de temps à autre devant ses fans inconditionnels, Bob est maintenant propriétaire de Télé-égoûts. Mais l'appel d'un ami viendra rapidement changer la donne : Jean Chrétien – ou « Johnny » – est sur le point de quitter le pouvoir, mais avant, il veut s'assurer de laisser quelques legs. Il veut privatiser donc « Radio-Cadnas » et il offre à son ami Bob la possibilité de l'acheter pour une somme très modique, tout comme le journal *La Presse*, dont « Paul » (Desmarais) veut se départir. C'est ainsi qu'Elvis Gratton saisira cette occasion en or et il abandonnera sa carrière de chanteur – après avoir offert un spectacle d'adieu où il interprète son succès « Mets ta main dans mes shorts » – pour devenir propriétaire d'un vaste empire médiatique.

Des journaux, des stations de radio, des magazines et, surtout, « Radio-Cadnas »; oui, il y a vraiment un peu de tout dans l'empire *Gratton Media*, une filiale de *Gratton International Corporation*, et Bob apprendra très rapidement tous les rouages de la convergence, dont il dit que « c'est comme une pompe à marde : tu pars la pompe, après ça, ça marche tout seul, tant qu'y a d'la marde à pomper, estie, ça pompe¹¹⁶! » Il comprend aussi sans doute plus que jamais pourquoi son agent « Débile » lui a déjà dit qu'« avec l'image, tu contrôles le monde¹¹⁷ ».

Ce contrôle, il l'exercera donc à merveille, autant dans ses nouvelles fonctions de dirigeant d'empire médiatique que dans sa volonté de redorer son image en embauchant celui

¹¹⁵ Voir René Boulanger, *Le monde selon Elvis Gratton*, op. cit., p. 20-24, entre autres, afin d'obtenir un bref aperçu du sort qu'auront réservés les critiques à cette œuvre. Gilles Archambault du journal *Le Devoir* aurait été, selon Falardeau, l'un des seuls défenseurs du film.

¹¹⁶ *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong*, réalisé par Pierre Falardeau, Christal Films, 2004. De plus, le slogan de Gratton Media sera « N'importe où, n'importe quand, n'importe quoi, n'importe comment ».

¹¹⁷ *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*, réalisé par Pierre Falardeau, Films Lions Gate, 1999.

qu'il appelle « Will Wonders » (une caricature du cinéaste Wim Wenders). Il confie le mandat au cinéaste de le diriger dans *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong* pour réparer les torts que lui aura causés Pierre Falardeau, qui l'aura fait passer pour un « gros crisse de mongol » dans ses films précédents, détestés par les critiques, observe Gratton. *La vengeance d'Elvis Wong* que réalisera Wim Wenders sera un « film d'auteuse » – donc un film d'art et essai dont le scénario est écrit par une femme –, tel qu'il l'affirme lors de la conférence de presse où il annonce ses nouveaux plans de carrière aux journalistes conviés¹¹⁸.

Dans cette œuvre, les journalistes sont présentés comme des chiens que l'on peut dresser à notre guise, à condition de leur donner suffisamment de nourriture, des récompenses et un petit coup de fouet de temps à autre, afin de les ramener sur le droit chemin, lorsque les plus coriaces d'entre eux essayent de développer leur propre pensée. À « Radio-Cadnas », tel que l'expliquera très clairement Alain Dubuc – un ancien rédacteur de discours de Jean Chrétien devenu directeur de l'information – on fait « de la formation, pas de l'information ».

C'est ainsi que Bob apportera des changements à la programmation pour la rendre plus divertissante (c'est-à-dire, donner aux gens ce qu'ils veulent, selon lui) et pour maximiser les profits et s'assurer de conserver ses subventions gouvernementales. *Le Téléjournal* prendra ainsi la forme d'un jeu questionnaire du genre *La Fureur*, puis « Radio-

¹¹⁸ Nous reviendrons plus longuement au cours du troisième chapitre sur cet élément qui nous semble très important dans l'analyse du « phénomène Gratton », où le cinéaste s'imisce, subtilement ou non, dans toutes ses créations. *La vengeance d'Elvis Wong* en constitue un exemple particulièrement marquant, où non seulement le personnage de Bob veut se venger explicitement de son créateur, mais où, en plus, c'est le cinéaste lui-même qui interprète le rôle de celui qui est embauché pour créer un film qui donnerait à Gratton un air d'intelligence. Cette mise en abyme est aussi un pied de nez aux critiques de cinéma de la part de Pierre Falardeau, qui fait dire à son héros que les critiques « vont mouiller leurs caleçons » en voyant un film racontant l'histoire d'amour entre un psychiatre bosniaque et des sœurs jumelles juives et lesbiennes, dont une est unijambiste. Dans ce film, Elvis Wong sera devenu un lutteur sumo et il dansera un ballet avec Bob, sous la direction de Méo, déguisé en chef d'orchestre vêtu de gants à vaisselle en caoutchouc. Encore une fois, il s'agit ici d'une autre manière pour Falardeau de critiquer le fait que l'on puisse transformer n'importe quoi en succès.

Cadnas » produira une émission mettant en valeur un « contenu canadien » : écrite par John Saul et Jacques Godbout, prenant place dans le décor d'une cuisine rouge et blanche tapissée de drapeaux à feuille d'érable.

Puis, constatant qu'il avance en âge, Bob voudra faire le nécessaire pour assurer sa succession et pour se trouver une « mère porteuse ». Il lancera donc un concours télévisé intitulé *La gosse d'or*, qui aura pour but de lui trouver une femme qui accouchera de son clone. C'est peu de temps après avoir parcouru le monde entier dans une lune de miel (dont tous ses médias auront parlé en détails, évidemment), que la démesure de Bob aura semble-t-il, atteint son paroxysme. Pendant que tous les égouts de la ville auront refoulé au point d'inonder les rues d'une marée de matières fécales, Bob se sera lui-même tellement « rempli de merde » que même les pompes prévues à cet effet dans la chambre d'hôpital où il sera conduit ne suffiront pas à contenir les dégâts. Résultat : il implosera et connaîtra ainsi une fin abrupte, suite à laquelle on lui réservera des funérailles nationales¹¹⁹.

Mais bien que son corps soit disparu, Elvis Gratton vivra : son clone, encore nouveau-né, parlera déjà le langage d'Elvis, ayant comme premiers mots « *teddy bear* », titre de la chanson fétiche de Bob (celle qu'il a chantée lors du concours d'imitation d'Elvis, dans une autre vie, lorsqu'il n'était encore qu'un simple banlieusard). Ainsi, Pierre Falardeau semble insinuer que le cycle recommencera...

¹¹⁹ Pierre Falardeau s'est d'ailleurs amusé à plaquer les images des funérailles nationales réservées à Pierre Elliott Trudeau peu de temps avant le tournage de ce film, à la séquence devant représenter les funérailles d'Elvis Gratton.

De tous les films de la série des *Gratton*, c'est sans doute celui qui connut la pire réception critique¹²⁰. Mais force est de constater que de toutes les œuvres mettant en vedette ce personnage, c'est sans doute celle qui repousse le plus les limites. Personne n'y est épargné : encore moins les critiques et journalistes dont Pierre Falardeau dresse un portrait très dégradant (ce qui pourrait évidemment expliquer en partie l'accueil qu'on a réservé à cette œuvre).

Pierre Falardeau ne ressentait plus le besoin de faire parler Elvis Gratton après ce troisième long métrage. Mais il a quand même permis à Julien Poulin et à une équipe de scénaristes dirigée par François Avard de poursuivre les aventures de Gratton dans un contexte différent : une série télévisée. C'est ainsi qu'est née la série *Bob Gratton, ma vie, my life*, diffusée à partir de 2007 sur les ondes de TQS – maintenant devenu le canal V – durant trois saisons.

Ici, le personnage de Bob se rapproche de celui des courts métrages des années 1980 – ce, sans qu'aucune explication ne soit nécessaire pour justifier cette absence de suite logique entre le contexte dans lequel il se trouve et le dénouement du troisième long métrage. Toutefois, tandis qu'il est encore propriétaire d'un garage, le tout se situe dans une banlieue différente : Lacheneuil – allusion à la banlieue montréalaise de Lachenaie –, où Bob habite dans un bungalow, mais en tant que célibataire. Il n'est ici aucunement question d'un quelconque passé de vedette ou de magnat de la presse. Bob est de nouveau le simple

¹²⁰ Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*. En somme, on aura classé cette œuvre comme l'un des pires films de l'année 2004. Mais le succès populaire était toutefois encore au rendez-vous au box-office, où il occupait la première place lors de sa sortie en salles (voir Brendan Kelly, « Elvis Is King of Our Box Office », *The Gazette*, Montréal, 29 juin 2004, p. E5). Parmi les critiques les plus virulentes dirigées à l'endroit de ce film, notons celle d'Odile Tremblay, qui a écrit que « La merde est omniprésente, métaphore centrale facile et grasse, appelée à envahir le héros, son empire et sa ville ainsi que le spectateur jusqu'au dégoût. On a envie de se servir du mot pour qualifier le film. Falardeau, qui sait être un bon cinéaste, notamment dans *15 février 1839*, semble réaliser ses comédies à la va-vite et par-dessous la jambe ». Voir Odile Tremblay, « Elvis Gratton, le personnage créé par Pierre Falardeau, reprend du service - Plus épais que jamais... hélas! », *Le Devoir*, 25 juin 2004.

banlieusard magouilleur, xénophobe, sexiste, malhabile et naïf, semblable en plusieurs points à ce qu'il était à l'origine. Encore entouré de Méo (qui travaille pour lui au garage), ses objectifs se limitent à faire de l'argent – il n'hésite pas à extorquer les clients pour ce faire – et à retirer le plus d'avantages possible de ses alliances avec le président de la Chambre de commerce et avec les politiciens municipaux. Encore une fois, l'accueil réservé à cette émission aura été très mitigé. Tandis que les épisodes de la première saison ont réussi à attirer plus d'un million de téléspectateurs¹²¹, les critiques n'ont pas été élogieuses à l'endroit de l'émission¹²².

Étrange personnage, donc, que ce Robert « Bob » Gratton; tout en contradictions et qui, contrairement aux apparences, est en somme très complexe et difficile à cerner. Julien Poulin l'a dit lui-même dans une séquence d'*Elvis Gratton II : miracle à Memphis* – où Pierre Falardeau et lui interrompent les aventures de Gratton par une mise en abyme où ils discutent de la manière dont ils pourraient bien terminer ce film, en espérant que le public comprenne – : « c'est un monstre qu'on a créé ». Un personnage dont les créateurs disent eux-mêmes qu'il « ne peut pas mourir¹²³ ».

Homme que tous considèrent comme un imbécile et dont on se sert pour arriver à ses fins, mais qui est toutefois assez intelligent pour comprendre comment maximiser ses profits, dépourvu de talent mais qui connaît tout de même un succès incroyable dans toutes ses entreprises; homme qui a tout pour être détestable mais que l'on considère paradoxalement comme sympathique : Bob Gratton n'est pas aussi simple qu'il en a l'air.

¹²¹ Hugo Dumas, « Bob Gratton : aucune controverse, beaucoup de téléspectateurs », *Le Nouvelliste*, mercredi 17 janvier 2007, section Arts et Culture, p. 38.

¹²² Voir entre autres Marc-André Mongrain, « Un Bob Gratton vieilli et épuisé », *Le Droit*, samedi 13 janvier 2007, section Arts et culture, p. A13; Hugo Dumas, « Bob Gratton: aucune controverse, beaucoup de téléspectateurs », *loc.cit.*, ou Louise Cousineau, « Accommodement raisonnable ne rime pas avec Bob Gratton », *La Presse*, Arts et spectacles, samedi 13 janvier 2007, p. 6.

¹²³ Dans la même séquence évoquée de *Miracle à Memphis*, Julien Poulin dit à cet effet que Gratton serait une caricature de la bêtise et que puisque « la bêtise ne meurt jamais », Gratton ne peut pas mourir non plus.

En effet, à la base de la personnalité de ce personnage, sans doute le moteur le plus important de ses comportements, se trouve son ambiguïté identitaire. Bien qu'il affiche une confiance en lui démesurée – il se croit beau, généreux, talentueux, habile, travaillant, intelligent, en bonne forme physique, etc. – il semble y avoir un écart constant entre sa perception de lui-même et ses habiletés réelles et ses gestes concrets. En fait, bien qu'il tienne le discours de quelqu'un qui soit extraordinairement à l'aise dans sa peau, force est de constater que, en contrepartie, il semble toujours vouloir devenir quelqu'un d'autre, sans jamais pouvoir y arriver tout à fait.

Dès le premier court métrage, on voit que Robert Gratton voue un culte incommensurable à Elvis Presley et aux « Américains ». Il veut à tout prix être comme son idole. Mais malgré tout le temps qu'il consacre à cette transformation, il n'y arrive jamais complètement. Ses cheveux sont trop frisés et indomptables pour ressembler à ceux du *King*, il se blesse et perd ses pantalons lorsqu'il tente d'utiliser les équipements d'un centre sportif dans le cadre de son programme de remise en forme pour perdre du poids, il ne chante ni ne danse particulièrement bien. Mais surtout : il ne semble pas connaître ou comprendre toutes les paroles des chansons qu'il chante. C'est d'ailleurs un peu le même phénomène que l'on constate en voyant à quel point il voue un culte incommensurable au Canada anglais de même qu'aux États-Unis, mais sans toutefois être en mesure de différencier les deux, tel que démontré, par exemple, par une séquence dans *Gratton XXX* où il peine à reconstituer une carte géographique du continent.

Bien qu'il croie pourtant parler parfaitement le français et l'anglais, force est de constater qu'il ne maîtrise en fait aucune langue. Son français parlé est truffé d'anglicismes et de sacres, et il ne s'exprime guère mieux par écrit dans sa langue maternelle. En effet, Bob a même oublié comment épeler son propre nom de famille, tel qu'en témoigne

abondamment, dans *Pas encore Elvis Gratton!*, une séquence déjà évoquée, où l'on constate que, non seulement sur l'affiche planant au-dessus de la crèche, mais aussi sur les écriteaux du garage, le camion de l'entreprise et l'uniforme de Méo » Gratton » est épelé « Graton ».

Sa connaissance de l'anglais n'est pas meilleure, tel qu'on pourra le constater dans *Elvis Gratton II*, où « D. Bill », dans une volonté de redorer l'image de la nouvelle vedette de la chanson qu'il est devenu, lui fera suivre des leçons privées d'anglais, mais où Bob éprouve beaucoup de difficulté à se départir d'un gros accent colorant sa prononciation de mots pourtant simples. Mais, il l'affirmera lui-même en entrevue lors de son passage à l'émission de Julie Snyder, Bob aura trouvé une solution toute simple et efficace à ce problème (qu'il ne croit pas avoir, de toute façon) : le parler bilingue. Il écrira donc directement son autobiographie dans cette langue qu'il « parle couramment », question de « sauver du temps » aussi.

Ces ambiguïtés et ces contradictions au cœur de la personnalité de Bob Gratton, c'est tout d'abord au sein de la mouvance décolonisatrice que nous en percevons des clés interprétatives à même de fournir des explications pertinentes. Nous chercherons donc à voir comment ce personnage correspond au « portrait » dont il devait être une caricature. Notre propos n'aura évidemment pas la prétention d'évaluer la pertinence d'associer « Québécois » et « colonisé » en général, mais simplement de montrer en quoi ces théories peuvent aider à faire la lumière sur le phénomène Gratton. Plus précisément : sur les intentions de départ de Pierre Falardeau.

Un aperçu du Portrait du colonisé

Dans son *Portrait du colonisé* et son *Portrait du colonisateur*, Albert Memmi s'est consacré à montrer comment toute situation coloniale est une « relation de peuple à

peuple¹²⁴ », qui « fabrique des colonisés tout comme elle fabrique des colonisateurs¹²⁵ ». Le racisme est une composante essentielle à toute situation coloniale. Pour que la domination puisse perdurer, le colonisateur doit se faire une image – modelée en fonction de ses propres intérêts économiques – du colonisé, qu’il percevra comme paresseux, lâche, faible et dépourvu de qualités. Mais surtout, ces défauts seront attribués à tous les colonisés, comme s’ils étaient « tous pareils », ce qui mènera non seulement à une dépersonnalisation à ce point forte que l’humain sera désormais perçu comme un « objet », mais aussi à une « mystification », où l’idéologie du dominant sera reconnue par le dominé. Ainsi, le colonisé en arrivera à se dire qu’il est peut-être, en effet, conforme au portrait négatif que son maître aura peint de lui et, ce faisant, donnera son « assentiment, troublé, partiel, mais indéniable¹²⁶ », à sa propre domination et donc à la perpétuation de la situation coloniale.

Cette mystification se traduira dans la réalité objective, dans des « situations concrètes génératrices de carences¹²⁷ », à la fois économiques, culturelles et historiques affligeant le colonisé. Parce que supposément inférieur – et devant le demeurer dans le cadre colonial – le colonisé sera « placé *hors de l’histoire et hors de la cité*¹²⁸ ». Éloigné ainsi du pouvoir et ne se reconnaissant pas dans des institutions qui ne sont pas les siennes – la société colonisée s’en trouve ainsi sclérosée, figée dans le temps (le temps d’avant la conquête) – il aura donc recours à des valeurs-refuges dans lesquelles il peut encore se reconnaître : sa religion et sa famille, deux valeurs tellement essentielles à la survie du

¹²⁴ Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1985 [1957], p. 107.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 111.

groupe que de s'en affranchir représente un « risque grave de mourir à soi-même¹²⁹ », selon Memmi.

Vivant dans une société où les institutions, les grands récits de l'histoire et la langue dominante ne sont pas les siens, le colonisé est donc confronté à une assimilation (qui est en somme impossible, pour des raisons que nous verrons) ou à la « pétrification » (puisque'il vit hors du temps). Il s'ensuivra dès lors très certainement une « amnésie culturelle ». En effet, selon Memmi, « *le colonisé semble condamné à perdre progressivement la mémoire*¹³⁰ », et cette amnésie s'accroît au fil du temps puisque la transmission de l'héritage de sa culture se trouve compromise par le fait que l'école enseigne à l'enfant du colonisé des récits historiques et lui présente des héros qui ne sont pas les siens. Se creuse donc un grand fossé entre les enseignements des institutions scolaires et ceux des cellules familiales.

Pour assurer sa survie au sein de la société, le colonisé se voit donc confronté à un grand dilemme et se voit obligé d'apprendre la langue du colonisateur (donc la langue de la cité), s'il veut réussir à se sortir de sa situation de pauvreté (pauvreté inhérente à sa condition de colonisé). Dans ce bilinguisme colonial que Memmi qualifie de « *drame linguistique*¹³¹ », l'apprentissage d'une deuxième langue n'est en somme pas le produit d'un pur plaisir ou d'un épanouissement, mais bien le résultat d'un conflit. Conflit entre deux peuples se traduisant par un conflit entre deux langues, où l'une est considérée comme celle de la cité, des affaires, du succès, tandis que l'autre est reléguée à un statut d'infériorité, à l'humiliation. Mais tel que le souligne Memmi, la connaissance de deux langues est aussi

¹²⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹³¹ *Ibid.*, p. 125.

« la participation à deux royaumes psychiques et culturels¹³² » et « si le bilingue colonial a l'avantage de connaître deux langues, il n'en maîtrise totalement aucune¹³³ ».

Puisque la colonisation fait du colonisé un être de carences et que, de plus, ces carences se traduisent aussi par des conditions socio-économiques inférieures, voire misérables, il est inévitable que le colonisé tentera, un jour ou l'autre, de mettre fin à cette situation de domination. Deux avenues sont alors envisageables : tenter de « devenir autre » ou se révolter. Dans cette première solution, le colonisé reniera tout ce qu'il est : sa langue, sa culture, sa religion, pour tenter de se faire autre, de s'assimiler complètement, de devenir comme le colonisateur qu'il vénère.

C'est ainsi qu'il tombera dans l'excès en tentant de s'approprier les caractéristiques de l'autre. Ce qui fait donc en sorte que très peu d'individus parviendront à *devenir* autre, à s'assimiler complètement et à se faire accepter dans les cercles restreints du colonisateur. En général, l'assimilation est donc impossible (elle va d'ailleurs à l'encontre de la relation coloniale puisqu'elle supposerait la disparition du groupe dominé). Cette impossibilité relève en partie d'un sentiment de culpabilité de l'individu qui, en voie de s'assimiler, prendrait conscience qu'il est pourtant encore uni, à tout le moins par ses origines, au groupe qu'il tente de quitter, que les gens formant ce groupe, ce sont « les siens ». Mais surtout : impossible parce que le colonisateur ne lui permettra pas d'intégrer son groupe. Pris dans un entre-deux, le colonisé tente de se frayer un chemin dans ce fouillis identitaire; déchiré entre la honte de sa culture et le désir d'intégrer celle de l'autre, celle qui est valorisée. Peu à peu, il se mettra à refuser le colonisateur, à lui en vouloir.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 126.

L'assimilation ainsi écartée, il ne restera donc plus que la révolte comme solution envisageable pour mettre fin à cette situation de domination. Mais l'avènement d'un soulèvement ne se fera pas facilement. En effet, le colonisateur aura tout mis en place pour tenter d'en prévenir tout germe (que ce soit par la « stérilisation des élites » colonisées ou par l'oppression policière¹³⁴). Mais, selon Memmi, la révolte est la seule solution possible pour mettre fin à une situation coloniale, ce « cercle infernal » qui ne prend fin que par une « rupture », un « éclatement ».

Cette révolte (pouvant mener à une révolution violente) devra tout d'abord passer par un refus de l'autre, donc du colonisateur bien entendu, mais aussi, des autres (tous ceux qui ne font pas partie de leur groupe) qui seront perçus comme une menace potentielle. Le racisme inhérent à la situation coloniale se retrouvera donc aussi au sein du groupe colonisé, mais cette xénophobie et ce racisme, tel que le souligne Memmi, est un « racisme de défense¹³⁵ » et n'advient que dans une tentative d'assurer la survie du groupe. C'est ce racisme qui mènera à « l'affirmation de soi ».

Cette affirmation ne se fera pas sans déchirements. Pour en arriver à s'affirmer, le colonisé devra tout d'abord passer par la certitude qu'il puisera dans ses valeurs refuges. C'est ainsi qu'il affirmera avec force et véhémence sa religiosité et deviendra attaché plus que jamais à la fois à sa famille et à sa religion, mais aussi à sa langue. Pour assurer la survie du peuple, naîtra alors un nationalisme, mais un nationalisme empreint d'ambiguïté, à l'image de la tentative d'affirmation de soi du colonisé. Puisque maintenu durant si longtemps hors de l'histoire et des affaires de la cité, il devra puiser au sein même de ce passé qu'il percevait comme honteux. Mais non seulement devra-t-il accepter des aspects

¹³⁴ *Ibid.*, p. 142.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 146.

négatifs comme faisant partie de lui, il devra aussi les percevoir positivement et les mettre en valeur, les revendiquer.

Au même titre qu'il tombait dans l'excès lorsqu'il tentait de « devenir autre », il en sera de même lorsqu'il tentera de s'affirmer et de faire valoir ses particularités. Cet excès, lui aussi défensif, sera réactionnaire, ce qui fera en sorte qu'il continuera à se penser en fonction du colonisateur et de sa relation avec lui. Il persistera ainsi constamment un « décalage d'avec soi¹³⁶ » chez le colonisé. Ce n'est donc qu'une fois libéré complètement de la situation coloniale (c'est-à-dire une fois l'éclatement consommé) que l'aliénation du colonisé pourra cesser. Ce n'est que lorsqu'il ne sera plus un être colonisé (donc un être de carences) qu'il pourra enfin vraiment *devenir* autre.

Bob Gratton, caricature d'un Québécois colonisé

En somme, Memmi constate que « la colonisation carence le colonisé et que toutes les carences s'entretiennent et s'alimentent l'une l'autre¹³⁷ ». Non seulement pouvons-nous constater que le personnage d'Elvis Gratton semble correspondre en plusieurs points au portrait peint du colonisé, mais il semble atteint des carences inhérentes à cette situation. Lorsque l'on observe l'évolution de Bob Gratton, ce personnage semble correspondre à l'être colonisé qui, s'étant hissé à un statut d'« élite stérilisée », n'aura jamais ressenti le désir de révolte face au colonisateur. Tout se passe comme si, bien qu'il ait vécu cette phase de tentative d'affirmation de soi, de même que l'ambiguïté, le déchirement et la xénophobie qui accompagnent ce processus, Bob Gratton n'aura jamais été capable de ressentir ce « refus du colonisateur » qui est une condition essentielle à l'avènement de toute révolte.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 132.

Cette admiration sans borne pour le Canada anglais et les Américains – qu’il ne semble pas être à même de différencier, tel que nous l’avons déjà évoqué – il n’a jamais pu et n’a jamais voulu s’en départir. Il n’a donc jamais cessé de ressentir cette volonté de devenir autre, de s’assimiler complètement au groupe dominant. Seulement, bien qu’il ait pu devenir une vedette internationale de la chanson et contrôler un vaste empire médiatique, il n’a jamais cessé d’être subordonné, n’a pas pu s’intégrer totalement au groupe colonisateur. En effet, non seulement sa carrière de chanteur, mais aussi *Gratton International Corporation* étaient dirigées par « D. Bill » (donc un Américain) dans *Miracle à Memphis*; mais même lorsqu’il a commencé à gérer lui-même sa compagnie dans *La vengeance d’Elvis Wong* et qu’il semblait être en contrôle de son empire, il se soumettait encore aux demandes d’Ottawa, tel que le démontre entre autres le « contenu canadien » qu’il a fait placer dans les émissions réalisées par « Radio-Cadnas », de peur de perdre ses subventions gouvernementales.

Malgré tous les efforts déployés au fil du temps, Bob Gratton n’a jamais réussi à devenir complètement autre. « Robert » s’est transformé en « Bob » et « Bob » en « Elvis », mais il n’a su se départir du « Gratton » en lui. Il a pu tout mettre en œuvre : tenter d’abandonner sa religion, sa langue et sa culture, en voulant adopter celle de l’autre, mais n’a réussi qu’en partie. S’il a pu remplacer les personnages de sa crèche par des statues d’Elvis, les sacres n’ont quant à eux pas quitté son vocabulaire. S’il a voulu parler anglais et y a travaillé, il n’a pourtant atteint que la maîtrise du « bilingue » (ce qui renvoie, tel que le soulignait Memmi, à la maîtrise parfaite d’aucune des deux langues).

Puis, bien qu’il veuille montrer qu’il a de la « classe » et qu’il peut s’adapter aux goûts du jour, bien qu’il trouve les moyens financiers pour se procurer des produits de qualité et tout ce qu’il veut, il ne sait jamais maîtriser quoi que ce soit, n’a jamais les moyens

de ses ambitions. Si, dans *Elvis Gratton XXX*, il peut se procurer une bouteille de whisky de 25 ans (qui lui a « coûté un bras »), ce n'est que pour le « noyer » dans du « diet-Pepsi » et « ben de la glace »; s'il peut s'acheter un fauteuil ondulé de style post-moderne, il ne trouve pas le moyen de le faire passer par la porte de son bureau, sans avoir recours à un marteau de frappe pour détruire les murs.

De même, si dans *Elvis Gratton II*, il devient propriétaire d'une limousine qui parle, ce n'est que pour en arracher une porte dès le départ en entrant en collision avec un véhicule immobile, pour se livrer à une guerre d'injures contre la voix de la voiture, ou tout simplement pour demeurer littéralement prisonnier de l'habitacle. Puis, même s'il a les moyens de se payer les plats les plus dispendieux ou exotiques lorsqu'il est en tournée dans le *Elvis Gratton Around The World Tour*, c'est toujours le bon vieux « spaghatte » avec une sauce à base de soupe aux tomates *Campbell's* qui demeure son choix de prédilection dans sa chambre d'hôtel ou même lorsqu'il visite « D. Bill ». Ce schéma est repris dans la série télé *Bob Gratton, ma vie, my life*, où Bob persiste à vouloir aller manger dans un restaurant chic, même s'il déteste toujours les plats gastronomiques qu'il commande et qu'il n'arrive jamais à se faire comprendre par le serveur Français, à qui il demande parfois de lui emporter des « pogos » ou des « onion rings »¹³⁸.

Coincé entre ce désir obsédant de devenir autre et ses conditions de vie objectives, tel que le colonisé décrit par Memmi, Bob Gratton se trouve dans un entre-deux, dans un « *no man's land* », ne sachant où se placer. Encore une fois, comme le dit si bien Memmi, « un homme à cheval sur deux cultures est rarement bien assis, en effet, et le colonisé ne trouve

¹³⁸ Voir *Bob Gratton, ma vie, my life. Saison 1* [épisodes 7, 9 et 12], réalisé par Gabriel Pelletier, Imavision, 2007.

pas toujours le *ton* juste¹³⁹ ». Non seulement Gratton ne trouve-t-il pas le « ton juste », mais il déborde dans l'excès dès qu'il tente de se définir, ou de devenir autre. En fait, cet excès est omniprésent dans tous ses comportements et ne fait que s'accroître au fil des œuvres dans lesquelles il apparaît, ce qui correspond au schéma du comportement du colonisé voulant à tout prix intégrer la culture de l'autre, et tentant d'en adopter les comportements et les caractéristiques. Mais « le jupon dépassera » : plus il aspirera à devenir autre, plus il insistera pour en reproduire ce qu'il croit en être les caractéristiques essentielles, plus il le fera avec exagération. Force est de constater que la démesure semble faire partie intégrante des comportements de Gratton. Une des séquences illustrant d'ores et déjà ce propos est celle où, dans l'avion en route pour Santa Banana dans *Les vacances d'Elvis Gratton*, un Français demande à Bob s'il est Canadien. Il lui était, semble-t-il, impossible de répondre simplement par un « oui » ou un « non » et il dit plutôt :

Moé j't'un Canadien Québécois, un Français canadien-français, un Américain du Nord français, un francophone Québécois Canadien, un Québécois d'expression canadienne-française-française, on est des Canadiens Américains francophones d'Amérique du Nord, des Francos-Québécois...¹⁴⁰

Et Linda de conclure en disant « on est des francophones Canadiens du Québec, des Québécois Canadiens ». Ainsi, à toute tentative de cerner et d'adopter les caractéristiques de l'autre est jumelée une exagération semblable quand Bob Gratton cherche à mettre en valeur ses propres caractéristiques identitaires. En effet, non seulement tentera-t-il de se décrire par l'entremise d'une pléthore de termes traduisant son identité confuse, mais l'affirmation de soi chez lui passe aussi, semble-t-il, par de nombreux stéréotypes lorsque vient le temps de présenter des éléments de sa culture à autrui. C'est ainsi que dans *Elvis Gratton II*, il vantera les mérites de la pêche à la barbotte à des journalistes étrangers, puis lorsqu'il recevra la

¹³⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁰ *Les vacances d'Elvis Gratton* dans *Elvis Gratton, le King des kings*, réalisé par Pierre Falardeau et Julien Poulin, Films Lions Gate, 1985 [1983].

visite de « Débile » et de la femme à la poitrine plantureuse à son camp de pêche, c'est du pâté chinois qu'il servira avec fierté aux Américains pour les initier à la culture québécoise.

C'est dans *Elvis Gratton II : miracle à Memphis* que l'on constate l'ampleur que peut prendre la démesure de ce personnage. Sans doute est-ce en partie attribuable à sa nouvelle devise : « *Think big!* », devise qu'on le voit mettre en pratique entre autres au niveau des objets qu'il convoite et l'extravagance de ceux-ci (un degré d'extravagance grandissant si on le compare à ce dont il rêvait lorsqu'il habitait sa paisible banlieue en compagnie de Linda). Tandis que dans le premier court métrage dans lequel il apparaît, on pouvait l'entendre dire à Linda, autour d'un repas de « spaghatte pas assez épicé », qu'il aimerait s'acheter un beau « *condom-minion* [aux States] », le succès semble avoir influencé grandement l'ampleur de ses désirs. Tel que l'on pourra aussi le constater dans *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong*, de même que dans la série télé *Bob Gratton, ma vie, my life*, Bob Gratton est obsédé par les biens matériels.

Mais bien qu'il trouve les fonds nécessaires pour se procurer tout ce qu'il convoite, il se heurte toujours au même problème : il demeure prisonnier de ses désirs, des objets acquis. En effet, Bob Gratton en veut toujours plus, mais n'est jamais capable de manipuler ou de maîtriser quoi que ce soit. Tandis qu'il avait de la difficulté à accomplir des tâches aussi simples que de laver sa fourgonnette en chantant une chanson d'Elvis sans s'arroser lui-même (dans *Elvis Gratton*), installer une chaise pliante sur la plage à Santa Banana (dans *Les vacances d'Elvis Gratton*)¹⁴¹, ou encore manipuler du ruban adhésif en tentant d'emballer le cadeau de Linda, ou même attacher son costume d'Elvis (dans *Pas encore Elvis Gratton!*),

¹⁴¹ Cette séquence n'est pas sans rappeler le film *Les vacances de M. Hulot* du réalisateur Jacques Tati, un exemple de comique visuel réussi, pour lequel Pierre Falardeau et Julien Poulin avaient une grande admiration. Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*, pour obtenir de plus amples informations au sujet des réalisateurs qu'ils considéraient comme leurs « maîtres ».

les difficultés ne font que s'aggraver dans les deux longs métrages subséquents, tel que démontré précédemment. Il en est de même dans la série télé. Bob a des problèmes avec sa tondeuse, les ordinateurs, la caisse enregistreuse et la « machine à peanuts » de son garage, avec un système d'alarme, ou encore avec sa voiture.

Mais paradoxalement, malgré cet excès de désirs qu'il ne peut maîtriser et cette maladresse qui l'habite, il persiste chez Bob Gratton un sentiment extrême de confiance en lui-même. En effet, même s'il est gauche, maladroit, dépourvu de talents et de qualités, il a une confiance aussi démesurée que ses désirs. Confiance en lui-même, mais aussi confiance aveugle dans les autres (notamment ceux qui se servent et profitent de lui). En effet, Bob signe le contrat que lui présente « Débile » dans *Miracle à Memphis* sans même l'avoir lu – sans doute le fait que « D. Bill » soit Américain l'aura-t-il incité à avoir d'autant plus confiance en lui. Il en est de même pour sa relation subséquente avec son agent, dont il ne supervisera jamais le travail, puisque l'important, c'est que « l'argent rentre ». En somme, bien que certains s'enrichissent à ses dépens, il n'y voit jamais une raison de se révolter puisqu'il s'enrichit lui aussi et ainsi, tous deviennent « gagnants » dans ces échanges.

Il est difficile de remettre en question la pertinence de cette confiance qu'il a en lui. En effet, bien que, comme nous avons pu le constater précédemment, il semble persister un décalage important entre la perception qu'entretiennent les autres, de même que Bob Gratton lui-même, à son endroit et sur ses capacités réelles, ce décalage ne nuit aucunement au personnage lorsque vient le temps de connaître le succès espéré. Exploiteur-exploité, Bob Gratton a en quelque sorte le meilleur des deux mondes en laissant de côté tout principe, toute intégrité. Sans qu'on ne le voie jamais travailler, ni faire d'efforts pour arriver à ses fins, ni même posséder le bagage de connaissances nécessaire pour réussir dans tous ces domaines, il connaît un succès surprenant et s'enrichit continuellement : que ce soit en tant

que propriétaire du « Garage Bob Graton », avec sa carrière de chanteur, avec « *Gratton International Corporation* », son empire médiatique, avec Télé-égoûts ou toute autre entreprise qu'il acquiert.

Force est toutefois de constater que la grande majorité de ses réussites sont attribuables au travail ou au soutien des autres; plus particulièrement du personnage de son beau-frère Méo, qui y joue un rôle essentiel. Si le « Garage Bob Graton » fait des profits, c'est parce que Méo travaille et s'y connaît en mécanique automobile, pendant que Bob « supervise ». De même, si dans *Elvis Gratton II*, on attribue à Bob le titre de faiseur de miracles et qu'il devient une vedette en partie grâce à cela, c'est parce que Méo aura réparé les dommages causés par Bob lui-même et rebranché le respirateur artificiel du patient malade. Mais évidemment, faute peut-être de son extrême confiance en lui, Bob ne prendra jamais conscience du fait qu'il lui est redevable et traitera parfois son complice, celui qui s'avère sans doute son seul fidèle ami, avec mépris et condescendance¹⁴².

Puis, même s'il est somme toute dépourvu de connaissances en la matière, les journalistes et son public accorderont une telle importance et crédibilité à ses opinions politiques qu'ils le hisseront au rang de messie, tel que le montre la séquence où, dans *Elvis Gratton II*, Bob s'élève littéralement au-dessus de la foule rassemblée pour l'accueillir à son retour de tournée et où il tient un discours vantant les mérites des privatisations à outrance (et du subventionnement des privatisations).

¹⁴² Il y aurait sans doute une analyse méticuleuse à effectuer au sujet du personnage de Méo, cet homme qui ne parle toujours qu'avec un cigare éteint dans la bouche et dont on ne peut que rarement saisir le sens des marmonnements, mais qui est à la fois le bouc-émissaire, de même que parfois l'interprète de Bob (qu'il envoie parler aux journalistes de communautés multiculturelles en son nom, lorsqu'il n'arrive pas à les comprendre). Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*, où cette question est abordée. Yves Trudel, le comédien interprétant le rôle de Méo, percevait son personnage comme une métaphore du peuple Québécois : un « peuple sans voix ».

Ainsi, il ne semble y avoir aucune limite s'imposant à ce personnage. Il sombrera toujours davantage dans l'excès à tous les niveaux et cherchera constamment à devenir autre mais sans jamais pouvoir y arriver complètement. C'est ainsi que bien qu'il n'ait jamais eu à subir les conséquences de ses excès, réussissant toujours à se sortir de l'embarras – allant même, rappelons-le, jusqu'à ressusciter – il finira pourtant par mourir de ses propres limites. Puisque la seule solution pour mettre fin au cercle vicieux de la situation coloniale est l'implosion ou la rupture totale du système, et que non seulement la situation dans laquelle Bob est pris comme colonisé n'a pas encore pris fin, mais qu'il se refuse lui-même d'envisager la deuxième des seules solutions possibles (la révolte), il tentera l'option de l'assimilation, du désir de devenir autre jusqu'à son paroxysme, jusqu'aux limites de son être, de sa propre personne. Il aura tellement voulu et tenté de devenir autre (ce qui lui était pourtant impossible), qu'il en est mort (dans un premier temps où il s'est asphyxié en tentant d'entrer dans un costume trop étroit pour lui)¹⁴³, pour ensuite en venir à implorer¹⁴⁴.

Mais puisque le cercle vicieux que représentent la situation coloniale et ses conséquences ne peut prendre fin qu'à condition d'une rupture totale, le bébé clone qui survivra à Elvis Gratton ne pourra faire autrement que de venir au monde, lui aussi, en tant que colonisé, qui adoptera inévitablement les mêmes comportements que l'être dont il assurera la descendance. Ainsi, à l'image de la situation qu'il croyait percevoir et qu'il voulait dénoncer par le biais de la caricature, Pierre Falardeau ne pourra écrire une autre conclusion au cycle des *Gratton* que cette absence de conclusion, démontrant ainsi l'impasse

¹⁴³ Dans un article, Georges Privet dira à cet effet que c'est « comme s'il était littéralement mort d'avoir voulu entrer dans la peau d'un autre » (Georges Privet, « Vive nos chaînes! Ou la "grattonisation" du Québec », *24 Images*, n° 98-99, automne 1999, p. 17).

¹⁴⁴ Un fait sans doute significatif : une des séquences ayant précédé de peu cette implosion montre Bob qui regarde une émission qu'il a fait réaliser par « Radio-Cadnas » où il a fait mettre en valeur le métissage (dans la même optique que le « contenu canadien » qu'il intégrait pour plaire aux organismes subventionnaires). On y voit par exemple un Haïtien danser et chanter, déguisé en coureur des bois, ou encore, une femme musulmane jouer des cuillères au rythme d'une musique traditionnelle canadienne-française.

à laquelle mène toute situation coloniale. Il en va de même pour la série télé qui reprenait les aventures de cette caricature d'un phénomène cyclique; on voit mal comment l'action aurait pu commencer ailleurs que par la case départ des aventures de Gratton.

Pourtant, force est de constater que le message que les créateurs voulaient transmettre par l'entremise de ce personnage ne semble pas avoir été compris par tous. Ou du moins : il n'a pas eu les résultats et les impacts escomptés. En effet, il se trouve encore des gens qui ne semblent pas percevoir la charge critique contenue dans l'œuvre ou qui semblent en faire fi, tout simplement, se contentant de dénoncer la grossièreté du personnage. Ou, encore pis, il y en a plusieurs qui vont même jusqu'à aimer Bob Gratton, à le trouver sympathique¹⁴⁵.

Le phénomène Gratton est indéniable et le succès de ces œuvres fait en sorte que l'on doit reconnaître que ce personnage semble parler aux Québécois, tel que le démontre par exemple le fait qu'*Elvis Gratton* est, semble-t-il, le film que plusieurs Québécois choisissent de présenter aux Français lors de leur arrivée au pays¹⁴⁶. Ainsi, l'on ne peut que constater qu'il semble y avoir un certain décalage entre les intentions de départ des créateurs, de même que le résultat rencontré par ces œuvres. Sans qu'ils n'aient pu le prévoir, celui qu'ils voulaient détestable est pourtant bien-aimé. Puis, dans un phénomène tout à fait ironique, Julien Poulin s'est retrouvé, par un premier juillet 1999, à apposer les mots « *Think big! Bob Gratton* » sur des petits drapeaux unifoliés dans la région de la capitale nationale, pour une foule admiratrice à la fois de Bob Gratton et du Canada¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*, où il déplore le fait que dès le premier court métrage, malgré tous leurs efforts pour rendre le personnage vulgaire et méprisable, les gens semblent avoir aimé Gratton.

¹⁴⁶ Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

¹⁴⁷ Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

Tandis que d'autres, à l'instar de Pierre Falardeau, ont vu dans le phénomène Gratton un signe qu'il s'agit d'un « documentaire sous-réaliste¹⁴⁸ », nous chercherons à savoir quels aspects d'une réalité auraient pu bel et bien trouver une place suffisamment importante dans les œuvres d'*Elvis Gratton* pour faire en sorte que ce personnage prenne une aussi grande place dans l'imaginaire collectif. Auparavant, nous verrons à quel point les frontières entre la fiction que sont les œuvres du « cycle Gratton » et la réalité sont très floues et perméables.

¹⁴⁸ Voir George Privet, « Les *Gratton 1, 2, 3* : documentaires “ sous-réalistes ” du Québec post-référendaire », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 45-54.

Chapitre 3 : Elvis Gratton, figure d'un « désir d'être grand¹⁴⁹ »

Pour que le « mythe » littéraire soit informatif de la société dont il parle, il doit recevoir une certaine confirmation des sciences sociales¹⁵⁰. – Joseph Yvon Thériault

Les frontières semblent bien floues entre fiction et réalité en ce qui concerne le personnage d'Elvis Gratton. Conçu à l'origine, tel que nous l'avons vu, comme une caricature d'un fait social concret, le message semble s'être perdu en cours de route et sa charge critique demeure largement incomprise. Dans un article où il souligne l'aspect « documentaire sous-réaliste¹⁵¹ » des *Gratton*, Georges Privet affirme que « le fait que ces trois films aient fait l'objet d'éreintements presque sans précédent, quasi parodiques, et aient été décrits par tant de critiques comme “ insignifiants ”, est à la fois troublant et révélateur¹⁵² ». Rappelant à quel point ceux-ci sont parmi les seuls – sinon les seuls – du répertoire cinématographique québécois à avoir osé aborder certains thèmes très sensibles mais pourtant omniprésents dans la société québécoise de l'après 1980¹⁵³, il souligne qu'

[...] au-delà de leurs vertus comiques (bien réelles mais inégales et donc discutables), les *Gratton* sont les seuls films à avoir examiné de front et sur la durée, l'esprit et la réalité politique du Québec post-référendaire ; ce vaste *no man's land* historique de résignation et de renoncement à travers lequel Gratton se promène tantôt en exploité, tantôt en exploiteur, mais toujours en collaborateur servile et inconscient d'un système dont Falardeau s'évertue à démonter les rouages¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Nous reviendrons prochainement sur ce concept, dont traite Joseph Yvon Thériault. Voir : Joseph Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », dans Jacques L. Boucher et J.Y. Thériault (dir.), *Petites sociétés et minorités nationales : enjeux politiques et perspectives comparées*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005.

¹⁵⁰ Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Québec Amérique, coll. « Débats », Montréal, 2002, p. 137.

¹⁵¹ Terme que Pierre Falardeau a souvent employé lorsqu'il faisait allusion aux *Gratton*.

¹⁵² George Privet, « Les *Gratton* 1, 2, 3 : documentaires “ sous-réalistes ” du Québec post-référendaire », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 46.

¹⁵³ Parmi les exemples cités, il note que Falardeau s'est attaqué, à l'aide des *Gratton*, « [...] aux partenariats public-privé et à la privatisation outrancière de l'espace public, au placement de produits et à l'information spectacle, à la synergie et la convergence des empires médiatiques [...], [au] légendaire flou identitaire des “ Québéco-Canado-Français-Américains du Nord français ” ». Ce à quoi il ajoute : « Quel autre film a préfiguré le scandale des commandites et les accommodements raisonnables, dénoncé la Fondation Bronfman et le Conseil de l'unité canadienne, fustigé le contrôle politique de la télévision d'État mais aussi la star-académisation de la télé privée, ridiculisé la vague de tournage de films québécois en anglais et la participation d'artistes anciennement souverainistes à la Fête du Canada? », *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

Dans cet article, Privet souligne diverses façons par lesquelles le propos de toutes les œuvres de la série des *Gratton* renvoie à des faits observables. Mais aussi : comment ces films sont source d'un profond malaise et d'une confusion au sein même de la société dans laquelle ils connaissent un grand succès, soulignant entre autres le moment où un scandale a éclaté au sein du Parti québécois, après que Pauline Marois eut traité Gérard Bouchard d'« Elvis Gratton¹⁵⁵ ». De même, l'auteur rappelle le malentendu entourant ce personnage en citant Julien Poulin qui a déjà évoqué en entrevue un moment où l'équipe de Jean Charest l'aurait appelé pour lui dire à quel point le chef du Parti Libéral du Québec était un grand fan d'*Elvis Gratton*, lui demandant ainsi de faire une intervention téléphonique lors d'un rassemblement de campagne électorale¹⁵⁶.

Étrange phénomène, donc, que celui où les cibles des critiques au sein d'une œuvre en sont pourtant des admirateurs¹⁵⁷. En effet, Jean Charest est à maintes reprises l'objet des dénonciations émises par Falardeau, par l'entremise de l'admiration que voue Gratton au Premier ministre. Dans une séquence de *Miracle à Memphis* où « D. Bill » explique à son client l'importance capitale de l'image comme outil de contrôle de la pensée, il évoque le changement d'apparence qu'a subi Jean Charest au fil du temps. En voyant la photo du Premier ministre, Bob s'exclame : « aye, le *King* du Parti Libéral! Ça c'est mon homme!... Parce qu'y y pense comme moé, y'est pareil comme moé!... En blond¹⁵⁸! » Toutefois, dans *La*

¹⁵⁵ Cet exemple illustre tout simplement à quel point Elvis Gratton est connu et est un symbole à forte connotation pour avoir causé un tel malaise au sein de la classe politique. Il s'agirait là apparemment d'un quiproquo qui aurait fait en sorte que Lucien Bouchard aurait fait une sortie publique pour affirmer que la souveraineté ne serait pas possible, en réaction à l'insulte qu'aurait apparemment proclamée Pauline Marois à l'endroit de son frère. Voir *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 48-49. Citation tirée de « Entretien avec Pierre Falardeau et Julien Poulin », par Marco De Blois et Claude Racine, *24 images*, no 97, été 1999, p. 10.

¹⁵⁷ C'est d'ailleurs aussi le cas de Céline Dion qui, dans un entretien avec Julie Snyder dont on voit un extrait dans le documentaire *Pierre Falardeau*, affirme qu'elle adore *Elvis Gratton*. Rappelons à quel point la carrière de Bob Gratton dans *Elvis Gratton II : miracle à Memphis* ressemble en plusieurs points à l'ascension fulgurante qu'a connue celle qui est devenue l'enfant chérie des Québécois...

¹⁵⁸ Voir *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*.

vengeance d'Elvis Wong, on comprend que les rôles sont maintenant inversés : c'est Gratton qui contrôle Jean Charest. En effet, on constate que Bob est devenu tellement puissant qu'il peut se permettre de convoquer le Premier ministre à son bureau lorsqu'il le souhaite. Il va même jusqu'à dire à Méo : « tu diras à Charrette que j'veux le voir *demain matin*¹⁵⁹ ».

Tout comme ces pointes semblent être passées inaperçues, les cinéastes ont aussi rencontré de grandes difficultés lorsqu'ils ont tenté de faire intervenir Bob Gratton dans la réalité à des fins politiques. En effet, c'est même peu avant *Elvis Gratton II : miracle à Memphis* qu'ils ont fait renaître le personnage de ses cendres. Au début de la campagne référendaire de 1995, Julien Poulin et Pierre Falardeau ont voulu soutenir le clan du *oui* à l'aide d'un court métrage qu'ils distribueraient gratuitement. Des instances souverainistes ayant refusé de leur accorder le financement demandé pour ce faire, le duo est tout de même allé de l'avant avec le projet, en assumant eux-mêmes les coûts de tournage et de distribution¹⁶⁰. C'est ainsi que dans le court métrage *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le NON*, un film tourné en une seule séquence en direct dans le cadre d'un rassemblement organisé par la Société nationale des Québécois de Joliette-Lanaudière, on assiste au retour d'un Bob Gratton venu s'adresser aux sympathisants du *oui* afin de leur vanter les mérites des arguments fédéralistes, au nom du comité dont il est devenu président¹⁶¹.

À la grande surprise des artistes, non seulement la foule – bien que peu nombreuse – a-t-elle réservé un accueil très froid à l'intervention, mais certains spectateurs ont ensuite confié

¹⁵⁹ Voir *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong*.

¹⁶⁰ Les anecdotes et citations qui seront ici rapportées au sujet de ce court métrage sont tirées de la version commentée par les réalisateurs de *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le NON*, dans *Falardeau, Poulin : à force de courage : anthologie 1971-1995*.

¹⁶¹ Tant d'arguments qui, selon Pierre Falardeau, ont été utilisés par les sympathisants du non durant la campagne référendaire. On pense notamment à la peur de perdre « ses » montagnes Rocheuses ou son argent Canadian Tire. C'est Jean Charest lui-même qui aurait utilisé ce dernier argument, selon le cinéaste. Voir version commentée par les réalisateurs à cet effet.

à Pierre Falardeau durant la soirée qu'ils « étaient très déçus [d'apprendre] que Julien Poulin se ralliait dans le camp des fédéralistes ». Dans la version du film avec commentaires des réalisateurs, Pierre Falardeau a d'ailleurs déploré que

Les gens ne s'aperçoivent pas qu'il faut lire *Elvis Gratton* à l'envers... Eux autres ils lisent à l'endroit. Puis ils ne s'aperçoivent pas que c'est une caricature des intellectuels pour le *non* [...]. C'est assez triste quand t'essayes d'en faire un discours puis les gens le lisent à l'envers.

C'est donc en voyant à quel point leurs propos étaient encore incompris qu'ils ont modifié leur plan de faire intervenir Gratton dans un rassemblement fédéraliste durant la campagne référendaire. De plus, ils ont tenté de rectifier le tir dans *Elvis Gratton II*, où Bob prononce un discours semblable à celui de cette intervention dans une séquence où il s'adresse à la nation sur les ondes de « Radio-Cadnas », en partageant son opinion voulant que le Canada soit le « *plus* meilleur pays au monde » et y allant d'une mise en garde en disant que « le monde, ce qui les intéresse, c'est le pain pis le beurre, pis moé je rajouterais le *béloné*. Ben si on s'en va su'l'séparatisme, y'en aura pus de *béloné*¹⁶² ».

Force est de constater qu'il semble toujours y avoir eu une forme de « combat », de lutte entre Elvis Gratton et ses créateurs, se traduisant par les efforts déployés par le cinéaste et son complice afin d'altérer la réception critique et les perceptions publiques réservées aux œuvres, en espérant faire comprendre les messages se cachant au sein de celles-ci. Ce combat, il a pris place non seulement dans les interventions publiques de Pierre Falardeau et dans les articles, écrits ou pamphlets qu'il a signés et publiés au fil du temps, mais aussi à même la trame narrative des œuvres dans lesquelles apparaît le personnage de Bob Gratton.

Nous y avons fait allusion dans le cadre du deuxième chapitre : Pierre Falardeau apparaît dans tous les films du cycle des *Gratton*. Tandis que, tel que nous le verrons, c'était tout d'abord involontaire ou plus ou moins le fruit d'un hasard dans les trois courts métrages

¹⁶² Voir *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*.

des années 1980, la présence du cinéaste devant la caméra a pris des proportions encore plus importantes dans les longs métrages subséquents. En prenant en considération la relation très particulière que les créateurs entretenaient avec le personnage qu'ils ont créé et l'ambiguïté précédemment évoquée régnant au niveau des perceptions et de l'accueil réservé à ces œuvres, l'on ne peut qu'être porté à penser que ces interventions devant la caméra sont dignes d'intérêt et méritent donc que l'on s'y attarde, ne serait-ce que brièvement¹⁶³. C'est à l'aide d'un détour par les théories de Pierre Bayard – qui, en prenant pour exemple la relation qu'aura entretenue Arthur Conan Doyle avec Sherlock Holmes, montre comment un personnage peut « échapper au contrôle de son créateur » – que nous verrons en quoi il semble y avoir un va-et-vient entre fiction et réalité, entre le monde de l'imaginaire et celui du concret, en ce qui concerne ce personnage et son créateur.

Pierre Falardeau et le « complexe de Holmes »

Dans un ouvrage intitulé *L'affaire du chien des Baskerville*, Pierre Bayard fait allusion à la relation fort tourmentée qu'aurait entretenue Arthur Conan Doyle avec Sherlock Holmes, ce personnage de célèbre détective qu'il a créé et grâce auquel il a connu un immense succès – succès qu'il aurait toutefois préféré remporter pour les nombreux ouvrages plus « sérieux » qu'il a publiés au fil du temps. Mais bien malgré les intentions de son créateur, les lecteurs ont commencé à en redemander toujours davantage et Holmes a fini par s'imposer dans l'imaginaire collectif, au point où ce qui devait n'être qu'une parenthèse au sein de sa production s'est transformé en une série d'aventures attendues par une multitude de lecteurs. L'ampleur du phénomène était telle que Conan Doyle en est venu à détester ce

¹⁶³ Cette relation entre Bob Gratton et ses créateurs est d'autant plus particulière que Julien Poulin lui-même semble trouver un certain réconfort chez le personnage qu'il interprète, en qui il trouve certaines similitudes avec sa propre personnalité, mais dont il admire aussi la grande confiance et le manque de complexes. Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

personnage qui le forçait à consacrer des sommes considérables de temps et d'énergie à un projet qui le détournait de l'œuvre sérieuse qu'il voulait tant réaliser.

C'est ainsi que l'auteur en est venu à vouloir mettre fin aux aventures du détective par le seul moyen envisageable : lui faire trouver la mort. Mais ne tue pas Sherlock Holmes qui veut : même la mère de l'auteur concevait le projet avec tellement d'angoisse qu'elle lui a fourni les idées de la trame narrative de nombreux textes où réapparaît ce personnage. Ce n'est qu'après quelques années de tourments que Conan Doyle a décidé de passer à l'acte et de commettre « l'irréparable » : il donna la mort à son détective en le faisant disparaître dans les chutes de Reichenbach, après lui avoir inventé un ennemi redoutable, le professeur Moriarty, dont la ruse et la superpuissance vint à bout de l'intelligence jusqu'à présent invaincue du héros.

S'ensuivit ainsi, tel que décrit par Bayard, un véritable deuil collectif. Dès la parution du *Strand Magazine* dans lequel était publié ce texte, une foule nombreuse envahit les rues de Londres. Les gens, vêtus de noir, pleuraient la mort de leur héros. Conan Doyle reçut des lettres de lecteurs de partout au monde, dont certaines contenaient même des menaces de mort. La frénésie et la pression populaire fut si grande, que l'auteur succomba éventuellement et fit renaître le détective de deux manières¹⁶⁴. Tout d'abord, en publiant, six

¹⁶⁴ En fait, dans un article sur Conan Doyle, Maxime Prévost émet une hypothèse voulant que l'auteur aurait fait renaître de ses cendres le célèbre détective auquel il était désormais irrémédiablement associé, non seulement en raison de la pression populaire et des profits financiers qu'il savait pouvoir tirer de nouvelles œuvres de Holmes, mais aussi, peut-être « en partie pour se concilier la faveur publique, c'est-à-dire pour maintenir son ascendant populaire et, partant, son influence politique et intellectuelle? ». À l'aide de théories de Pierre Bourdieu (que l'exemple de Conan Doyle vient d'ailleurs démentir, selon lui), Maxime Prévost montre comment Conan Doyle aimait prendre part active aux grands débats de sa société et s'exprimait fréquemment sur la place publique, notamment dans les journaux, au sujet de toutes les questions pouvant l'interpeller. En somme, le fait de faire revivre Sherlock Holmes après quelques années d'absence aurait permis à son auteur de conserver l'autorité et le prestige nécessaires pour continuer à faire entendre sa voix et être perçu comme un valeureux interlocuteur, à même d'exercer une influence sur les débats dans lesquels il prenait position. Voir Maxime Prévost, « La signature de l'homme d'honneur. Considérations sur Conan Doyle et Pierre Bourdieu », *@analyses* [En ligne], Dossiers, Héroïsme et littérature, Écrivains héroïques du long XIXe siècle, mis à jour le :

ans plus tard, le roman *Le chien des Baskerville*, dont l'action se déroulait dans un temps fictif précédant la mort du détective. Ensuite, trois ans plus tard, par un procédé tout aussi irréaliste que la manière spectaculaire par laquelle Holmes avait péri : on apprit dans *The Return of Sherlock Holmes* que le détective n'était en fait jamais vraiment mort, mais qu'il avait tout simplement choisi de déjouer son ennemi en se faisant passer pour disparu¹⁶⁵. Ainsi, tout était rentré dans l'ordre : les lecteurs pouvaient retrouver leur héros pour qui l'admiration était sûrement maintenant décuplée – il était, après tout, revenu dans le monde des vivants – et l'auteur continua à écrire les aventures de ce personnage qu'il détesta toujours de plus en plus, au point même de le saborder dans certains écrits, selon Bayard, qui montrera même comment il se pourrait que l'auteur n'ait pas fait résoudre correctement une enquête par Holmes dans le roman *Le chien des Baskerville*.

En somme, par l'entremise de cet exemple de relation empreinte d'amour et de haine entre un auteur et son personnage, de même que par la démonstration des lacunes intrinsèques au déroulement de l'enquête dans le roman dont il est question, Pierre Bayard montre comment les frontières entre la réalité et la fiction sont très floues, voire même poreuses¹⁶⁶. Selon lui, il y a des personnages qui arrivent à « échapper au contrôle de leur créateur » à un point tel qu'ils « immigrer » hors du monde de la fiction vers la réalité et en viendraient à habiter un « monde intermédiaire », d'où ils pourraient voyager à leur aise

03/04/2006, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=38>. Consulté le 12 juillet 2011. Consulter cet article aussi, afin d'en apprendre davantage au sujet des circonstances du « retour à la vie » de Holmes.

¹⁶⁵ Afin d'obtenir de plus amples renseignements au sujet de la résurrection de Holmes, de même que de la relation des plus complexes qu'a entretenue Conan Doyle avec son célèbre personnage, voir : Maxime Prévost, « Compte rendu de Bayard (Pierre), *L'affaire du chien des Baskerville* », *CONTEXTES*, Notes de lecture, mis en ligne le 10 juillet 2008. URL : <http://contextes.revues.org/document2783.html>. Consulté le 15 mars 2009.

¹⁶⁶ Tel que le souligne Maxime Prévost, dans un compte rendu critique de cet ouvrage, cette relation empreinte d'ambiguïté entre Conan Doyle et Sherlock Holmes s'apparente à celle qu'auront entretenue Hergé avec Tintin, Maurice Leblanc avec Arsène Lupin et Simenon avec Maigret. Voir *Ibid.*.

entre les dimensions du réel et du fictif¹⁶⁷. Des êtres fictifs qui en viendraient ainsi, en quelque sorte, à « prendre vie », à faire partie de l'existence des vivants au même titre qu'un humain en chair et en os.

Il est de notre avis que cet exemple du « complexe de Holmes » évoqué par Pierre Bayard ressemble en plusieurs points au « phénomène Gratton » et à la lutte qu'ont livrée les créateurs contre un personnage dont la force les a rapidement surpassés. En effet, ce « complexe de Holmes » semble affecter Pierre Falardeau dans ses liens entretenus avec Gratton¹⁶⁸. Les interventions du cinéaste au sein même des œuvres semblent constituer une certaine tentative de reprise de contrôle sur un personnage qui devenait un héros reconnu et apprécié beaucoup plus et différemment que ses créateurs ne l'auraient souhaité. En fait, en y regardant de plus près, une trame commune qui semble unir chacune de ces interventions est une tentative d'accentuer les défauts de Gratton, que ce soit son idiotie, ses préjugés ou son incompetence. Tandis que dans les premiers courts métrages les apparitions du cinéaste se font plus discrètes¹⁶⁹ et sont souvent le fruit d'un manque de ressources humaines¹⁷⁰, il en est tout autrement dans les deux longs métrages subséquents, où les visées du cinéaste

¹⁶⁷ Voir Pierre Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 110-116 afin d'obtenir de plus amples renseignements au sujet de la relation tumultueuse qu'aura entretenue Conan Doyle avec son personnage, de même qu'au sujet de ce monde intermédiaire où les personnages voyageraient.

¹⁶⁸ En fait, nous pourrions même pousser la comparaison jusqu'à voir des similitudes entre le couple Holmes et Watson et Gratton et Méo. Dans le compte rendu qu'il a effectué de l'ouvrage de Bayard, Maxime Prévost souligne qu'« [...] il est clair que l'alter ego de l'auteur dans l'univers holmésien est le docteur Watson, que le limier ne cesse pourtant d'humilier et de prendre en défaut, manière d'objectiver les relations troubles qu'entretiennent l'écrivain et son personnage ». Voir Maxime Prévost, *loc. cit.* Tel que nous le verrons plus loin, le personnage de Méo recèle de nombreux paradoxes.

¹⁶⁹ Pierre Falardeau joue respectivement le rôle du photographe sympathique aux opinions politiques de Bob, celui du « preacher » américain qui chante et danse à la télévision de Santa Banana et celui d'un figurant dans la piscine municipale, qui se promène en arrière-plan avec un chapeau de paille et un radeau gonflable autour de la taille, dans les trois courts métrages *Elvis Gratton*, *Les vacances d'Elvis* et *Pas encore Elvis Gratton!*. De plus, on peut entendre la voix du cinéaste dans *Pas encore Elvis Gratton!* lorsqu'il crie « Vas-y, mon Bob! » pendant que Gratton décide d'impressionner la galerie en préparant son plongeon du haut du tremplin.

¹⁷⁰ Voir l'*Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

semblent on ne peut plus claires en choisissant de s’immiscer de façon très évidente dans les films.

À la fin de *Miracle à Memphis*, une séquence montrant une séance d’autographes qu’accorde Gratton à une foule en liesse dans un centre commercial mène à une interruption des aventures du personnage pour faire place à une intervention de Pierre Falardeau et Julien Poulin. Tel que nous l’avions observé dans le deuxième chapitre, on retrouve les deux hommes dans une salle de montage et on assiste à leurs questionnements, leurs hésitations. Par le dialogue qui prend place entre eux, les créateurs expriment à la fois leurs doutes quant à une fin appropriée à donner au film et leur grande frustration face à l’incompréhension générée par les *Gratton* jusqu’à présent, livrant ainsi des clés interprétatives à l’œuvre.

Par exemple, lorsque Julien Poulin propose un dénouement où il enlèverait sa perruque de Gratton, décrochant ainsi de son personnage, afin de s’adresser directement à la caméra en disant « Vous êtes pas tannés de vous faire fourrer? », Pierre Falardeau lui répond que « tout le film dit ça ». De même, lorsque Julien Poulin exprime le souhait de voir Bob prendre conscience qu’il se fait exploiter et se rebeller face au fait que certains « font de l’argent sur son dos », Pierre Falardeau lui souligne que Gratton est d’accord avec l’idée que les gens s’enrichissent à ses dépens puisque de toute manière, « il devient célèbre, il est content ».

Les créateurs en profitent aussi pour parler d’un célèbre tableau qu’ils affectionnent grandement, *Saturne dévorant ses enfants*, que Francisco Goya aurait peint durant une période particulièrement sombre de son existence où il était désespéré de voir le peuple espagnol s’entredéchirer. Falardeau ajoute à cet effet que le peuple criait « vive nos chaînes » plutôt que de tenter de se libérer. Bien qu’ils n’insistent pas beaucoup sur le sujet, lorsqu’on sait que les *Elvis Gratton* sont tout d’abord le fruit de la rage de deux artistes face

aux échecs référendaires, on comprend que ce parallèle avec cette œuvre de l'artiste espagnol semble être une accusation à peine voilée à l'endroit du peuple québécois. D'ailleurs, rappelons-le, Bob Gratton lui-même aura affirmé entre deux bouchées de « spaghatte », dans le premier court métrage, que « c'est ça, les Canadiens français : une belle gang de sans-desseins. Au lieu de s'entraider, y se mangent entre eux autres. Aussitôt qu'y en a un qui réussit, paf! Tout le monde essaye de le caler¹⁷¹ ».

De même, lorsque Julien Poulin affirme que « c'est un monstre qu'on a créé » et que le dénouement du film pourrait montrer Gratton qui deviendrait immense comme King Kong et marcherait dans la ville de Montréal en détruisant tout sur son passage, ou encore qu'il pourrait mourir, Falardeau lui rappelle qu'il a lui-même souvent dit que « la bêtise ne meurt jamais », donc que Gratton « ne peut pas mourir ». De toute manière, il y en aurait toujours d'autres pour prendre sa place s'il mourrait. L'impasse étant constatée, Poulin affirme qu'il aimerait laisser les spectateurs avec Gratton qui les divertirait en les faisant rire. On voit donc Falardeau reprendre contrôle de son équipement de montage et on retrouve Gratton en plein feu de l'action à *Gratton Land*, où il danse avec une échelle en tentant de la maîtriser et perd ses pantalons, ce faisant. Mais les cinéastes se donnent tout de même le mot de la fin, alors que la caméra montre la grande tour rouge à l'effigie du Canada que l'on retrouve au Parc d'amusement *La Ronde* (qui, rappelons-le, est devenu *Gratton Land*) et qu'on les entend crier à tour de rôle « gang de crottés » et « aye, Falardeau, vive nos chaînes! ».

Malgré des efforts considérables, cette tentative de prise de contrôle de la réception des œuvres ne semble pas avoir fonctionné comme Falardeau l'aurait souhaité : à preuve, il est apparu de nouveau dans *La vengeance d'Elvis Wong*. Gratton ayant maintenant la tribune pour s'exprimer et les moyens financiers illimités pour se venger contre son créateur, il dit en

¹⁷¹ Voir *Elvis Gratton*.

conférence de presse que Pierre Falardeau l'a « fait passer pour un gros *dummé* » par le passé et qu'il a donc embauché « Will Wonders » pour réaliser un « film d'auteuse », qui lui permettra de rectifier le tir et de montrer qu'il est intelligent.

Mais, comme dans les autres mises en abîme que l'on retrouve dans les films du cycle des *Gratton*¹⁷², le personnage que l'on veut pourtant présenter comme un super-héros habile et vertueux demeure toujours fidèle à lui-même : bête et maladroit. D'ailleurs, Pierre Falardeau interprétant Wim Wenders (alias Will Wonders) dans ce dernier long métrage se tourne vers la caméra à un moment afin de partager en aparté sa véritable opinion de Gratton, qu'il traite de « gros cave ».

Pourtant, malgré toute sa persistance à vouloir énoncer clairement les critiques qui se trament derrière ses œuvres, Falardeau ne semble pas avoir réussi à se faire comprendre de tous les spectateurs, ni même des critiques de cinéma. Cette incompréhension est entre autres survenue aussi lorsque, dans *Miracle à Memphis*, il a décidé de faire une critique du placement de produits par une surabondance de l'utilisation de ce procédé. C'est ainsi qu'il a réussi à convaincre de grandes compagnies telles que Molson d'investir dans le film par l'entremise d'achat d'espaces publicitaires et ce en toute connaissance de cause. Ses arguments ont semblé assez séduisants : il leur a dit que même si sa visée en était une de dénonciation, le « système » en question était tellement fort que les placements de produits auraient tout de même des retombées pour les compagnies qui choisiraient d'investir. Pourtant, des critiques, par exemple Odile Tremblay, ont dénoncé avec véhémence l'utilisation de publicités à outrance dans l'œuvre et en ont souligné la « vulgarité ». Ce à

¹⁷² Notons entre autres que Bob apparaît à la fois comme invité dans un « *talk-show* » animé par Julie Snyder, ainsi que dans un film réalisé par un cinéaste français nommé Roland Culé, dans *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*, film à visée biographique et qui voudrait montrer ce « héros » canadien, ce grand « coureur des bois », que serait Robert Gratton en pleine action.

quoi Falardeau a répliqué dans un texte¹⁷³ en disant que c'était justement la vulgarité qu'il cherchait à dénoncer avec Gratton et que c'est pourtant lui qu'on accusait d'être grossier plutôt que de s'attaquer à la cible de ses critiques¹⁷⁴.

Ainsi, si malgré l'acharnement des créateurs pour tenter de rectifier le tir, Gratton continue à être perçu de façon contraire à leurs intentions, il est aisé d'émettre l'hypothèse voulant que ce soit parce que ces œuvres trouvent une certaine résonance, un ancrage dans la société; qu'elles arrivent à cerner et décrire, par l'entremise de la caricature, un ou plusieurs aspect(s) du réel. En effet, tel que le souligne le sociologue Joseph Yvon Thériault,

[...] les mythes, les utopies, les intentionnalités, s'ils ne sont pas des reflets mécaniques du réel, doivent y trouver une certaine résonance, ils doivent être expériences partiellement vécues, s'appuyer sur une mémoire commune pour ouvrir la possibilité de s'imprégner durablement¹⁷⁵.

En quoi les *Gratton* trouveraient-ils donc écho afin de devenir appréciés à ce point par une grande partie de la société québécoise? Tel que nous le verrons plus loin, le sociologue offre lui-même des pistes de réponse à cette question.

¹⁷³ Voir Pierre Falardeau, « La vulgarité », *Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance*, Montréal, VLB éditeur et Pierre Falardeau, 2009, p. 138-143. Il a d'ailleurs écrit à cet effet : « Donc j'ai fait un film sur une star rock, pur produit de consommation de masse, qu'on utilise pour vendre n'importe quelle saloperie de produit. [...] En vieux documentariste indécrottable, j'ai choisi d'utiliser de vrais produits pour accentuer le réalisme de mon film. Plus tordu encore, j'ai voulu faire un film anti-placement de produit avec l'argent du placement de produit. J'ai voulu dénoncer la publicité avec l'argent de la publicité. [...] Ça ne vous a pas plu, chère Madame, cette tonne de papier de toilette Cascades sur le joli tapis de Bob Gratton? Vous trouvez ça grossier? Moi aussi. Et c'est pourquoi j'ai offert mon film aux placeux de produits. Tout mon film. ». Voir p. 140-141.

¹⁷⁴ Dans un même ordre d'idées, Pierre Falardeau a aussi confié à René Boulanger sa déception au sujet des critiques qu'on lui a faites, entre autres pour *La vengeance d'Elvis Wong*, en affirmant que « dans le réel, t'as les frères Rémillard qui ont fait fortune dans les vidanges et qui achètent TQS, un poste de vidanges... Et on m'accuse après ça de charrier! ». Voir *Le monde selon Elvis Gratton : Entretiens*, Québec, Éditions du Québécois, coll. « Grands entretiens », 2009, p. 42. Il faisait ainsi référence au fait que Gratton, propriétaire de *Télé-égouts*, a procédé tout naturellement à l'achat d'un empire médiatique, comme s'il y avait un lien évident entre les deux domaines d'expertise. De plus, bien qu'à notre connaissance, Pierre Falardeau n'en ait jamais parlé, les frontières floues entre fiction et réalité dans l'univers des *Gratton* se traduit aussi par le fait qu'à l'époque de la création d'*Elvis Gratton XXX*, un dénommé Robert Gratton était effectivement président de la Corporation Financière Power, tel que l'indique un article publié en 2006 dans le journal *Le Devoir*, où on affirme que « Robert Gratton, président du conseil de la Corporation Financière Power, demeure l'un des cadres d'entreprise parmi les mieux payés du pays, avec un salaire de 3,9 millions en 2005 ». Voir Anonyme, « Le président de la Financière Power a gagné 3,9 millions en 2005 », *Le Devoir*, Économie, 25 avril 2006.

¹⁷⁵ Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Québec Amérique, coll. « Débats », Montréal, 2002, p. 141.

Après avoir démontré en quoi le personnage d'Elvis Gratton correspond en plusieurs points au portrait d'un colonisé (et se voulait une caricature de ce phénomène), l'explication à laquelle nous pourrions arriver le plus facilement pour expliquer son succès au sein de la société québécoise – mais il s'agit là d'un pas que nous ne franchirons pas – serait d'en déduire que le « phénomène Gratton » prouverait que les Québécois sont « colonisés ». En effet, Pierre Falardeau fut loin d'être le seul à déceler dans les théories décolonisatrices ce qu'il croyait être un certain reflet de la réalité québécoise. Au contraire, la mouvance décolonisatrice a occupé une grande place au sein de cette société, tout particulièrement au cours des années 1960. Il nous importe donc d'offrir un bref aperçu de certains des multiples véhicules par lesquels elle a trouvé une voix au Québec, de même que des arguments évoqués pour la justifier.

Du « colonialisme au Québec »

La Révolution tranquille a été le lieu de grands bouleversements dans le paysage Québécois. Suite à l'époque désormais surnommée « la grande noirceur », où Maurice Duplessis régnait sur le Québec, les Libéraux de Jean Lesage ont été élus au pouvoir et ont amorcé la phase politique de ladite « révolution », qui incarnait en somme le désir de tout un peuple d'entrer dans la modernité, tout en balayant un passé jugé trop contraignant et, ce faisant, la religion catholique, associant le rôle joué par un clergé omniprésent à une forme d'oppression. De même, dans la foulée des mouvements de décolonisation ayant cours un peu partout à travers le monde où, tour à tour, des peuples accédaient à l'indépendance, certains Québécois ont vu dans des textes décrivant la situation de ces peuples un reflet de leur propre réalité.

Parmi les défenseurs de ces idées, il y a eu les jeunes fondateurs et collaborateurs de la revue *Parti pris* – dont l’existence s’est échelonnée de 1963 à 1968 – qui prônaient une lutte révolutionnaire, à commencer par « [...] une entreprise de démystification, de critique de la vie quotidienne québécoise, pour d’abord saisir les conditions objectives de l’oppression et l’étendue de la colonisation et ainsi percevoir les moyens efficaces de les détruire¹⁷⁶ ». Peu à peu, sont parus d’autres ouvrages théoriques tels que *Le colonialisme au Québec* d’André d’Allemagne et *Nègres blancs d’Amérique* du felquist Pierre Vallières. On trouvait d’ailleurs des influences de ces idées dans le discours révolutionnaire des membres du FLQ, dont le Manifeste citait des exemples concrets montrant comment plusieurs Québécois étaient confinés à des conditions de vie misérables en devant travailler dans des usines, propriétés de riches hommes d’affaires anglo-saxons¹⁷⁷. Ce courant s’est aussi imprégné dans le paysage artistique de l’époque, ce tant au niveau de la littérature que des arts de la scène¹⁷⁸.

Tel que le titre le laisse deviner, dans *Le colonialisme au Québec*, un des fondateurs du Rassemblement pour l’indépendance nationale (RIN), André d’Allemagne, dresse en quelque sorte un portrait de ce qu’il décrit comme le « colonialisme au Québec » et, à plus forte raison, des manières par lesquelles il se traduit. Ce faisant, il reconnaît à quel point le « système colonial » au Canada est différent de celui de d’autres pays du monde, la « domination » s’y faisant sentir de façon beaucoup moins prononcée. Tout en affirmant que

¹⁷⁶ Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Littérature », 1979, p. 22.

¹⁷⁷ Dans une note en fin de document d’une réédition récente du Manifeste, on souligne que « Le rapport de la Commission royale d’enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (Laurendeau-Dunton) révèle en 1965 que le revenu moyen des Canadiens français, même bilingues, classe ces derniers au 12^e rang des 14 principaux groupes ethniques du Canada, juste devant les Italiens et les Amérindiens ». FLQ, *Manifeste, Octobre 1970*, Montréal, Comeau & Nadeau et Christophe Horguelin, 1998 [éd. orig., 1994, Les Publications du Quartier libre], p. 30.

¹⁷⁸ Voir Lise Gauvin, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1975. Puis, en ce qui a trait à la présence de ce discours dans les chansons, un exemple des plus importants à relever serait celui de Félix Leclerc.

les Québécois possèdent ce qui s'avère être les symptômes dont souffrent tout peuple colonisé¹⁷⁹, il démontre aussi la complexité et la particularité du « système colonial » canadien. En effet, non seulement les conditions de vie des Québécois ne sont-elles pas celles des peuples du tiers-monde, mais le « colonisateur » n'y agit pas non plus de la même manière qu'ailleurs. À cet effet, il affirme :

N'ayant ni langue, ni histoire, ni culture, ni institutions politiques qui lui soient propres, n'ayant non plus ni homogénéité, ni conscience nationale, les Canadiens anglais font d'étranges colonisateurs. Ils n'ont guère en commun que le fait de ne pas être Canadiens français et de se distinguer de ceux-ci en leur étant « supérieurs »¹⁸⁰.

En fait, selon d'Allemagne, les Québécois sont non seulement « colonisés » par les Canadiens anglais, mais, la situation serait encore plus complexe qu'on pourrait le penser, puisque selon lui « [...] dans les faits le colonisateur c'est l'Amérique anglo-saxonne. Le colonialisme, au Québec, est multiple et confus¹⁸¹ ».

En effet, selon lui, bien que la « situation coloniale » et ses traumatismes aient été ressentis de façon d'autant plus marquée suite à la défaite des Patriotes, elle se manifeste sous de multiples formes, à la fois culturellement, psychologiquement et économiquement au Québec. Mais si le « système colonial » peut perdurer, c'est entre autres grâce à certaines élites francophones qui collaborent avec le Canada anglais et qui aident à alimenter un sentiment d'appartenance que les Québécois pourraient ressentir à l'endroit de ce « château de cartes » canadien, tel qu'il le décrit¹⁸².

¹⁷⁹ Il s'agit sensiblement des mêmes caractéristiques, relevées dans le *Portrait du colonisé*, inhérentes au fait de devoir vivre dans une société où les institutions, l'histoire nationale et la langue du pouvoir ne sont pas celles de son peuple, mais plutôt celles du colonisateur, donc du peuple dominant, créant ainsi chez le colonisé honte, complexes et désir de devenir autre. Voir Chapitre 2.

¹⁸⁰ André D'Allemagne, *Le colonialisme au Québec*, Montréal, Comeau & Nadeau (co-édité avec Agone), 2000 [1966], p. 25.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 26. Rappelons d'ailleurs que, tel que souligné dans le Chapitre 2, Bob Gratton arrive peu à différencier le Canada anglais des États-Unis.

¹⁸² D'Allemagne dit plus précisément que « tout comme l'impérialisme après la Conquête, le colonialisme utilise les élites, qu'il achète ou s'intègre, selon le cas. Ce sont elles qui lui servent d'intermédiaires et qui lui font sa propagande ». *Ibid.*, p. 22.

En somme, après avoir peint le portrait de cette situation de « colonialisme », d'Allemagne conclut son ouvrage sur une note quelque peu empreinte de scepticisme. Il laisse le lecteur en écrivant :

Le Québec – et cela complique fort les choses – n'est ni l'Irlande, ni l'Algérie, ni Cuba. Son cas se situe presque au niveau de l'histoire-fiction. Les Québécois sont théoriquement les plus libres des colonisés, psychologiquement les plus colonisés des colonisés. En fin de compte, leur libération ne dépend guère que d'eux, de leur ressort intérieur. Que le peuple du Québec se réveille et se lève, sa libération ne fait pas de doute. Mais en est-il capable¹⁸³?

Ainsi, aux yeux mêmes des principaux défenseurs de ces théories, le concept du colonialisme au Québec, bien qu'étant un fait concret selon eux, méritait toutefois quelques nuances et revêtait de nombreux particularismes.

Il faut avouer que cette idée de l'application du schéma décolonisateur au Canada français n'a jamais complètement fait l'objet d'un consensus au sein de la communauté intellectuelle ou politique québécoise. De plus, lors d'une visite à Montréal en 1967, dans le cadre d'un entretien accordé aux jeunes parti-pristes, qui lui auront demandé si, selon lui, les Canadiens français étaient bel et bien colonisés, Albert Memmi lui-même a répondu avec nuances, en affirmant qu'il avait « [...] pu constater que les Canadiens [français] étaient dominés [par le Canada anglais et les Américains], en effet, de plusieurs manières, et en tout cas qu'ils en souffraient¹⁸⁴ », ce tout en rappelant que « *toute domination est relative* [et que] *toute domination est spécifique* [et qu'] il est évident que l'on n'est pas dominé dans l'absolu, mais toujours par rapport à quelqu'un, dans un contexte donné¹⁸⁵ ».

¹⁸³ *Ibid.*, p. 189-190.

¹⁸⁴ Albert Memmi, « Les Canadiens français sont-ils des colonisés? », dans *Portrait du colonisé*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1972, p. 138.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 139.

Mais malgré l'omniprésence de ce courant de pensée au Québec qui perdura durant plusieurs années, sa popularité s'effrita au fil du temps, pour plusieurs raisons¹⁸⁶, si bien qu'il se trouve aujourd'hui bien peu de penseurs qui s'y intéressent. Nous nous retrouvons donc devant une situation bien particulière : un cinéaste crée un personnage se voulant une caricature d'un Québécois « colonisé ». Contre toutes ses attentes, les Québécois adorent ce personnage qui se voulait pourtant détestable. Pourquoi en est-il ainsi? Pierre Falardeau, qui n'hésitait jamais à dire que les Québécois étaient colonisés et le seraient toujours jusqu'à ce qu'ils se libèrent par l'indépendance, y voyait sûrement la preuve du bien-fondé de sa critique. En somme, le succès d'Elvis Gratton s'expliquerait tout simplement par le fait que les Québécois sont bel et bien « colonisés ». Georges Privet semblerait adhérer, lui aussi, à cette hypothèse¹⁸⁷, allant jusqu'à faire des *Gratton* des « documentaires sous-réalistes ».

Il est toutefois permis de penser que ce postulat mérite d'être nuancé. Après tout, d'autres théories ont aussi tenté d'expliquer la situation particulière dans laquelle les Québécois se trouvaient et ce qui rendait leur destin collectif aussi complexe. De plus, il se trouve qu'elles pourraient expliquer en grande partie les caractéristiques propres à Elvis Gratton et ainsi s'avérer des clés interprétatives de choix pour tenter de comprendre la raison d'être du « phénomène Gratton ».

Dans la foulée de l'omniprésence des théories décolonisatrices au Québec, Hubert Aquin a écrit un texte célèbre intitulé *La fatigue culturelle du Canada français*, en réponse à

¹⁸⁶ Ce courant de pensée semble avoir quelque peu sombré dans l'oubli et, pourtant, nous n'avons trouvé aucune étude consacrée à tenter d'en cerner la cause ni le moment de l'étiement. Mais il nous est donné de penser qu'il serait possible que la combinaison de plusieurs événements tels que la disparition de la revue *Parti pris*, les événements d'Octobre 1970 et l'imposition de la Loi sur les mesures de guerre, l'amélioration progressive des conditions de vie et de travail des Québécois, de même que le référendum de 1980, y soit pour quelque chose, ne serait-ce que parce que des principaux véhicules de ce courant de pensée auraient cessé de faire entendre leur voix.

¹⁸⁷ Voir Georges Privet, « Vive nos chaînes! Ou la “ grattonisation ” du Québec », *24 Images*, n° 98-99, automne 1999.

un jeune Pierre Elliott Trudeau, qui dans un article intitulé *La nouvelle trahison des clercs*, condamnait toute forme de nationalisme (qu'il désignait comme le seul responsable du phénomène des guerres en général), tout particulièrement le nationalisme canadien-français qui aurait, selon lui, confiné ce peuple à la petitesse, tandis que les individus qui accepteraient de devenir bilingues pourraient accéder à des postes clés au sein de l'appareil gouvernemental et ainsi, se « rendre indispensables ». Ce faisant, au fil du temps, l'apprentissage du français et donc le bilinguisme deviendrait un « *status symbol* » pour le Canada anglais.

Dans la réponse qu'il a signée à cet article, Aquin a non seulement fourni de nombreux contre-arguments – dont nous devons faire l'économie dans le présent texte – démontrant en somme que le nationalisme n'est ni bien ni mal en soi, et que la nation canadienne-française doit se comprendre non comme un groupe ethnique homogène, mais plutôt un groupe hétérogène dans sa constitution mais homogène par la langue commune et les multiples manières par lesquelles il aurait choisi de se définir et de continuer à le faire¹⁸⁸.

Au moment d'écrire ce texte en 1962, Aquin avait pu constater qu'un grave problème se posait par le fait que, plutôt que de considérer le Canada français comme une « culture globale », le gouvernement fédéral avait confiné la culture canadienne-française strictement à

[...] l'aspect artistique cognitif d'un groupe, alors que, chez les anthropologistes et de nombreux penseurs étrangers, [le mot culture] décrit l'ensemble des modes de comportement et de symboles d'un groupe donné et réfère ainsi à une société organique souveraine [...]¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Plus précisément, il affirme que le Canada français peut se comprendre comme « le regroupement non plus selon le principe de l'origine ethnique (la race, comme on disait encore il y a vingt-cinq ans), mais selon l'appartenance à un groupe *culturel* homogène dont la seule spécificité vérifiable se trouve au niveau linguistique. [...] De fait, il n'y a plus de nation canadienne-française, mais un groupe culturel-linguistique homogène par la langue ». Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Typo, 1998 [éd. orig. 1977, Les Quinze, éditeur], p. 90.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

Ce constat avait pour conséquence, selon Aquin, non seulement de placer le Canadien français dans une position des plus inconfortables de tiraillements perpétuels, mais aussi de mener à une grande « fatigue culturelle », à force de devoir constamment justifier son désir d'exister collectivement. Dans un désir de vivre pleinement sa culture globale, le Canadien français revendiquerait toujours davantage auprès du majoritaire, qui ne pourrait comprendre la raison de ces demandes incessantes. Le Canada anglais accordant déjà des fonds aux projets artistiques du Canada français, par exemple, il ne pourrait comprendre pourquoi cela ne lui serait jamais suffisant, n'ayant pas lui-même à se questionner constamment au sujet de sa propre survie en tant que « culture globale ». Mais il y a aussi une autre dimension reliée à ce concept, sur laquelle le sociologue Joseph Yvon Thériault a mis l'accent dans un texte qu'il a signé quelques décennies après celui d'Aquin.

Dans un article intitulé « Le désir d'être grand », il affirme que ce qui constitue les grandes lignes de cette fatigue est relié à ce qu'Aquin décrivait comme la « déglobalisation culturelle du Canada français¹⁹⁰ » et que Thériault désigne comme un

[...] « désaxement » du jugement qui fait que tout ce qui est contenu dans cette culture est dorénavant soumis à une réalité Autre, à une réalité X. [...] Par un tel désaxement on refuse la dialectique historique qui nous définit et tout jugement sur sa propre culture se trouve prisonnier d'une dialectique exogène¹⁹¹.

Ainsi, le Canada français, en ne se considérant plus comme une « culture globale » cesserait par le fait même de se mesurer à lui-même dans une perspective historique et se condamnerait à se comparer incessamment à l'Autre (ce qui pourrait mener, selon Aquin au « suicide collectif », étant donné l'impasse à laquelle mènerait cette tentative). Un « Autre » américain ou canadien-anglais serait invariablement plus grand que ce dont le Canada français serait capable. De ce constat serait né ce que Thériault décrit comme un « désir

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹¹ Joseph Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », *loc. cit.*, p. 69.

d’être grand » ressenti par cette « petite société » qu’est le Québec¹⁹². « Petite société » qu’il décrit, à la suite de Kundera, comme se distinguant d’une grande par « la conscience de sa fragilité¹⁹³ », donc par le fait de savoir que sa survie n’est acquise en aucun moment.

Selon lui, ce « désir d’être grand » s’est manifesté tout d’abord au cours de la Révolution tranquille, événement dont il émet l’hypothèse qu’il pourrait se « saisir comme fatigue d’être petit, ou encore comme surévaluation délirante de sa réussite dans le regard de l’Autre¹⁹⁴? » Mais surtout, il avoue que « cette fatigue d’être petit ou ce désir d’être grand je les ai trouvés particulièrement exacerbés dans la pensée de l’américanité québécoise, catégorie interprétative dominante du Québec des années 1980 et 1990¹⁹⁵ ».

Tout en précisant que « l’Amérique de l’américanité n’est pas tout à fait l’Amérique états-unienne, cet empire qui américanise le Québec et la planète entière¹⁹⁶ », il définit l’américanité comme suit :

L’Amérique de l’américanité, c’est le culte de la société neuve, sans filiation, surgie de nulle part, c’est l’exaltation de l’errance, du métissage, du renouveau continu, c’est le mythe de la frontière qui, au contraire de ce que pourrait laisser penser le mot frontière, n’est pas dans les sociétés neuves une clôture mais un appel au dépassement, au déplacement continu de la frontière. L’américanité, c’est enfin l’idée d’une société sans limite, où tout est possible, car l’être humain se serait émancipé du poids de la tradition et de la mémoire¹⁹⁷.

En somme, il montre comment l’américanité québécoise se traduit non seulement par un refus de penser le Canada français, cette petite société qui était consciente de sa vulnérabilité

¹⁹² Notons que, dans un effort d’éviter tout anachronisme, nous utilisons parfois le terme « Canada français » lorsqu’il est question du texte d’Aquin, écrit en 1962 (donc précédant le moment que l’on désigne communément comme celui de « rupture du Canada français », survenu lors des États-généraux du Canada français en 1967, tandis que le texte de Thériault, écrit récemment, s’inscrit résolument dans un souci d’analyser *a fortiori* le cas complexe du Québec. Mais il se pourrait très bien que ce « désir d’être grand » ne soit pas uniquement l’apanage des Québécois et soit perceptible au sein des communautés francophones minoritaires de partout au Canada. Voir Jean-François Laniel, « Pour qui nos élites parlent-elles? D’un besoin fondamental des “ petites sociétés ” », Journal *La Relève*, vol. 2, n° 2, hiver 2010, p. 1, 4-5.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹⁷ *Ibid.*

et qui agissait de manière défensive pour préserver sa langue et assurer sa survie, mais aussi, plus largement, comme un refus de reconnaître sa condition de petite société.

Dans la foulée de cette « fatigue d'être petit » menant à ce « désir d'être grand » manifesté entre autres, mais non strictement, par l'américanité, le Québec en serait venu, selon le sociologue, non seulement à vouloir se hisser au rang des grandes nations et de l'universel, mais le ferait inévitablement en se voyant et en mesurant la grandeur de ses réussites à l'aune du regard de l'autre. Il affirme à cet effet que

pour sortir de la dévalorisation dans laquelle l'histoire dominante les maintient, les petites cultures sont appelées à valoriser en leur sein les critères de l'Autre, ce qui conduit ultimement, à la fatigue culturelle, c'est-à-dire à ne plus assumer sa culture comme fait global, l'ouvrant par le fait même à sa déliquescence. La « surévaluation délirante », c'est l'envers de l'« autodévaluation », mais un envers qui fragilise la petite culture, car elle n'est même plus protégée par l'affirmation particularisante qui accompagnait son autodévaluation¹⁹⁸.

C'est ainsi que, tel qu'énoncé par Thériault, dans la continuité des hypothèses émises par Aquin, l'on trouverait chez les Québécois une forte propension à toujours vouloir être les meilleurs et à trouver un critère de valorisation dans le succès à l'étranger remporté par des artistes ou des grandes corporations telles que Céline Dion, le Cirque du soleil ou Bombardier, entre autres exemples énumérés par le sociologue. Mais ce qui est révélateur dans ces succès remportés par Céline Dion, par exemple, c'est qu'ils ne sont aucunement liés à la *culture* québécoise, ou comme l'a déjà dit Thériault dans un autre ouvrage, « on n'apprécie pas Céline Dion pour sa “ saveur locale ” mais pour sa célébrité internationale¹⁹⁹ ». Ainsi, il s'agirait d'un succès reposant sur un désir d'atteindre une universalité en s'éloignant de la culture globale de la petite société. C'est en somme vouloir cesser d'être « petit » pour tenter de s'élever au rang non seulement de grand, mais de géant,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁹ Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, op. cit., p. 88.

mais ce faisant, laisser tomber les caractéristiques particulières mêmes qui faisaient qu'ils étaient « petits », donc minoritaires²⁰⁰.

C'est après avoir énuméré ces exemples que Thériault résume cette tendance en faisant appel à Elvis Gratton et en disant : « *Think big*, c'est d'ailleurs le slogan que le cinéaste Pierre Falardeau met continuellement dans la bouche de son héros québécois américanisé²⁰¹ ». Il est de notre avis que ce passage de l'article n'est pas anodin, d'autant plus qu'il s'agit de la deuxième fois que le sociologue parle de ce personnage dans ses ouvrages en lien avec l'américanité. À la lumière de la popularité de ce courant de pensée au sein de la société québécoise post-référendaire, de même que du succès insoupçonné et tout aussi incontestable des œuvres du cycle des *Gratton*, nous nous proposons d'examiner, à l'aide de certaines théories de Joseph Yvon Thériault, si et en quoi l'on pourrait trouver un corollaire entre les deux phénomènes dans le contexte proprement québécois dans lequel ils s'inscrivent. Ce faisant, nous verrons aussi en quoi l'on pourrait trouver dans la trame de l'américanité une explication plausible et pertinente qui pourrait, du moins en partie, jeter un peu de lumière sur la place prépondérante qu'aura pris ce personnage dans l'imaginaire collectif québécois.

Elvis Gratton, ou le reflet d'un Québec américanisé

Dans la première partie de son ouvrage, où il s'évertue à montrer les conséquences logiques de l'américanité menée à son paroxysme et des risques inhérents au consensus

²⁰⁰ Dans une conférence prononcée dans le cadre de la Journée mondiale de la francophonie, Lise Bissonnette a d'ailleurs dit que ce qu'il y a de particulier et révélateur dans le succès extraordinaire remporté par des vedettes québécoises telles que le Cirque du soleil et Robert Lepage, c'est justement que les œuvres qu'ils créent s'expriment par les images et non par la langue française et une culture dans laquelle elle serait ancrée. Lise Bissonnette, « Langue et culture : un détachement tranquille », conférence prononcée à l'Université d'Ottawa, 19 mars 2010.

²⁰¹ Joseph Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », *loc. cit.*, p. 71.

entourant ce concept au Québec, Joseph Yvon Thériault cite Elvis Gratton comme exemple. Premièrement, le sociologue tient à préciser que, bien que « l'américanité [ne soit] pas l'américanisation », tel que tiennent aussi toujours à le souligner les tenants de ce courant de pensée, dans les faits concrets elle est indissociable des États-Unis, puisque « quand l'américanité québécoise tente d'extirper ce qui n'est pas américain de l'américanité, elle accouche d'une vision radicale qui n'est l'expérience effective d'aucune société²⁰² ».

Tel que décrit ci-dessus, on trouverait donc dans cette pensée une tentative de se libérer d'un passé collectif jugé contraignant afin de concevoir l'individu comme un être « surgi de nulle part » qui serait libre d'aller là où le mèneraient ses désirs. L'être américain embrasserait pleinement l'« hypermodernité » et l'absence de balises qui la constitue. Mais, surtout, il vibrerait à la promesse du succès accessible à tous dans le « mythe américain » et l'idée du « *self-made man* » qu'il contient.

Afin de peindre un portrait de l'américanité québécoise, le sociologue commence par décrire tout d'abord l'être américain, qui pourrait se comprendre davantage par les figures de l'anti-américanisme dans les représentations que l'on s'en fait. Citant Bob Gratton comme un personnage conçu comme « critique de l'américanisation », comme « antiaméricanisme », l'être américain dans les représentations, tel que souligné par Thériault, est un être dont il vaut la peine de citer la description complète faite par le sociologue :

²⁰² Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, *op. cit.*, p. 49. L'auteur ajoute que, par exemple, dans les représentations artistiques qui en sont faites, l'américanité implique toujours un passage obligé direct ou indirect vers ce pays. L'être errant et cherchant à se réaliser pleinement dans son américanité doit toujours, pour ce faire, emprunter la route des États-Unis, où il repousse sans cesse la « *frontier* ». Dans les romans de l'américanité qu'il cite en exemple, les auteurs engagent invariablement leurs protagonistes dans une quête de soi qui passe par le déracinement et un périple vers les États-Unis. En se référant à un ouvrage de Jean Morency, intitulé *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Thériault montre comment l'auteur a vu dans des œuvres canadiennes-françaises et québécoises la trame du « mythe américain », c'est-à-dire évoquant « [...] la culture contre la nature; le sédentaire contre le nomade, l'attrait de la civilisation contre l'appel du continent » (p. 128). Mais Thériault précise que dans ces représentations dites du « mythe de l'américanité » et les événements et personnages qu'elle met en scène, « [...] se profile l'ombre de l'américanisation – la forêt parle anglais dans la plupart des romans québécois de l'américanité » (p. 132). Voir p. 123-154 à cet effet.

On peut commencer à décrire l'idéaltype de l'être américain construit par l'américanité québécoise par la caricature qu'en véhiculent la culture populaire et particulièrement l'antiaméricanisme. L'être américain serait un personnage vulgaire, sans raffinement, une espèce d'être primaire débarrassé des vernis de la civilisation. Grossier, l'être américain serait médiocre, imbu de lui-même, égoïste, ne retirant de satisfactions que des plaisirs matériels. Son habillement serait sans convenance, sa nourriture une forme de mélange inodore visant essentiellement à répondre à la nécessité animale de se nourrir le plus rapidement possible et au moindre coût. La culture américaine apparaît dès lors comme une non-culture, un délestage de « l'âme » au nom du factuel [...] la nation américaine un simple arrangement hétéroclite, utilitaire traversé par des pulsions violentes issues de son individualisme radical, de sa fragmentation infinie, de son culte de l'authenticité²⁰³.

En effet, on n'a pas à chercher très loin pour trouver de nombreuses similitudes entre l'être américain tel que décrit par Thériault et les caractéristiques de Bob Gratton. En termes de gastronomie, on n'a qu'à songer à son « spaghatte » à la sauce à base de soupe *Campbell's*, auquel il rajoute systématiquement du sel lorsqu'il se plaint qu'il n'est « pas assez épicé ». Mais que ce soit en termes de préférences alimentaires, vestimentaires, de décoration intérieure ou autres, il nous semble possible d'affirmer que son manque de raffinement est une des caractéristiques principales de la personnalité de Bob Gratton. C'est aussi l'avis de Joseph Yvon Thériault, qui a fait de Gratton son exemple tout désigné de cette caricature de l'être américain créée dans le cadre d'une démarche anti-américanisante :

Voulant décrire l'américanisation des Québécois et, en même temps, la critiquer, le cinéaste Pierre Falardeau a inventé un Québécois loufoque, Elvis Gratton, au langage peu articulé, aux préjugés faciles, ne vibrant qu'au clinquant de l'argent vite gagné au rythme d'une pop music réduite à un mélange informe de quelques sons primaires. Preuve de l'américanisation des Québécois, les jeunes Québécois n'auraient pas perçu la charge critique contenue dans la caricature que leur présentait Falardeau et ont fait d'Elvis Gratton l'un de leurs personnages fétiches²⁰⁴.

Ainsi, non seulement Thériault voit-il en ces représentations caricaturales de l'américanisation au cœur des *Gratton* une des raisons d'être du succès de ces œuvres, mais encore pis : il décèle dans ce succès une « preuve de l'américanisation des Québécois ». Ce qui donnerait ainsi au moins partiellement raison à Pierre Falardeau dans la critique sociale qu'il tentait de faire par l'entremise de la création de ce personnage.

²⁰³ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁴ *Ibid.*

Toutefois, bien que Thériault ait précisé que ce sont, selon lui, les « jeunes Québécois » qui n'ont pas compris la charge critique derrière les films des *Gratton*, il nous est permis de penser qu'il est présentement impossible d'établir une distinction précise entre les couches de société, classes sociales, générations, etc., qui « auraient compris » et celles qui en seraient incapables. En effet, non seulement est-ce une variable très difficilement mesurable, mais force est de constater aussi que le phénomène d'incompréhension, d'admiration ou de haine des *Gratton* ne semble être l'apanage d'aucun groupe en particulier²⁰⁵.

Par contre, peut-être qu'un couple de jeunes parents admirateurs venus profiter du spécial « deux pour un » au restaurant de *fast-food* de Bob, dans *Miracle à Memphis*, ont-ils aussi livré en toute innocence une vérité, une clé du succès de Gratton : « on vous aime parce que vous avez pas peur de dire ce que vous pensez. Puis, on aime comment vous pensez. Vous voyez grand... puis ça nous donne de l'espoir, nous autres, les jeunes²⁰⁶... ». En effet, Bob « voit grand » et dès le premier court métrage, il cherche à se dissocier de sa « petite société » dans l'espoir d'en intégrer une plus grande : celle des « Américains ». C'est bien en ayant recours à des personnages issus de l'imaginaire collectif américain que Bob Gratton cherche à « devenir grand ».

Paradoxalement, en créant une caricature de l'américanisation des Québécois et en prêtant à ce personnage toutes les caractéristiques symptomatiques de cette tendance, en en

²⁰⁵ On n'a qu'à penser aux exemples évoqués en annexe par Julien Poulin qui raconte comment des gens lui demandent d'imiter Gratton lorsqu'ils le rencontrent dans un centre commercial, ou encore par Manon Leriche, qui raconte comment la tenue d'une table ronde en hommage à Pierre Falardeau aura montré que des jeunes défendaient les Gratton et y percevaient les divers niveaux de sens, tandis qu'une critique de cinéma disait que ces films sont « une horreur ». Non seulement les clivages entre des groupes d'admirateurs et de pourfendeurs sont-ils impossibles à cerner selon nous, mais les raisons qui incitent les gens à apprécier ou non les Gratton le sont d'autant moins et ne signifient pas pour autant que ceux qui aiment ces films en comprennent tous nécessairement la charge critique, ou vice-versa.

²⁰⁶ Voir *Elvis Gratton II : miracle à Memphis*.

exagérant chacun des traits, contre toutes ses attentes, le cinéaste en est peut-être venu à créer une forme de « super-héros » de l'américanisation québécoise. Un être qui, bien que médiocre, pouvait se transformer en « héros » aimé de tous et possédant des dons « surnaturels » ou « surhumains ». Falardeau et Poulin ont ainsi peut-être créé un super-héros québécois dont la popularité s'inscrirait dans la même logique que ceux créés par Disney, Hollywood ou Marvel, qu'ils cherchaient pourtant à dénoncer. Mais à la différence de Batman, Tarzan ou Spiderman, qui sauvent réellement des vies, Gratton *n'est pas effectivement responsable des prouesses qui lui sont attribuées*, n'est pas réellement doté des talents et des mérites qui pourraient justifier sa popularité. S'il devient populaire, c'est en faisant ce que n'importe quel Québécois pourrait, lui aussi, faire : apprendre l'anglais, « parler bilingue » et, ce faisant, devenir confiant.

C'est ainsi que la clé de son succès réside dans le monde du possible, de l'accessible à tous, contrairement aux héros américains cités en exemple. Gratton n'a pas à espérer pouvoir voler, escalader des murs à la vitesse de l'éclair ou vivre dans la jungle pour devenir un héros : il n'a qu'à se laisser aller à ses désirs. Il ne lui suffit que de porter des sous-vêtements à motifs de léopard et de crier comme Tarzan²⁰⁷ ou de s'habiller en costume d'Elvis afin de « devenir quelqu'un ». C'est donc en revêtant les habits du « roi du *Rock'n roll* », de même que le pagne du « roi de la jungle », que Bob Gratton arrive à se faire désirer et devient un « *sex-symbol* » aux yeux des femmes. De même, c'est entre autres avec sa « *Milkshake Song* » – une chanson qui, rappelons-le, énumère des éléments d'une circulaire des magasins *Provigo* sur un rythme entraînant – qu'il connut un grand succès sur les

²⁰⁷ En effet, lorsqu'il s'apprête à faire l'amour avec Linda dans le premier court métrage et avec la femme blonde aux seins en silicone dans *Miracle à Memphis*, Bob est vêtu de ce type de sous-vêtements et pousse le cri de Tarzan.

palmarès mondiaux et, même à l'extérieur des œuvres, dans la réalité effective, sur les palmarès des stations de radio québécoises²⁰⁸.

Un équivalent?

Force est de constater qu'il nous est difficile de trouver un équivalent des *Gratton* dans la production artistique du Québec, ce tant au niveau des sujets traités que de la manière de les aborder ainsi que par le succès remporté²⁰⁹. Une œuvre récente qui puisse s'en approcher serait peut-être *La petite vie*, en ce que cette série télévisée culte des Québécois (qui se voulait, elle aussi, une forme de critique sociale) a connu un succès extraordinaire, ce même en renvoyant un portrait très peu flatteur des personnages qu'elle mettait en scène. Mais même si le générique du début des émissions montre une ruelle montréalaise, laissant présager que l'action se déroulerait dans un appartement de cette ville, et même si le tout prend certainement place au Québec, tel que montré tant par les personnages et leurs situations de vie respectives que par leurs péripéties, Michèle Nevert souligne tout de même dans *La petite vie, ou les entrailles d'un peuple* que l'espace-temps y est complètement éclaté. En effet, elle affirme que « [t]emps fixe ou temps distordu, c'est donc un temps fictif qui traverse *La petite vie*, comme pour illustrer que le réel n'a pas réellement de prise sur les personnages et les épisodes de la série²¹⁰ ». Malgré tout, il s'agit là d'une œuvre profondément ancrée dans son contexte québécois, selon l'auteure, qui affirme qu'

[...] à mi-chemin entre un monde délibérément imaginaire et le reflet (partiel) de la société québécoise, *La petite vie* met en scène la singularité d'une écriture et d'une langue qui traduit à la fois celle d'un

²⁰⁸ Voir René Boulanger, *Le monde selon Elvis Gratton*, op. cit., p. 51 où Pierre Falardeau affirme que la chanson a atteint les sommets du palmarès aux stations de radio du réseau CKOI à l'été 1999.

²⁰⁹ Bien sûr, il y a tout de même quelques cinéastes dont les œuvres ont une portée critique qui se sont consacrés à aborder au moins un des thèmes que l'on retrouve dans le cycle des *Gratton* – on peut penser, par exemple, à Denis Arcand, ou encore à Gilles Groulx avec son *Au pays de Zom* (opéra satirique montrant un riche homme d'affaires affamé par l'argent) – mais la forme et le succès remporté par ces œuvres ne sont pas tout à fait comparables aux *Gratton*.

²¹⁰ Michèle Nevert, *La petite vie, ou les entrailles d'un peuple*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2000, p. 16.

écrivain et l'univers culturel au sein duquel son œuvre voit le jour. Agie par deux moteurs fondamentaux, les liens familiaux et amicaux qui régissent le clan Paré et le travail sur le langage, la série pose et repose sans cesse la question de l'identité : individuelle et collective²¹¹.

Pourtant, malgré leur ancrage dans la société, on note une grande différence entre les deux œuvres : les Paré, contrairement à Bob Gratton, n'ont jamais su « s'élever », évoluer, se sortir de leur milieu (ce pour le meilleur ou pour le pire, tel qu'on a pu le constater en voyant ce que Gratton est devenu dans le troisième long métrage). Thérèse aspire à être en mesure, un jour, de préparer elle-même un pâté chinois; Môman parle à sa dinde et fait le lavage de Rod, son fils bien-aimé; Réjean profite du régime d'assistance sociale et trompe sa femme Thérèse; Pôpa parle à ses vidanges; Rénald demeure gérant de caisse populaire, etc. En somme, même si la société change autour d'eux, ils ne sont aucunement habités par le désir de faire de même.

Tandis que Bob Gratton, on l'a vu, compte non seulement plonger à bras ouverts et profiter à fond de tout ce que « l'hypermodernité » a à lui offrir, mais il en arrive même à se hisser au sommet et influencer l'opinion publique à l'aide d'un empire médiatique grâce auquel il soumet le Premier ministre de la province à ses propres volontés. Gratton sort de sa cuisine de banlieue et des plages de Santa Banana pour exporter ce qu'il représente et se faire aduler partout dans le monde, afin de revenir au Québec en tant qu'enfant prodigue; tandis que les Paré demeurent anonymes ou, au mieux, participent à des émissions québécoises telles que *La guerre des clans* ou *Tous pour un*. *La petite vie* rit, entre autres, des Québécois, du culte qu'ils vouent aux vedettes et au rêve américain, mais *Elvis Gratton* montre quelles sont les conséquences de ces idéaux menés à leur paroxysme par quelqu'un qui les incarne.

Mais il y a sans doute un parallèle à faire, une signification à voir dans le fait que ces deux œuvres qui cherchaient pourtant à dénoncer une certaine médiocrité ont su trouver des

²¹¹ *Ibid.*, p. 198-199.

résonances tellement fortes au sein de la population québécoise qu'elles en sont venues à se tailler une place de prédilection dans l'imaginaire collectif de cette société – place certes difficile à quantifier mais existant sans aucun doute. De plus, bien qu'il soit difficile de prévoir à quel point l'inscription de *La petite vie* dans l'imaginaire collectif sera durable, les *Gratton* y semblent solidement ancrés, plus de trente ans après la création du premier court métrage. Pourquoi en est-il ainsi? Peut-être la forme y est-elle pour quelque chose. En effet, tel que nous le verrons, le fait que les *Gratton* soient des comédies contribue sans doute à l'ambiguïté et au décalage existant entre les intentions des créateurs et la réception que l'on réserve aux œuvres.

On pourrait donc percevoir les *Gratton* comme une caricature grotesque et grossière, une carnalisation de l'américanisation des Québécois. Un monde où tout est éclaté : le langage, le temps, le corps. Dans l'univers des *Gratton*, tout le monde est heureux, et à l'image du héros, personne ne semble avoir de soucis. En fait, même la mort est tout à fait absente du monde de *Gratton*. Non seulement ressuscite-t-il ou survit-il à toutes les blessures qu'il s'inflige à lui-même (par son amour des technologies qu'il est incapable de maîtriser et dont il reste prisonnier, tel que nous l'avons observé), mais il en est de même pour les autres personnages qui semblent, eux aussi, indestructibles. C'est le cas, par exemple, de son voisin de chambre d'hôpital dans *Miracle à Memphis*, qui survit même au fait que Bob débranche son respirateur artificiel et souffle dans les tubes. Ou encore, le personnage de l'avaleur de couteaux et cracheur de feu qui divertit la foule rassemblée pour le réveillon tropical dans *Pas encore Elvis Gratton!*, qui semble, lui aussi, doté d'une résistance à l'épreuve de tout,

survivant à tous les assauts résultants de la maladresse de Bob²¹². Mais chaque fois, tout comme Gratton, il survit et poursuit son chemin sans que les blessures physiques ne viennent entraver ses capacités. Ces œuvres suivent donc la même trame et présentent un univers semblable à celui des films du cinéma comique du genre « *slapstick* » dont ils s'inspirent, de même qu'à celui des dessins animés dans lesquels les héros survivent à tout.

Le langage, reflet de ce que Thériault décrit comme le fruit de l'américanité et de l'américanisation, est lui aussi éclaté. Bob peut parler mal au point d'inventer des mots, mais cela n'empêche pas les gens de le comprendre. En fait, la communication dans tous les *Gratton* est toujours complètement débridée. Ayant comme outil de communication verbale un « *franglais-parler bilingue* » dont il est fier, Bob n'a pour interlocuteur tout d'abord qu'une femme, qui parle bien peu et semble dépourvue de grande intelligence, qui le laisse parler souvent sans renchérir, de même que son beau-frère Méo, grâce à qui il a toujours le beau rôle puisque les paroles de celui-ci restent presque toujours inaudibles en raison du cigare qu'il garde collé à ses lèvres. Et pourtant, cet homme qui marmonne devient souvent le « traducteur » de Bob. C'est à lui qu'il demande de s'adresser aux journalistes japonais – que Bob ne comprend pas – durant la conférence de presse suivant sa sortie de l'hôpital dans *Miracle à Memphis*; c'est lui qui traduit pour Bob les propos de ses fans issus de communautés culturelles ou d'un handicapé rassemblés pour une séance d'autographe à la fin du même film. C'est aussi Méo qui devient l'animateur d'une émission réunissant des intellectuels à la radio de « *Radio-Cadnas* » (et qui semble les comprendre et être compris d'eux, malgré le fait qu'ils disent tous n'importe quoi). Méo est en somme un émissaire de

²¹² L'avaleur de couteaux survit par exemple au fait que Bob rebranche un couteau électrique au moment même où il l'a enfoncé dans la gorge, ou encore que Gratton lui assène un coup de poing dans le ventre qui fait éclater en mille morceaux la lampe fluorescente qu'il a insérée au fond de sa trachée, etc.

Bob lorsqu'il en a besoin, tout comme il demeure toujours son employé, tel qu'objectivé par la façon dont il agit avec lui et par l'uniforme qu'il porte et dont il ne se départit jamais.

On peut certes tenter un rapprochement entre ces œuvres et la place primordiale qu'occupait le burlesque durant de nombreuses années au sein de la société canadienne-française du XX^e siècle. Dans son ouvrage intitulé *Le burlesque au Québec*²¹³, Chantal Hébert décrit à quel point cette forme d'art populaire était appréciée par les Canadiens français qui s'y ruiaient afin de se divertir tout en riant des travers de la société. Dans cet esprit carnavalesque et dans un langage accessible aux gens du peuple, les comédiens les faisaient rire en parlant d'eux, mais aussi en exposant leurs vices, en faisant appel à leurs plus bas instincts. Contrairement à plusieurs autres endroits dans la société, des blagues scatologiques et des allusions à la sexualité étaient permises. Le temps de quelques heures, les spectateurs pouvaient se défouler et rire de ce qu'ils refoulaient ou des aspects d'eux-mêmes dont ils avaient parfois honte.

Peut-être que les *Gratton* s'inscrivent dans cette tradition : tout comme dans le rituel de la « fête des fous » dont Falardeau montre des images empruntées du Ghana et dont on voit un autre exemple du même acabit dans le spectacle mis en scène dans *Le party*, ces œuvres prendraient la forme d'exutoires. Elles documenteraient des sujets, des thèmes, des enjeux, des problèmes de société, des préoccupations d'actualité, mais en même temps de l'ordre du tabou, étant donné le très faible nombre de gens qui osent les aborder. Seulement, ces thèmes seraient traités de manière à permettre aux gens d'en rire, sous le couvert de la caricature, d'une comédie empreinte de grossièreté.

²¹³ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec : Collection Ethnologie », 1981.

Cette forme humoristique permettrait à la fois une distanciation et un rapprochement chez les spectateurs : ils pourraient trouver chez Gratton quelques ressemblances avec eux-mêmes, leurs goûts et leurs comportements, ou encore avec ceux de certains membres de leur entourage. Mais cette identification serait aussitôt brouillée et fortement atténuée par la grossièreté du personnage, par les excès dont il fait preuve constamment, ses traits étant présentés sous forme caricaturale. Même s'ils parlent de certains enjeux viscéraux, au cœur des plus grandes préoccupations du peuple québécois, ces films montrent aussi « un gros qui perd ses culottes²¹⁴ », un sympathique personnage qui les fait rire en demeurant prisonnier de sa voiture ou d'une chaise pliante sur la plage, et c'est surtout ces séquences que les gens semblent retenir. Ainsi, ce qui se voulait un moteur de changement social a l'effet contraire : il encourage sans le vouloir le *statu quo*, puisque les Québécois peuvent croire que Gratton est un reflet d'eux-mêmes, tout en ne l'étant pas. Il a des préoccupations et des goûts semblables aux leurs, mais il n'a aucun problème dans la vie et réussit toujours à s'en sortir et à connaître le succès. Gratton réussit tout ce qu'il entreprend, malgré sa médiocrité et tous ses défauts. Ainsi, s'il ne subit jamais les conséquences de ses vices, sa lâcheté ou sa démesure, pourquoi les spectateurs devraient-ils vouloir changer quoi que ce soit à leur propre situation?

Elvis Gratton, un « mythe » québécois

Elvis Gratton, serait peut-être devenu un condensé de ce que Pierre Falardeau a cherché à dénoncer dans toutes les œuvres cinématographiques qu'il avait créées auparavant. Mais non seulement ces phénomènes décriés sont-ils omniprésents au cœur même des films, ils se traduisent, se reproduisent dans l'appréciation qui est réservée à Gratton. C'est-à-dire

²¹⁴ Comme le dit Manon Leriche. Voir *Annexe I : entretien avec Manon Leriche*.

que le fait que les Québécois aiment les *Gratton* à ce point est peut-être une preuve en soi qu'ils ont besoin d'un exutoire lorsque vient le temps de parler des sujets qui y sont abordés. Le fait d'aimer ces films serait ainsi, paradoxalement, une manière d'éviter de traiter des questions que Falardeau et Poulin voulaient mettre de l'avant.

C'est à ce titre que l'on pourrait émettre l'hypothèse voulant qu'Elvis Gratton soit un « mythe » québécois, tel qu'énoncé par ses créateurs eux-mêmes. Ce, non seulement en termes de sa grande popularité, mais aussi des fonctions que leurs œuvres occupent au sein de la société, c'est-à-dire qu'elles viendraient remplir le même rôle que la loterie, la lutte, les pièces de théâtre en prison : tous ces rituels que Falardeau avait observés au sein de la société et dont il a rendu compte dans ses œuvres. Un « mythe » dans le sens où il incarnerait les préoccupations, les rêves d'une société et d'une époque. Un « mythe », aussi, au sens d'incarnation du rêve américain, du « *self-made man* », dont il serait en somme la réappropriation dans le contexte du Québec contemporain.

Tout en soulignant la difficulté de définir le concept de « mythe²¹⁵ », André Jolles, dans un ouvrage devenu incontournable dans le domaine de la mythocritique, a exposé ses théories voulant qu'il existe à la fois le « Mythe » et le (ou les) « mythe(s) », qui se laisseraient saisir dans un contexte de questions et réponses. Il explique :

L'homme veut comprendre l'univers, [...] [il] est en face de l'univers comme l'univers en face de lui et [...] il le *questionne*. [...] [II] demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui; il reçoit une *réponse* [...] une parole vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*²¹⁶.

Ainsi, le « Mythe » se traduirait par un besoin de « savoir », une quête de connaissance ressentie par l'homme afin de mieux comprendre le monde dans lequel il habite et ses

²¹⁵ En effet, ce concept pose de nombreuses difficultés, puisqu'il peut avoir plusieurs connotations parfois même contradictoires les unes des autres. On peut lui accorder tantôt une définition de quelque chose qui ne serait pas véridique (donc une fausse croyance), de quelque chose qui serait inévitablement lié à un rapport avec la divinité, ou encore tout simplement d'un récit.

²¹⁶ André Jolles, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 81.

conditions de vie. En découlerait, grâce au travail effectué par le langage, la création d'un mythe sous forme de récit, qui lui offrirait une ou des réponses. Récit, donc, qui aurait été créé par l'homme lui-même, afin de tenter, par l'imaginaire, de donner une solution à un problème, à un dilemme.

En ce sens, on pourrait penser que les œuvres du cycle des *Gratton* et le héros qu'elles mettent en scène ont quelque chose d'un « mythe » québécois. Grâce au recours à la fiction, les Québécois qui se poseraient inconsciemment la question à savoir si une issue est possible pour mettre fin à leurs tiraillements, inhérents au fait de faire partie d'une petite société comme la leur, trouveraient une réponse rassurante au sein de ces œuvres. Bob Gratton leur montrerait en somme que non seulement il est possible pour eux de se hisser au rang des grands, mais qu'ils peuvent même devenir plus grands que les grands. Ils peuvent, eux aussi, devenir le « *King des kings* », à condition, bien sûr de suivre l'exemple de Bob Gratton, de tenter de devenir même plus Américain que les Américains.

Elvis Presley a réussi à montrer que le succès était possible, peu importe le milieu d'où l'on venait, à condition de travailler fort, d'avoir une belle apparence physique, une belle voix pour chanter (ne serait-ce qu'un tant soit peu), d'être charmant et de bien danser sur les airs d'une musique au rythme accrocheur (et où les paroles importent très peu). Elvis Gratton arrive comme un baume sur les plaies d'un Québec endeillé. Un rappel que le « *King* » – et tout ce qu'il représente – n'est pas mort, qu'il vit un peu en chacun des Québécois qui continuent à chanter ses chansons et à bouger comme lui. Ainsi, à première vue, il serait une version québécoise d'un « *success story* » à l'américaine, montrant que la réussite est accessible à tous, même aux garagistes de Brossard. En fait, en ressuscitant lui-même à la fin du troisième court métrage, Bob Gratton surpasse même son « *King* », qui n'aura pas réussi à faire de même, au grand dam de ses millions d'admirateurs.

On ne peut souligner l'importance du phénomène Elvis Presley et du culte que Bob Gratton lui voue sans réfléchir à quoi Presley renvoie et ce qu'il pourrait représenter pour lui. Quel réconfort Gratton trouve-t-il en lui? Quelles lacunes cherche-t-il à combler intérieurement en « devenant » Elvis, en voulant l'imiter à la perfection? Bien sûr, Elvis, ce jeune homme issu d'un milieu modeste du Sud des États-Unis qui est devenu « le *King* du *Rock'n Roll* », représente à merveille le « rêve américain » et l'idée du « *self-made man* ». Toutefois, il est de notre avis qu'il représente aussi autre chose, qui serait même davantage associé à la génération dont fait partie Bob Gratton (et Julien Poulin et Pierre Falardeau, évidemment). Un détail qu'il vaut la peine de souligner est que Bob Gratton est issu de la génération des baby-boomers. Dans son essai intitulé *La génération lyrique*, François Ricard décrit les particularités inhérentes aux gens issus de cette génération, de même que l'impact que leurs idéologies auront eu sur la société québécoise qui se sera adaptée au fil du temps aux besoins exprimés par cette génération dominante par son nombre. Ricard souligne ainsi que l'époque de la fin de l'adolescence et de l'entrée dans l'âge adulte des boomers aura coïncidé directement avec – pour ne pas dire aura provoqué – l'avènement du *rock'n roll*. Tour à tour, les Elvis Presley, les Beatles, Janis Joplin ou Jimi Hendrix se seront succédé sur scène pour faire vibrer des millions de jeunes âmes en quête de liberté et de sens à donner à la vie. Selon François Ricard – qui parle du Québec pour parler aussi un peu du monde entier – le rock aura permis un sentiment de libération sexuelle. La musique a donc pris les traits de la libération, de l'émancipation.

Si Bob Gratton réussit à devenir célèbre aussi rapidement et soudainement, c'est peut-être parce qu'il vient même dépasser le « *King* » en terme d'espoirs qu'il réussit à éveiller en chaque personne. Il peut devenir encore plus célèbre qu'Elvis, sans toutefois posséder les talents normalement nécessaires à cet exploit, il n'a même plus besoin de faire

semblant de quoi que ce soit. Il peut rester lui-même dans toute sa médiocrité. Mais tandis que, tel que mentionné dans le chapitre précédent, il est dépourvu de grands talents et des qualités normalement jugées essentielles à l'atteinte du succès dans la vie, les gens viennent de partout pour le voir. Même s'il n'est pas le prototype même de la beauté physique, les femmes se ruent à ses pieds et pour le rendre encore plus attrayant et cacher ses imperfections, il existe des perruques pour masquer sa calvitie et ses cheveux grisonnants, de même qu'un dentier de fausses dents d'un blanc resplendissant pour camoufler sa dentition imparfaite. Elvis Gratton montre que tout est possible, à condition de *croire* et de *dire* à qui veut bien l'entendre que l'on travaille, qu'on est beau et talentueux – et non d'en montrer des preuves effectives. Bref, tout est possible à condition d'avoir la confiance en soi nécessaire pour y arriver et pour faire croire aux gens que l'on mérite toute leur affection.

Sans le vouloir et sans le savoir, Falardeau et Poulin ont non seulement créé ce qu'ils appellent un « mythe », mais ils en sont même arrivés à créer une version remodelée d'un « mythe » préexistant. En créant une caricature d'un Québécois qui veut devenir comme son idole américaine, ils ont créé un personnage auquel de nombreuses personnes pouvaient s'identifier. Toutefois, c'est peut-être le fait que Bob Gratton soit maladroit, dépourvu d'intelligence et grossier à ce point qui fait en sorte que la charge critique ne passe pas et que le personnage permet dès lors, chez les admirateurs des films, une impression de distance. C'est peut-être en raison de la forme de comédie grotesque que prennent ces œuvres que de nombreux Québécois peuvent ne pas se sentir complètement visés par les critiques qu'elles contiennent, bien qu'ils aiment, eux aussi, boire de la *Budweiser*, qu'ils rêvent de vacances en Floride ou à Disneyland et qu'ils aient une collection des disques de vinyle d'Elvis dans le sous-sol de leur maison unifamiliale en banlieue. En fait, tel que le souligne Julien Poulin lui-même, la maison d'Elvis Gratton existait bel et bien : puisqu'ils n'ont pas eu à changer la

décoration intérieure de la maison dans laquelle ils ont tourné les premiers courts métrages²¹⁷.

Le phénomène Elvis Gratton s'apparenterait en somme à celui entourant Elvis Presley. Les Québécois auraient trouvé un nouveau « king », cette fois davantage à leur image. En fait, bien que, dans *Miracle à Memphis*, on laisse sous-entendre que Bob est déjà plus célèbre que le King, on voit aussi, paradoxalement, que Gratton ne réussira jamais à devenir tout à fait comme son idole. Puis, au fil du temps, il semblera laisser de côté cette envie de lui ressembler, parce qu'il en sera venu lui-même à devenir un phénomène même plus grand et important que son « king ». Ainsi, il aura tellement cherché à s'intégrer à cette Amérique remplie de promesses et à s'américaniser, à s'assimiler, qu'il aura participé à ce système au point d'en devenir un des rouages les plus importants. Rappelons-le, tel que le soulignait Thériault, « [...] la “ surévaluation délirante ”, c'est l'envers de l'“ autodévaluation ”²¹⁸ ».

Tout comme, depuis la mort du *King*, les gens cherchent à le « ramener à la vie » d'une manière ou d'une autre, en gardant son souvenir fraîchement en mémoire ou encore à coups de spectacles tels que *Elvis Story* qui sillonnent les casinos et dont le Cirque du Soleil a même préparé sa propre mouture, Elvis Gratton a sans doute permis aux Québécois de trouver un réconfort semblable que celui trouvé dans le fait d'assister à ces spectacles²¹⁹. Un espoir que non seulement le vent de libération et de fraîcheur qu'Elvis évoquait est encore possible, mais aussi qu'eux-mêmes peuvent l'incarner. La preuve : même Céline Dion, la petite fille de Charlemagne, chante maintenant à Vegas, aux cérémonies des Oscars, de

²¹⁷ Voir *Annexe II : entretien avec Julien Poulin*.

²¹⁸ Joseph Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », *loc. cit.*, p. 70.

²¹⁹ On pourrait aussi évoquer des vedettes telles que Johnny Farago qui, même du vivant d'Elvis Presley, cherchait à devenir la contrepartie québécoise du *King*.

même qu'en compagnie d'un hologramme du *King* à l'émission *American Idol!*... Puis ce même désir de garder Elvis vivant se transmet dans *Gratton XXX*, où un clone de Bob laissera sous-entendre par sa naissance que le « *King des kings* » ne mourra jamais complètement.

En somme, ce qu'il y a de commun entre les multiples manières avec lesquelles nous avons choisi d'aborder le phénomène Gratton, c'est le fait que ce personnage sert toujours inévitablement de catharsis, d'exutoire à une situation insoutenable. Le fait de parler du portrait du colonisé qui était une source d'inspiration pour la création de ce personnage, de même que de la « fatigue culturelle » du Canada français, qui a été décrite à la même époque, sont autant de manières de parler d'un « système » qui dépasse la volonté individuelle de tous les êtres qui en font partie et qui confère à chacun plus ou moins, et à des niveaux variables et souvent inconscients, un rôle de « dominant » ou de « subordonné ».

En somme, ces théories ont servi à une époque non si lointaine de pistes d'explications partielles permettant de comprendre davantage les tiraillements dont était affligé le peuple québécois. Rappelons-le, le colonisé éprouverait à l'égard du colonisateur un mélange d'amour et de haine, d'admiration et de mépris ou de peur. À force de se sentir honteux ou diminué face à ce géant qu'il côtoie quotidiennement, il cherchera non seulement à oublier son destin collectif, mais en viendra aussi progressivement à une phase de révolte ou, dans d'autres cas, d'abdication. Le colonisé qui cherchera à échapper à son destin collectif d'oppression voudra atteindre des sommets de grandeur. En tentant justement de « devenir autre », de faire partie intégrante du groupe qui l'aura dominé jusqu'à présent. Mais, tel que nous l'avons vu aussi précédemment, l'assimilation complète lui est toujours refusée.

Dans sa *Critique de l'américanité*, Joseph Yvon Thériault souligne à quel point l'américanité fait étonnamment consensus pour penser le Québec aujourd'hui. Tel que nous l'avons vu, l'américanité offre l'impression d'une sortie de secours très alléchante et ce détournement massif qui s'est effectué vers ce courant de pensée dès le lendemain du premier référendum s'inscrit sans doute dans une volonté éperdue d'échapper à une grande « fatigue » collective, d'exister en tant que petite société minoritaire sur un continent vibrant au son des promesses et des images américaines. Ainsi, ce grand revirement vers ce courant de pensée n'aurait en soi été au départ qu'une vague, une piste de solution envisageable, et contre toute attente, et à tort, elle aura trouvé en la personne de Bob Gratton, qui est la représentation caricaturale de ses conséquences, une forme de bénédiction.

Conclusion

Pour nous qui cherchons des exemples héroïques dans une société en bouleversement, Robert Gratton restera à jamais un monument pour les générations à venir²²⁰. – Éloge funèbre du maire de Brossard en hommage à Bob Gratton

Dès le départ, nos recherches nous ont mené à constater l'absence quasi totale d'études sérieuses consacrées à Pierre Falardeau et à ses œuvres, qui ont pourtant grandement contribué à la vie artistique d'une société à une époque donnée. Ainsi, il nous est apparu primordial de contribuer, à notre humble manière, à jeter les bases de recherches futures en replaçant le cycle des *Gratton* dans son contexte, en montrant comment, contrairement aux apparences, elles font partie intégrante de l'œuvre faldienne et s'inscrivent tout à fait dans le même projet que les films plus « sérieux » qu'il a créés au fil du temps. Montrer, donc, la pertinence de s'y intéresser au même titre que les œuvres telles qu'*Octobre*, *15 février 1839*, *Le party* et les documentaires réalisés par le cinéaste, voire peut-être davantage (étant donné le public encore plus vaste qu'elles rejoignent).

Il nous est donc apparu urgent de réfléchir surtout aux raisons d'être possibles, non seulement du succès remporté par ce personnage, mais du grand flou dans la réception critique et de l'absence de reconnaissance de la charge critique intrinsèque aux œuvres, d'autant plus que les dénonciations qui s'y trouvent visent des faits de société très concrets, ce qui confirme l'importance de tenter de cerner le pourquoi de ce vide analytique entourant ces films.

À la lumière de la contemporanéité de l'objet dont nous avons traité, de même que de l'absence de recherches exhaustives préexistantes à ce sujet, nous avons opté pour une approche visant surtout à émettre des hypothèses qui pourraient aider à comprendre les raisons d'être de la popularité d'Elvis Gratton et des œuvres dans lesquelles il apparaît. Bien

²²⁰ Voir *Pas encore Elvis Gratton!*

que nous soyons dans l'impossibilité de mesurer concrètement l'ampleur du « phénomène Gratton », nous espérons tout de même avoir démontré que ce personnage s'est taillé une place de choix dans ce que l'on pourrait décrire comme « l'imaginaire collectif québécois ».

Afin de tenter de cerner les raisons d'être de ce succès, un détour vers l'ensemble de l'œuvre du cinéaste Pierre Falardeau et de son complice Julien Poulin nous est apparu nécessaire avant de procéder à une présentation des œuvres du cycle des *Gratton*, de même que les théories décolonisatrices qui en constituent une des principales sources d'inspiration. Nous avons ainsi voulu décrire ce dont Bob Gratton se voulait la caricature, à la lumière des opinions politiques de ses deux créateurs.

Mais dans un troisième temps, nous avons montré comment les résultats de la réception des œuvres dans lesquelles apparaît ce personnage diffèrent grandement de ce qu'on souhaitait à l'origine. C'est entre autres avec l'exemple du court métrage *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le NON* que nous avons tenté de montrer comment la réaction réservée aux interventions politiques que sont les œuvres de Gratton en général se sera avérée une arme à double tranchant pour ses créateurs (même auprès des sympathisants aux causes qu'ils cherchaient à défendre). C'est à l'aide des théories de Pierre Bayard et de l'exemple de la relation tendue entre Arthur Conan Doyle et son célèbre détective Sherlock Holmes que nous avons voulu montrer qu'il y a des personnages dans l'histoire de la littérature – et, il est permis de le croire, dans celle du cinéma – qui échappent, davantage que d'autres, au contrôle de leur créateur au point d'en arriver à « prendre vie », à avoir « leur propre existence » à l'extérieur du cadre des œuvres qui les ont vu naître.

Enfin, nous avons émis l'hypothèse voulant que si les intentions de Falardeau ont été si mal comprises dans le cas du cycle des *Gratton*, c'est probablement parce que le

personnage renvoie à un certain aspect de la réalité, qu'il « touche des cordes sensibles », qu'il décrit quelque chose du réel qui fait en sorte que certains refusent d'écouter la critique qui s'y trame, ou qu'ils n'arrivent pas à percevoir la dénonciation de ce qui est décrit par l'entremise de la caricature. S'il a été établi que l'application des théories décolonisatrices au Québec ne semble pouvoir se faire qu'avec nuances, la présence de l'américanité comme trame de pensée dans la société québécoise post-référendaire ne peut être remise en question. C'est à l'aide des théories de Joseph Yvon Thériault, qui décèle dans cette omniprésence de l'américanité une manifestation d'un « désir d'être grand » visant à mettre fin à une « fatigue culturelle », que décrivait déjà Hubert Aquin, que nous avons vu comment ce « désir d'être grand », vécu par la « petite société » du Québec, entre autres par l'entremise de l'américanité, peut se traduire autant par l'« autodévaluation » que par la « surévaluation délirante ».

Surtout, nous avons vu que le sociologue cite le personnage d'Elvis Gratton et tout ce qu'il représente (notamment son célèbre mantra du « *Think big!* ») en exemple à quelques reprises dans ses ouvrages, notamment comme représentation de ce « désir d'être grand » qu'il décrit, mais aussi et surtout comme figure caricaturale de l'être américain. Voulu comme une figure d'antiaméricanisation, ce personnage permettrait en somme de cerner plusieurs aspects inhérents à l'américanité et à l'être américain qui en découlent. Après avoir effectué un bref survol de ce en quoi consiste l'américanité, de même que de certaines de ses conséquences ou manifestations concrètes, nous avons cherché à montrer en quoi il se pourrait qu'Elvis Gratton, qui devait être une caricature des effets du colonialisme, aurait pu connaître un tel succès en raison de ses traces d'américanité, de même que de son apparente validation de ce courant de pensée qu'aura adopté avec forte conviction la société québécoise suite au référendum de 1980. Ce faisant, nous avons aussi vu comment Elvis Gratton en

serait venu, bien que contre les intentions de ses créateurs, à incarner, voire à *valider* le « rêve américain » – et tout ce qu’il comprend – qu’ils cherchaient pourtant à dénoncer.

C’est par tous les constats et les promesses qu’il recèle, par ce qu’il révèle de la société dans laquelle il s’inscrit, et l’importance qu’il en est venue à prendre dans l’imaginaire collectif, que nous avons émis l’hypothèse voulant qu’Elvis Gratton aie quelque chose d’un « mythe » québécois, puisqu’il incarnerait partiellement les aspirations d’un peuple. Contrairement à des figures réelles ou fictives comparables de l’imaginaire collectif québécois, Elvis Gratton incarne le succès, tout en ayant confiance en lui. Il s’avérerait ainsi peut-être l’une des seules représentations issues de l’imaginaire québécois post-référendaire, montrant que les Québécois peuvent, eux aussi, être « grands » (même s’il sombre dans la démesure au point d’implorer plutôt que d’assumer sa condition collective) et avoir confiance en eux. Ce serait peut-être dans ces particularités que l’on trouverait une clé importante du succès qu’aurait connu le personnage.

Ce faisant, nous avons postulé que Pierre Falardeau aurait créé une incarnation du phénomène qu’il critiquait, qui se serait avérée si puissante qu’elle en serait venue à avoir l’effet inverse de celui qui était prévu à l’origine. Au lieu d’être un « moteur de changement », Elvis Gratton n’aurait en somme que contribué à poursuivre ce « cercle vicieux » auquel Falardeau aurait aimé mettre fin. Au même titre que les combats de lutte, parties de bingo, jeux de loterie et soirées à la taverne qu’il a observés dans le cadre des documentaires qu’il a réalisés au cours des années 1970, le cinéaste aurait créé par l’entremise de Bob Gratton un moyen supplémentaire pour les Québécois de mettre fin « par l’inconscient et l’inconscient seulement²²¹ » aux tiraillements induits par leur condition de « petite société » et la « fatigue culturelle » en découlant. C’est peut-être parce que ce

²²¹ Tel que Falardeau décrivait le rôle joué par la lutte dans *Continuons le combat*.

« désir d'être grand » est déjà omniprésent dans la société sous forme de l'américanité dans laquelle le Québec a plongé à pieds joints afin de s'inscrire dans la modernité – dont Gratton est une représentation qui en possède les caractéristiques principales – que le personnage a su trouver d'aussi grandes résonances dans la société à laquelle il se destinait. Ce phénomène soulignerait ainsi les similitudes entre le portrait tracé d'un être colonisé et celui de l'être de l'américanité québécoise lorsque mené à son paroxysme, tous deux cherchant par des moyens semblables à mettre fin aux difficultés de se penser collectivement. Ainsi, le cinéaste aurait peut-être été « victime » de l'acuité de ses observations et de la manière avec laquelle il aura voulu transmettre son propos afin de le rendre accessible au plus grand nombre, à l'aide de son complice de longue date, Julien Poulin, montrant, ce faisant, la puissance de la caricature.

Chacune des hypothèses que nous avons soulevées pourrait individuellement faire l'objet d'études plus approfondies. Malheureusement, l'économie du présent exercice nous a contrainte à faire certains choix afin de, nous l'espérons, jeter les bases de recherches futures au sujet d'un phénomène ayant pris des proportions si grandes au sein de la société québécoise qu'il pourrait se mériter l'épithète de « mythe ». Il aurait d'ailleurs été intéressant de pouvoir se pencher sur le phénomène des imitateurs d'Elvis au Québec, afin de vérifier s'il y aurait, par hasard, un nombre aussi, sinon plus important de gens se consacrant à imiter la contrepartie caricaturale québécoise de la vedette ou l'original américain. De plus, bien qu'il soit encore plus difficile de le prouver et de le mesurer, Elvis Gratton semble aussi bien connu au sein des collectivités francophones hors Québec, ce qui est, à notre avis, significatif, bien que nous n'ayons pas été en mesure de nous aventurer sur ce terrain.

Le cycle des *Gratton* et l'ensemble de l'œuvre falardienne recèlent à notre avis de fortes potentialités de recherches interdisciplinaires, puisque, tel que le soulignait Georges

Privet, elles sont parmi les rares œuvres récemment produites par le cinéma québécois qui ont encore pour souci principal de demeurer bien ancrées dans la réalité sociopolitique d'une collectivité, à une époque donnée. Ces films constituent en ce sens de rares témoignages de moments clés de notre histoire – ou montrent plutôt la rareté de ces événements – pouvant soulever les passions collectives, comme d'autres l'ont fait jadis²²².

Ainsi, à première vue, Pierre Falardeau et Julien Poulin auront réussi leur pari initial grâce à Elvis Gratton : ils auront parlé aux gens et ceux-ci auront écouté. Toutefois, tel que nous avons pu le constater, ce qu'ils n'auraient pu prévoir et qui s'est avéré une arme à double tranchant, c'est *comment* leur message aura été compris, l'interprétation contraire à leurs intentions que l'on aura réservée à ces œuvres, ou encore l'inaction résultant d'un geste qui se voulait pourtant un appel au changement. Mais si le succès des *Gratton* réussit à montrer quelque chose, c'est sans doute le besoin de la société québécoise de pouvoir s'identifier à des héros en qui ils pourraient se reconnaître et voir une promesse ou un espoir de réussite et de grandeur. En faisant allusion aux felquistes et aux Patriotes et à la manière avec laquelle Pierre Falardeau les a présentés dans *Octobre* et *15 février*, Mireille La France affirme :

Bien entendu, le profil du héros évolue et subit plusieurs mutations selon l'époque ou la société qui l'engendre. Mais sa fonction demeure invariable : chaque nation écrit son histoire et fabrique ses héros, indispensables non seulement pour consolider l'identité nationale mais aussi pour cristalliser dans l'imaginaire collectif le mérite moral et le geste exemplaire (miroir du passé) pour en faire un modèle de l'action présente ou à venir²²³.

²²² L'auteur affirme à cet effet que Falardeau, avec les *Gratton* « [...] aura immortalisé les coulisses et le hors-champ d'une époque sans autre rêve que celui de l'Amérique, sans autre échange que celui du commerce, sans autre liberté que celle de l'entreprise; une époque si absente à elle-même qu'elle n'a ni souvenirs, ni même le goût d'en avoir, une époque qui ne cultive plus la mémoire mais l'oubli. Et qui, à force d'oublier son passé, semble condamné à le répéter... », George Privet, « Les *Gratton* 1, 2, 3 : documentaires “ sous-réalistes ” du Québec post-référendaire », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 53.

²²³ Mireille La France, « La figure du héros dans le cinéma de Falardeau : Autour des films *Octobre* et *15 février 1839* », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 24.

À la lumière de l'immense popularité qu'auront connu les œuvres du « cycle Gratton », il est permis de croire que les Québécois auront trouvé un héros en Gratton; mais un héros synonyme de valeurs bien différentes de ce qu'un Chevalier de Lorimier aurait pu représenter. Ironiquement, tandis que Pierre Falardeau aura voulu montrer en quoi les gestes posés par les felquistes et les Patriotes avaient quelque chose d'héroïque (ce qui aurait pu leur donner l'image de gagnants dans la perception populaire) et qu'il voulait dénoncer les comportements de gens dont Gratton se veut une caricature, c'est tout le contraire qui semble s'être produit. Celui dont il voulait faire un « perdant » a été perçu comme un « gagnant », un exemple à suivre. Les Québécois auraient trouvé dans le succès et le manque de complexes de Gratton une incitation à l'inaction, une promesse d'un avenir rayonnant pour eux aussi. *Elvis Gratton* représenterait en somme un moyen collectif d'oublier, à défaut de la « libération » qu'aurait souhaité encourager Pierre Falardeau.

Milan Kundera a écrit que « le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental²²⁴ ». Ainsi, au même titre qu'il serait pertinent d'examiner en détail les mises en garde se dissimulant sous l'apparat d'un Elvis Gratton, emblème d'un Québécois devenu glorieux, peut-être serait-il aussi urgent pour tout artiste désirant poursuivre un tant soit peu le travail de Pierre Falardeau, Julien Poulin et autres nationalistes, de créer un contrepois à Bob Gratton : un héros qui se dirait proprement Québécois et qui montrerait que le succès est aussi possible autrement, collectivement. Mais si l'exemple des *Gratton* démontre à tout le moins une chose hors de tout doute, c'est que peu importe les intentions des créateurs et toutes les réflexions qui peuvent se tramer derrière une œuvre, le public demeure le seul maître de la manière dont elles seront reçues.

²²⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 47.

Annexe I : entretien avec Manon Leriche

Nous avons rencontré Mme Manon Leriche afin d'en apprendre davantage sur la carrière et la vie de Pierre Falardeau, son conjoint et complice de longue date. Les passages ci-dessous ne sont que des extraits, édités et mis en forme, d'un long entretien réalisé le 19 janvier 2011 à Montréal. Cette version finale a été lue par Mme Leriche et paraît avec son consentement.

CP : Dans ses écrits où il raconte des anecdotes de son enfance, Pierre Falardeau parle parfois de Châteauguay et parfois du quartier Saint-Henri... Où a-t-il grandi exactement?

ML : Pierre est né dans l'Est de Montréal au coin des rues Aylwin et Ste-Catherine, dans Hochelaga-Maisonneuve. Quand il avait environ trois ans, ses parents ont décidé de déménager à Châteauguay, dans le chalet des parents du père de Pierre, qu'ils ont organisé en maison. Ils ont vécu là durant quelque temps et après ils ont acheté une maison à côté... Mais des membres de la famille de sa mère habitaient dans Saint-Henri, donc il allait souvent là quand il était tout petit. Puis une de ses tantes avait un dépanneur dans le quartier, alors il racontait souvent que quand sa mère allait visiter sa sœur, il s'assoit dans le coin et il lisait tous les « comics ». Il aimait Saint-Henri parce qu'il trouvait les gens et leur mentalité sympathiques. C'était un quartier ouvrier et il y avait une ambiance plutôt familiale. Mais il n'a jamais vécu là. Il a vraiment été élevé à Châteauguay. Puis il est allé à la petite école et ensuite au Collège de Montréal, comme pensionnaire. C'est là qu'il a connu Julien Poulin. À la fin, il ne voulait plus être pensionnaire alors il s'est acheté une mobylette et il voyageait de

Châteauguay à Montréal. Il y a fait tout son cours classique, puis son baccalauréat et sa maîtrise en anthropologie à l'Université de Montréal.

CP : Maintenant, pouvez-vous nous parler de vous, de votre cheminement de carrière, de même que du rôle que vous avez joué dans celle de votre conjoint, Pierre Falardeau?

ML : J'ai étudié à l'Université du Québec à Montréal en communications. C'est d'ailleurs là que j'ai rencontré Pierre, lorsqu'il était chargé de cours en cinéma durant une session et que j'étais une de ses étudiantes. Après mes études, j'ai fait de la télé. Je travaillais à l'information, à la salle des nouvelles de TQS, quand la chaîne en était à ses débuts. J'étais dans l'équipe qui a démarré ça... Mais Pierre détestait le fait que je sois « reporter », que je doive courir partout en talons hauts; c'était une vie de fou!... Ensuite, on a fait des films ensemble, mais c'est devenu trop compliqué quand on a eu les enfants.

CP : Les films que vous avez fait avec lui, ce sont *Le steak* et...

ML : Oui, *Le steak* et *Le temps des bouffons*. En fait, j'ai négocié la permission pour qu'il puisse tourner à l'Hôtel Reine Élisabeth, mais je ne me suis pas mêlée de la production, c'est le film de Pierre. Mais *Le steak*, on l'a vraiment fait ensemble. Ensuite, pour ses autres films, j'étais toujours un peu comme sa conseillère. C'est-à-dire qu'à toutes les étapes, à chaque version du scénario, au montage, il me demandait mon avis, donc finalement on était toujours ensemble. Mais c'étaient vraiment ses films. Parfois j'allais assister au tournage de certaines séquences quand il m'y invitait, mais je ne m'en mêlais pas.

Le simple fait de faire rouler la maison représentait beaucoup de travail. J'étais aussi un peu la recherchiste ou la secrétaire pour ses projets, les livres, les couvertures de livres, les éditions d'ouvrage, sur presque tout, enfin... C'est assez difficile de faire des films, on est complètement ailleurs, comme dans un autre monde pendant ce processus. Il y a des moments extraordinaires, quand une journée de tournage s'est bien déroulée et que tu as le sentiment d'avoir réussi quelque chose. Mais parfois, le lendemain, tout va mal et il faut que tu traînes ça durant tout le tournage. Il y a des hauts et des bas et après, dans la salle de montage, c'est de la torture! Alors je crois que ça aide d'avoir quelqu'un qui s'occupe de gérer le quotidien pour nous, pendant ce temps-là. Mais il faut dire aussi que Pierre portait beaucoup ses œuvres. Peut-être qu'il y a d'autres cinéastes, d'autres créateurs qui peuvent faire les choses avec plus de détachement, qui font des commandes, mais ce n'était pas le cas de Pierre. Quand il démarrait un projet, il s'investissait à fond et ça prenait beaucoup d'énergie, celle de toute la famille, en fait. Mais il était pareil pour tout : les campagnes médiatiques aussi, ça se transportait dans la maison. Nous étions tous dans le tourbillon. Il faut dire aussi qu'au Québec, parce que les réalisateurs ne tournent pas souvent, c'est plus lourd, il y a plus de pression, il ne faut pas se tromper. C'est vrai que tous les artistes doutent aussi, parce qu'au fond, on ne sait jamais si ce qu'on fait est bon, tant que les gens ne nous l'ont pas dit, entre autres.

CP : Puis justement, est-ce qu'il sentait qu'il avait une certaine responsabilité sociale en faisant ses œuvres?

ML : Oui. La première fois qu'il a eu un gros budget c'était pour le premier

Gratton et il avait peur. C'était son premier film avec une équipe de tournage. Ils avaient tous de l'expérience, contrairement à lui. Il voulait mourir, il pensait qu'il ne savait rien. En plus, les tournages des premiers *Gratton* ont tous duré une semaine, donc cinq ou sept jours! Pour le deuxième, c'était un peu moins pire. Mais pour *Le party* par contre, c'était son premier long métrage...

CP : Avec 300 figurants!

ML : C'est ça, c'est une grande équipe. Il y a peut-être des réalisateurs qui gèrent mieux ce type de pression, mais... Je crois qu'après *Le party*, il avait vraiment fait ses preuves, le film a été un succès, les gens ont aimé ça, c'était bon, et on dirait qu'à ce moment-là il est devenu plus confiant. Mais il avait 40 ans! Ensuite, *Octobre*, c'était une autre responsabilité de ne pas se tromper, de respecter la pensée de Francis Simard, parce que c'est inspiré de son livre. Il était quand même plus décontracté sur le plateau, il était plus à l'aise avec la direction d'acteurs et ainsi de suite. Mais c'était quelqu'un qui s'investissait énormément, même pour les *Gratton*, il travaillait fort.

CP : Pourtant, il y a plusieurs personnes qui croient qu'il n'y a pas de message derrière les films d'Elvis Gratton, que ce ne sont que des comédies sans contenu que M. Falardeau aurait faites pour financer ses films sérieux comme *Octobre* et *15 février 1839*...

ML : Ça a toujours été une fausse piste et ça continue. Pierre n'a jamais financé ses autres films avec ses *Gratton*. La seule chose, c'est que son distributeur à l'époque, Christian Larouche, lui demandait souvent de faire un autre *Gratton*, parce qu'il savait que ça marcherait et qu'il ferait des profits

intéressants. Mais Pierre refusait et lui répondait qu'il avait envie de faire *Octobre*. Un jour, M. Larouche lui a proposé de pousser le financement et d'investir lui-même dans *Octobre* si Pierre changeait d'idée et tournait un autre *Gratton*. Alors c'était un genre d'entente entre eux et ça a contribué à ce qu'*Octobre* puisse se faire. Mais ce n'est pas *Gratton* qui a financé *Octobre*. Il y a aussi peut-être une deuxième raison qui pourrait expliquer ce malentendu qui persiste. C'est quelque chose qui s'appelle l'enveloppe à la performance. Je crois que ça n'existe plus depuis peu, mais avant, quand un film québécois faisait beaucoup d'argent, le gouvernement fédéral ou Téléfilm Canada, ou une autre institution du genre, donnait un pourcentage des entrées à celui qui avait produit le film pour l'aider avec son prochain projet. Alors Pierre a probablement bénéficié de l'enveloppe à la performance de *Gratton II* pour son prochain film, donc pour *15 février 1839*. Sauf que les gens ne savent pas ça... Je ne suis pas bien placée pour parler de ce genre de choses... Même Pierre, des fois, il ne devait même plus savoir ce qu'il en était. Par exemple, pour *Octobre*, ils n'ont pas eu assez de financement, donc Pierre a investi une partie de son salaire pour le faire. Alors la différence, c'est que maintenant, contrairement à ses autres films, il reçoit des droits pour celui-là, parce qu'il est considéré comme un investisseur. Mais Pierre a aussi dû dire autre chose en entrevue, du genre « vous en voulez du n'importe quoi, j'veais vous en donner du n'importe quoi! »... Ensuite les rumeurs auraient commencé, les gens se seraient mis à dire : « il fait n'importe quoi, il fait ça juste pour l'argent », etc., et ça s'est transformé. Mais évidemment, c'est faux. C'était sa façon de s'exprimer et ça a été mal compris, ou ça a été compris comme les gens voulaient le

comprendre. Par exemple, la chanson « *Milkshake Song* » dans *Gratton II*, Pierre a dit quelque chose du genre : « je voulais faire une tounne à la James Brown; moi les tounes en anglais, je trouve ça niaisieux. J'haïs ça, la musique américaine j'haïs ça : on comprend rien puis ils disent juste des niaiseries quand on comprend ». Alors il a dit à son concepteur : « on met n'importe quoi ». Il a pris la circulaire Proviso, il a énuméré ce qu'il y avait dedans : « *chicken legs* », etc., puis c'est ce que ça a donné. Mais la chanson est hilarante, c'est bon! Alors après ça, il a dit « tu mets n'importe quoi, tu mets de la marde puis ça donne les tounes qu'on entend aujourd'hui ». Pierre était tellement libre dans sa façon de parler et de faire les choses que c'est certain que ça heurte parfois. Ce qui est intéressant, c'est que les gens disent toujours que les *Gratton* c'est mauvais, vulgaire, etc., et que c'est parce que Pierre les aurait fait pour faire de l'argent et financer ses autres films. Mais Pierre, au contraire, à partir du moment où il s'associait avec son stylo pour les deux autres *Gratton*, à partir du moment où il a décidé de ses sujets – le deuxième, c'est de montrer une star à la Céline Dion, ce que ça fait et ce que tu peux faire avec, tandis que le troisième c'est une critique des médias – et bien il avait du plaisir à faire ça. Le troisième *Gratton* a probablement plusieurs défauts, comme tous ses films d'ailleurs, mais il y a quand même des bons moments. Pourtant, ce film a été tellement mal reçu... À chaque fois où j'en vois des extraits, je me dis que c'est *lumineux*, tout son texte sur les médias. Il faut dire que Pierre était quelqu'un qui était *très bien* informé, qui lisait tous les journaux, écoutait la télé et la radio, qui était au courant de tout, et qui était *très* critique, et ça se voit dans le film. Mais peut-être que ça se perd parce que c'est présenté sous forme de gros gags que les gens trouvent

niaiseux. Peut-être que c'est trop, aussi. *Gratton*, peut-être que ça fait mal parce que c'est trop dur à prendre, c'est trop laid. Pourquoi les gens aiment tant ses grands films comme *Le party, Octobre, 15 février?* Ce sont comme des fresques historiques et même s'il y a des moments durs, c'est beau. Mais *Gratton*, c'est *laid*. Le personnage est laid, il est con et il dit des grossièretés pour dénoncer des choses, alors c'est trop difficile à digérer. Puis en plus, il y a probablement les défauts de vouloir mettre des gags comiques qui ne sont pas toujours réussis. À chaque fois que les films de Pierre sortaient en salles, on allait voir les réactions au cinéma – évidemment, je pouvais plus facilement me cacher et passer incognito que lui – et c'est sûr que dans le cas du troisième *Gratton*, les gens avaient l'air de ne pas comprendre, d'être déstabilisés et peut-être avec raison. Mais il y a quand même des choses passionnantes dans ce film-là.

CP : Selon vous, est-ce probable que le troisième *Gratton* ait été mal reçu parce que c'est impossible de ne pas comprendre qu'il y a plus qu'un premier niveau à ce film, parce que la charge critique y est d'autant plus évidente?

ML : En fait, les gens dans la salle ne riaient pas. Peut-être qu'ils ne comprenaient tout simplement pas pourquoi on les « emmerdait » avec une analyse des médias, quand tout ce qu'ils voulaient voir, c'était un gros qui perd ses culottes! Pierre était un peu avant-gardiste. Par exemple, le bulletin de nouvelles sous forme de quiz, c'est assez fantastique! Moi j'*adore!*... C'est ça la télé : ils te montrent des énormités et ils te présentent des messages dont tu ne veux pas mais qui te rentrent dans le cerveau quand même!... Pierre a fait une analyse, peut-être que chaque aspect n'est pas

nécessairement réussi, mais moi je crois que c'est un film intelligent. Mais il le savait déjà dès le premier *Gratton* que c'était quelque chose qui serait difficile à prendre. Il faut dire aussi que le personnage, qu'on le veuille ou non, c'est un gros Québécois niaiseux qui ressemble à pleins de « mononcles » et de gens de notre entourage. Alors ça dépend comment on analyse le film, mais les gens réagissent en se disant qu'ils en connaissent des gens comme lui. Même Céline Dion trouve ça drôle²²⁵! C'est évident qu'avec les *Gratton*, Pierre a touché quelque chose de très profond qui n'est peut-être pas facile à prendre, ce qui fait que ces films-là ont tous reçu un accueil mitigé. Puis si on pense au troisième long métrage, qui s'est fait démolir par la critique, ce film « crache » sur les journalistes durant une heure et demie. Ça aurait été étonnant qu'ils disent qu'ils aiment ça.

CP : Comment réagissait-il aux réactions négatives ou à l'indifférence réservée aux *Gratton*?

ML : Il trouvait ça très difficile parce qu'il avait toujours l'impression que c'était limpide. C'était un homme qui était conscient de ce qu'il faisait et il savait qu'il y a de nombreux défauts dans les *Gratton*. C'est parfois difficile de réussir des gags physiques. Par exemple, la séquence du tremplin au-dessus de la piscine dans le troisième court métrage : on voit que c'est fait avec rien, un peu sens-dessus-dessous et c'est plus ou moins efficace. Pierre était très conscient que dans chacun des films il y a des gags mal réussis parce qu'ils n'avaient pas de moyens suffisants. Par exemple, dans le

²²⁵ Dans le documentaire *Pierre Falardeau*, on retrouve un extrait d'une entrevue réalisée avec Céline Dion et son mari, où elle dit à Julie Snyder que son film préféré est *Elvis Gratton*.

troisième court métrage, il y a un plan où Poulin a la face brûlée et les cheveux dans les airs... Ils ont fait le plan serré parce que c'était la fin de la journée, ils n'avaient plus d'argent pour payer les figurants et ils ont dû mettre l'assistant-réalisateur en pantalons courts en arrière pour faire des jambes, puis serrer le plan. Parfois, il y a des séquences qui peuvent être ratées parce qu'elles sont faites avec des moyens modestes et, inversement, d'autres sont limpides et réussies. Pourquoi? C'est un mystère... C'est comme la limousine qui parle : c'est un gag *très* réussi, que les gens adorent! Mais le plus drôle dans tout cela, c'est que c'est inspiré de faits vécus. Quand les enfants étaient petits, la mère de Pierre nous avait donné son auto qui parlait. Elle disait exactement « une porte est mal fermée », ou « votre niveau de lave-glace est bas », avec une espèce de voix « pas d'allure ». Les enfants trouvaient ça drôle et on trouvait ça ridicule. Parfois on n'en pouvait plus de l'entendre. Alors Pierre a juste repris ce gag et il l'a transposé à *Gratton*, puis ça a donné quelque chose d'extraordinaire, mais il ne savait pas que ce serait bon.

CP : Selon vous, comment pourrait-on départager l'apport de Pierre Falardeau et celui de Julien Poulin dans les films qu'ils ont créés ensemble, surtout les *Gratton*?

ML : Après le premier *Gratton*, c'est Poulin qui a voulu arrêter de réaliser des films avec Pierre et voler de ses propres ailes. Je pense que, par moments, il se sentait comme si Pierre le traînait. Mais ce n'était pas ça du tout! Pierre l'a toujours défendu. Il disait qu'ils formaient une bonne équipe, qu'ils avaient des idées ensemble, qu'au début Poulin faisait le son et Pierre s'occupait de l'image, puis qu'ils discutaient ensemble. Mais c'est sûr

qu'on voit la pensée anthropologique de Pierre dans ses films. Tandis que, puisque Poulin était intéressé par le théâtre, c'est sûrement lui qui ajoutait l'aspect musical ou théâtral des films. Ce n'est pas facile de départager. Si on s'assoit avec Poulin pour visionner un *Gratton*, il pourrait dire à quel point certaines séquences sont inspirées du réel. Par exemple, dans la séquence où Gratton fait du ski de fond dans *Miracle à Memphis*, ce sont ses vrais bas qu'il porte et ça lui est vraiment déjà arrivé de rester coincé en essayant de traverser une clôture avec ses skis, puis Pierre l'a vu et trouvait qu'il avait l'air fou! Il pourrait aussi dire quels sont les gags inspirés de ses propres idées. Le travail pour préparer les *Gratton* se faisait beaucoup en répétitions, où Poulin improvisait et Pierre prenait des notes et ils se lançaient des idées. Mais c'est sûr que c'est Pierre, avec sa pensée d'anthropologue, qui a donné toutes les structures aux films. Ça n'enlève rien à Poulin; ils avaient simplement chacun leur partie.

CP : En écoutant les *Gratton* récemment, j'ai constaté que M. Falardeau apparaît dans chacun d'entre eux. Vous a-t-il déjà parlé de son choix de se placer devant la caméra dans tous ses *Gratton*?

ML : Oui, Pierre est « acteur » dans les trois courts métrages de *Gratton*. Dans le premier, il est le photographe. Ça ne devait pas être lui, mais l'acteur qui devait le faire ne s'est jamais présenté... Et comme Pierre donnait la réplique à Poulin dans les répétitions, il a joué le photographe. Dans le deuxième, il joue le « *preacher* » Américain... Pourquoi? Je ne le sais pas vraiment. Mais il m'avait raconté que c'était la première séquence qu'il tournait, le matin du premier jour de tournage. Le réalisateur qui commence le

premier « tour de manivelle » en jouant un fou, qui hurle, danse, chante; le ton du tournage était donné... Enfin, dans le troisième, il fait de la figuration « hawaïenne » : chemise hawaïenne, chapeau de paille et « tripe » autour de la taille. Je sais qu'il manquait d'argent et de figurants... Je me souviens avoir gentiment ri de lui en lui disant qu'il se prenait pour Hitchcock qui apparaissait dans tous ses films. En ce qui a trait aux longs métrages, dans *Gratton II*, il est dans la salle de montage lui-même avec Poulin, et dans *Gratton III*, il est le réalisateur allemand qui fait un film à la Wim Wenders.

CP : Donc tous des personnages qui évoquent une charge critique... Un fait intéressant est que lorsque M. Falardeau faisait des documentaires durant les années 1970, il voulait en faire quelque chose d'accessible à tous. Mais quand il essayait de présenter *Pea Soup* dans des tavernes, par exemple, les gens n'étaient pas intéressés. Puis d'un autre côté, avec les *Gratton*, les gens qu'il voulait rejoindre sont à l'écoute mais ne semblent pas comprendre le message...

ML : Mais peut-être qu'ils en comprennent certains éléments. Ça, c'est toujours étrange... Je pense qu'une chose que Pierre aimait beaucoup, c'est que durant environ les quinze dernières années de sa vie, il donnait beaucoup de conférences dans les écoles secondaires, les cégeps, les universités et un peu partout au Québec pour parler d'indépendance. Ça lui faisait du bien quand des jeunes lui disaient parfois qu'ils aimaient Gratton et qu'ils connaissaient toutes les répliques par cœur, ou encore, par exemple, que leur père indépendantiste leur avait montré les films. Ce qui le touchait beaucoup, c'est que Gratton

arrive à rejoindre des jeunes qui n'ont aucune notion de politique mais qui rient, qui ont du plaisir, et qui essayent de comprendre. C'est souvent une fois au cégep ou à l'université qu'ils disent qu'ils ont mieux compris la signification de certaines choses et qu'ils voient qu'il y a un deuxième et un troisième niveaux dans ces films. Alors là, Pierre était content parce qu'il se disait « j'ai atteint mon but »... Mais je crois aussi – et je le lui ai déjà dit puis il le répétait parfois à d'autres – que les documentaires, ça n'intéresse pas les gens. Une des raisons importantes est que, par exemple, quelqu'un qui travaille toute la journée dans un emploi qu'il n'aime pas, ou qui est fatigué et épuisé, le soir, n'a pas le goût d'avoir une analyse sémiotique de Roland Barthes qui lui explique pourquoi on va à la lutte. Les gens ont le goût d'aller se détendre, de rire, pleurer, d'aller voir des beaux films d'amour, de voir quelque chose qui leur fait oublier leur journée ou leur semaine horrible. Je crois que c'est en partie pour ça que Pierre s'est tourné vers la fiction. Mais aussi parce qu'il a vu avec le premier court métrage des *Gratton* que ça allait toucher les gens. Alors il s'est dit que la fiction lui permettait de rejoindre plus de gens que les documentaires et qu'il pouvait dire exactement les mêmes choses. Le documentaire sur lui, par exemple, ce qu'il réussit parfois à faire, c'est qu'il donne le goût aux gens de voir ses films, même s'ils ne les trouvent plus dans les clubs vidéo. Donc je crois qu'à long-terme, il réussit une partie de ce qu'il a toujours voulu, et c'est de parler aux gens. Et il le fait avec ses documentaires, même si c'est sûr que ça n'a pas la même portée parce que ce sont plutôt les universitaires qui vont se procurer la compilation [*Falardeau, Poulin : à force de courage*]. Ce que les gens ne voient pas souvent, c'est que *Gratton*, c'est très anthropologique; Pierre a juste changé de

procédé, il a mis des acteurs parce qu'il a vu que les gens aiment mieux aller voir des films de fiction puis rire, mais c'est encore *Continuons le combat*, c'est encore *Pea Soup*, et c'est encore tous ses documentaires. Il a toujours fait le même film... Et pourtant, le journaliste Georges Privet doit être un des rares défenseurs de Gratton... Les *Gratton*, c'est vraiment populaire. Populaire chez les gens. Tu vois, Mireille La France²²⁶ enseigne le cinéma au cégep de Rosemont. Elle aussi a de la difficulté avec les *Gratton*, surtout le dernier. Pour le premier anniversaire de la mort de Pierre, elle a organisé une journée hommage avec une table ronde où elle a présenté deux ou trois des films de Pierre. Mais elle voulait qu'il y ait un débat et que ses étudiants participent, donc son panel était constitué d'Odile Tremblay du *Devoir*, de deux membres de Loco Locass, et du cinéaste Bernard Émond. Quand ils se sont mis à parler des *Gratton*, Odile Tremblay disait que c'est une horreur. Il y a eu un débat sur le sujet, parce que les jeunes n'étaient pas d'accord avec elle. Mais c'est sûr que c'est très populaire, les *Gratton*, ce sont des films qui passent l'épreuve du temps. Premièrement, les comédies, ça survit. Même si parfois c'est boiteux, comme les films de Louis de Funès par exemple, ça reste quand même. *Gratton*, en tout cas, ça passe le temps. Je dirais que le premier, celui qui réunit les trois courts métrages ensemble, c'est probablement la vidéocassette qui a été la plus vendue au Québec. Encore aujourd'hui, le DVD continue de se vendre énormément. À l'époque, c'était la vidéocassette la plus vendue. *Le temps des bouffons* aussi, ça a connu un grand succès. Mais quand on l'a

mis sur la compilation et que quelqu'un l'a affiché sur internet, on n'en vendait plus. Peu importe, le but était que tout le monde puisse voir le film... À l'époque, c'était extraordinaire à quel point les cassettes circulaient. On en avait vendu cinq mille et on n'arrêtait pas d'en faire produire d'autres exemplaires. La dernière fois que j'ai vérifié auprès de la Régie du cinéma, on en avait vendu environ dix mille. Mais pour *Gratton*, alors ça je sais que c'est énorme.

CP : Pour *Le temps des bouffons*, c'est vous qui faisiez toutes les copies chez vous?

ML : Non, je les faisais chez Vision globale. Je leur laissais la version originale et je leur en demandais des centaines de copies supplémentaires au besoin. Au début on les vendait comme ça, Pierre les vendait à des gens sur la rue. Ensuite, Roland Smith, le monsieur du cinéma Du Parc [mieux connu pour avoir dirigé le cinéma Outremont dans les années 1970 et 1980], a convaincu Renaud-Bray, chez qui il travaillait à l'époque, de vendre les cassettes en magasin. Puis après, ça a été vendu à la Boîte noire. C'est à l'époque où internet n'existait pas, donc ça s'est beaucoup vendu.

CP : Donc ce n'était pas juste vendu à des gens qui faisaient la file dans votre cage d'escaliers...

ML : Non, au début on procédait comme ça, mais après quelques mois, quand M. Smith a voulu le commercialiser, chaque copie vendue devait avoir le timbre de la Régie du cinéma, donc les ventes étaient contrôlées. Ça veut dire que les copies qui se sont écoulées avant n'apparaissent pas dans la compilation de la Régie. Je crois qu'il devait y en avoir environ mille avant la commercialisation.

²²⁶ Mireille La France a réalisé les entretiens avec Pierre Falardeau dans le cadre de l'ouvrage *Pierre Falardeau persiste et filme : entretiens avec Mireille La France*.

CP : Puisque M. Falardeau ne recevait aucun pourcentage des recettes amassées par la majeure partie de ses films et qu'il n'a pas pu réaliser ses projets durant de nombreuses années parce qu'ils étaient refusés par les instances subventionnaires, pourquoi ne voulait-il pas faire d'annonces publicitaires?

ML : Très honnêtement, premièrement, il ne voulait pas parce qu'il était contre, c'était contre sa pensée. Mais en même temps, il a toujours dit qu'il ne serait pas capable. Il disait « j'arriverais pour tourner une dinde congelée, puis dire " bon action " »; je n'aurais pas été capable de faire ça ». Je pense que c'était vrai. C'était inconcevable pour lui de s'investir dans ce genre de choses. En même temps, il y a d'autres réalisateurs qui voient ça différemment, qui peuvent avoir raison aussi. Parfois, tu peux apprendre ton métier, ou peut-être que ça peut t'amener ailleurs, mais enfin, il ne voulait pas faire ça.

CP : Concrètement, comment est-ce qu'il faisait pour subvenir à ses besoins durant les longues périodes où il ne travaillait pas?

ML : Il était débrouillard. Premièrement on avait un niveau de vie assez modeste. On habitait dans un appartement, on était plus à l'étroit, on avait une vieille voiture, et on n'avait pas de grosses dépenses. Pierre faisait toutes sortes d'autres choses. Il donnait des conférences – parfois il acceptait de le faire gratuitement, en échange d'un sandwich, quand les écoles ou organismes n'avaient pas de budget pour le payer – et il négociait son cachet, il se débrouillait. Il arrivait à faire face aux défis avec de petits moyens. C'est sûr qu'il y a eu des périodes plus creuses, mais on n'a jamais manqué de rien, on a

eu du chauffage et de la nourriture. Bien sûr, il y a plein d'artistes qui ont des niveaux de vie plus élevés, qui partent en vacances deux fois par année, qui ont des voitures de l'année, des vêtements de star, mais nous, on n'en avait rien à foutre de tout ça. Je n'ai vraiment pas l'impression d'avoir manqué de quoi que ce soit. Peut-être que Pierre était un peu angoissé, c'est fort possible, mais il arrivait toujours à s'organiser. Puis de toute façon, il n'aurait pas pu faire de télé : il voulait toujours prendre du temps de répétition et de préparation avant les tournages.

CP : Justement, un projet qui a mis beaucoup de temps à se concrétiser, c'est *15 février 1839*. Pouvez-vous nous parler brièvement de l'histoire du comité du *15 février* et de la censure entourant le film? Au final, si le film a été financé, c'est parce qu'il y a un comité qui a été mis sur pieds?

ML : Oui, le scénario de Pierre s'était fait refuser pour une énième fois, puis Nadine Vincent, une linguiste qui est maintenant l'agente des Zapartistes, a appris la nouvelle. Elle s'est dit que c'était insensé que Pierre se fasse encore censurer et que ce serait important qu'il puisse faire un film sur notre histoire. Donc elle a écrit une lettre de protestation et quand elle a reçu des appuis, elle a décidé de former un comité. Ils ont organisé des lectures de scénarios, des marches, où les gens contribuaient à coups de cinq ou dix dollars. Ça a duré cinq ans avant qu'il y ait une vraie mobilisation, puis finalement ils sont allés au bureau du Premier ministre, Bernard Landry, qui a décidé d'aller chercher des fonds auprès de la SAQ et d'autres sociétés d'État, etc. C'est donc finalement avec la pression populaire qu'ils ont réussi à aller chercher le financement pour faire ce film. Parce que *15 février*, Bernadette Payeur (sa

productrice) l'explique dans le documentaire sur Pierre, Téléfilm Canada ne voulait pas le financer. Je pense que les membres du comité ont amassé soixante mille dollars. Mais le film avait un budget de plus de deux millions de dollars, donc ce sont les fonds débloqués au niveau provincial qui ont comblé le manque à gagner. Ça a été long et je pense que tout le monde trouvait ça difficile. Par exemple, Luc Picard, il en a fait des lectures et il a marché souvent avec un pot dans les mains pour ramasser des cinq ou dix dollars!... Ça a été un événement, le seul du genre dans l'histoire du cinéma québécois. Même une fois que tout s'est réglé, les gens continuaient à vouloir donner de l'argent à Pierre quand ils le croisaient sur la rue, parce qu'ils voulaient participer au financement du film. C'était devenu une grande blague entre nous! Il y a des boîtes d'archives remplies de lettres de soutien qui nous sont parvenues. C'est vraiment une belle histoire. Un jour, quelqu'un pourrait faire un travail, une étude, un livre sur le sujet. Jean-François Nadeau était là-dedans aussi et il se souvient même d'une lettre d'une prostituée qui leur avait écrit pour appuyer le projet... Ce film-là, les gens l'ont vraiment porté et poussé avant même qu'il existe. Parce que c'était toujours refusé, on a publié le scénario entre-temps, donc ça s'est lu et c'est devenu un phénomène.

CP : Quand les institutions refusaient ses scénarios, est-ce qu'il modifiait ce qu'on lui reprochait jusqu'à ce qu'une version soit acceptée?

ML : Pierre disait tout le temps : « Il n'y a que moi qui sait où le film s'en va ». En même temps, il disait qu'il était très ouvert aux suggestions de tout le monde. Mais, quand tu es réalisateur, il faut que tu apprennes à toujours garder ton idée principale, à ne pas te faire bouffer par les

suggestions de tout le monde sur un plateau. Il y en a du monde à toutes les étapes... Donc même si les institutions lui disaient « on n'aime pas ci, on n'aime pas ça », ce n'est vraiment pas là-dessus qu'il se fiait. En fait, ce qu'il faisait, c'est qu'il faisait lire ses scénarios par des gens en qui il avait confiance : des amis, moi, des gens qu'il aimait ou d'autres même, peut-être, qui pouvaient ne pas nécessairement aimer ses sujets. Puis à partir de là, il pouvait changer des choses. Mais je pense qu'il n'a jamais rien écouté de ce que les institutions lui demandaient.

CP : Alors il ne changeait jamais quoi que ce soit... Mais pour *Octobre*, il a quand même dû soumettre plusieurs versions?

ML : Oui, *Octobre*, c'est sûr que c'est un projet particulier, peut-être parce que Pierre n'avait pas d'expérience en scénarisation de fiction... Quand il a commencé à écrire le scénario d'*Octobre*, c'était un peu après ou environ au même moment que le tournage de la première demi-heure des *Gratton*. En plus, c'est sûr que pour lui, *Octobre*, c'était quelque chose de tellement important, un sujet qui lui tenait à cœur et il se disait qu'il ne fallait pas qu'il rate son coup et il savait exactement ce qu'il voulait dire. En fait, au début, il voulait *tout* dire : raconter toute l'histoire des felquistes, depuis leur enfance. Ça aurait pu être passionnant, aussi... Donc, je pense que les premiers scénarios avaient presque l'air d'une thèse de doctorat sur les événements d'Octobre, avec trop d'informations. Puis en cours de route, il a épuré. Alors ça explique en partie le fait que ça ait pris tellement de temps. Il est passé d'une brique à son huis clos, qui est finalement sa façon de travailler, pour ne pas que ça coûte trop cher, mais aussi pour mettre toute l'action en un lieu, et que ça soit plus intense.

Mais je suis à peu près certaine que ces modifications du scénario n'ont rien à voir avec les critiques des institutions, parce que de toute façon, elles ne voulaient pas financer le film. C'était un sujet trop dangereux. Mais c'est en cours de route qu'il a vraiment travaillé très fort sur ce scénario-là et qu'il a dû trouver son style, sa technique, qu'il a développée au fil du temps.

CP : Dans certains textes, on dit qu'*Octobre* a pris douze ans à se concrétiser, d'autres disent dix... Combien de temps cela a-t-il pris, exactement, selon vous?

ML : Je dirais que ça a pris quinze ans en tout et pour tout. Je me souviens, quand j'ai connu Pierre, un jour il m'est arrivé avec le livre fraîchement imprimé de Francis Simard et il me montrait sa première version du scénario d'*Octobre*. Avant même que le scénario se fasse refuser par les institutions, Pierre a eu de la difficulté à se trouver un producteur, parce que personne ne voulait risquer de faire ce film. Par exemple, il a approché Roger Frappier à l'ONF. Au même moment, on a permis à Denys Arcand de faire son *Déclin de l'empire Américain* et à Léa Pool de réaliser un film, mais on n'a pas laissé Pierre faire *Octobre*. Donc dès le départ, il était mis de côté. Ensuite, les institutions le refusaient toujours, puis il y a même eu le sénateur Gigantes qui s'en est mêlé pour essayer d'empêcher le financement. C'était vraiment une saga...

CP : D'ailleurs, en lisant des commentaires sur certains forums de discussion sur internet, on constate qu'aujourd'hui encore, il semble persister certaines polémiques au sujet de M. Falardeau et de ses œuvres. Avez-vous déjà pris connaissance de ce qui se dit sur ces sites?

ML : En fait, la première fois que j'ai dû lire des commentaires sur Internet, c'était à la sortie du deuxième ou du troisième *Gratton*. Parce qu'on n'avait pas d'ordinateur, le distributeur nous avait fait une compilation de toutes les critiques et les commentaires. Je me souviens, j'avais trouvé ça hilarant, parce que ça va dans toutes les directions, il y a autant de « fleurs » que de « pots ». Pierre était régulièrement dans des tourbillons médiatiques, mais tant que je n'avais pas accès à internet, je ne savais pas tout ce qui pouvait se dire sur lui. Mais je me suis trouvée à aller voir à quelques reprises. Par exemple, quand il y a eu l'histoire de l'engueulade avec un journaliste de *La Presse* au coin de la rue... J'ai lu ça et je me suis dit qu'il valait mieux ne pas tout lire, c'était trop lourd. J'ai pris un peu de distance, mais là je dois avouer que j'ai recommencé à être capable de lire ce qui se dit. Maintenant, je suis un peu « blindée », je suis capable d'en prendre. C'est toujours le même débat politique qui revient, il y en a qui le défendent, d'autres qui le détestent, ils parlent d'indépendance, et ça part dans toutes les directions. Mais pour l'histoire de la controverse autour de la commémoration de la bataille des Plaines d'Abraham, je ne trouvais pas ça drôle du tout. Des gens de Québec qui lancent un appel au meurtre contre Pierre, c'est autre chose!... Donc je me suis dit que j'étais mieux de ne plus lire ça. Alors parfois il faut que je fasse attention.

CP : Est-ce que depuis l'année dernière, vous sentez qu'il y a plusieurs personnes qui vous courtisent pour vous faire des propositions par rapport à son œuvre? Est-ce que vous pensez qu'il y en a même qui cherchent à profiter un peu de la situation?

ML : Oui, on m'a fait des propositions. Et disons qu'il faut que je sois prudente, je ne laisse personne profiter des circonstances. Mais je ne suis pas infallible. Je fais attention. Le plus important, c'est de respecter Pierre, ce qu'il était, ce qu'il voulait et ce qu'il ne voulait pas, puis je vais toujours aller dans cette direction-là... J'ai toutes sortes de projets de livres, je travaille fort, je fais attention pour que ce soit dans l'esprit qu'il aurait souhaité. Je ne vais rien faire contre ses volontés, en espérant ne pas me tromper. J'ai beaucoup de projets, mais en même temps, j'essaye de ne pas précipiter les choses. C'est sûr que je vois que les gens s'ennuient beaucoup de lui. Je le vois avec le documentaire *Pierre Falardeau*; les gens m'arrêtent sur la rue. Puis le film a été un succès, pour un documentaire, au Cinéma Beaubien : des recettes de plus de trente-cinq mille dollars jusqu'à maintenant! Normalement, ça ne fait jamais ça, un documentaire. Alors on voit que ce sont tous des gens qui aimaient Pierre. C'est très étrange, les gens restent jusqu'à la fin du générique et applaudissent. Ça a été un événement en quelque sorte. Il faut croire qu'il y avait une demande. Les gens s'ennuient de lui...

CP : Ce documentaire, c'est un projet qui a commencé l'année dernière?

ML : Oui, c'est ça. Carmen Garcia et Germán Gutierrez, les deux réalisateurs, je les connais très bien. Germán, ça faisait un bout de temps qu'il avait envie de faire ce film, mais je pense qu'il était gêné, qu'il n'osait pas trop le demander. Mais il a posé la question peut-être un an ou un an et demi avant qu'il meure. Au début, Pierre ne voulait pas trop. Je pense qu'il trouvait ça intéressant que quelqu'un veuille faire un film sur lui pour parler de son œuvre et de son message. Mais je

crois que ça le gênait. Il a déjà fait du documentaire, donc il savait ce que ça pouvait impliquer, comme des gens qui entrent chez vous avec des caméras et ce n'est pas toujours plaisant... Finalement il a accepté, mais à partir de ce moment-là, il était déjà malade. Ils ne sont jamais entrés ici pour filmer, parce que je ne voulais pas trop. Ce que j'ai plutôt fait, c'est que j'ai appelé Germán et je l'ai invité à venir filmer des événements comme la marche pour l'indépendance à laquelle Pierre a participé, où notre fils a lu un de ses textes. Ce sont les images qu'on voit dans le film. Il a aussi tourné sa dernière entrevue et quand il a gagné le Prix Pierre-Bourgault. Puis, finalement, des images des funérailles. Donc, il aura tourné trois fois avant sa mort. Mais ils pouvaient quand même faire un film, parce qu'avec toute l'œuvre de Pierre et les milliers d'heures d'entrevues qu'il a données, il pourrait y avoir encore trois autres documentaires sur lui! Donc, ils ont dû s'adapter, mais enfin, ça a donné un portrait en quelque sorte. Ça leur a permis de fouiller dans les archives de tous les réseaux de télé.

CP : Et qu'en est-il de l'avenir des *Gratton*? Est-ce que vous songez à permettre à quelqu'un d'en réaliser une suite?

ML : Je sais que Julien Poulin et Yves Trudel aimeraient faire un autre film de *Gratton*. Mais en même temps, je ne peux pas accepter. Pierre ne voulait pas et s'il y avait eu un quatrième film, il aurait fallu que ce soit lui qui l'écrive. Non, ce n'est pas vrai : il pourrait y avoir quelqu'un de très bon qui écrive quelque chose de bon, mais...

CP : Est-ce que M. Falardeau a déjà regardé la série-télé?

ML : Il en a regardé un ou deux épisodes... Il riait et il n'était pas trop critique; je pense que ça ne lui tentait pas de l'être, en fait. C'est moi qui étais plus de mauvaise humeur. Je trouvais qu'ils reprenaient tous les gags de Pierre et qu'ils les étiraient durant dix minutes. Mais il leur avait donné son accord et je pense que ça ne lui tentait pas de s'en mêler. Et je crois que de temps à autre, il aimait voir Poulin faire des niaiseries. Il en a probablement regardé deux ou trois épisodes et il souriait en coin, il n'était pas fâché...

CP : Sur internet, il y a des vidéos où l'on parle d'un scénario que M. Falardeau a écrit peu de temps avant sa mort, mais qu'il n'aura pas été en mesure de réaliser. Pouvez-vous nous en parler un peu?

ML : C'est au sujet de Québécois à la Première Guerre mondiale. Puis c'est encore des gars qui sont dans un trou et qui ont peur d'exploser contre l'ennemi : les Allemands. C'était sa marque, sa griffe : tous des gars. Tu reconnais le même style que dans *15 février, Octobre* ou *Le party*... Il avait fait une version non dialoguée du scénario et c'était sa première version dialoguée. Normalement, il en aurait peut-être fait deux autres, puis il l'aurait retravaillée avec les acteurs sur le tournage et ensuite au montage. Mais même dans ce premier jet, on sent l'expérience qu'il a acquise. Moi en tout cas, j'ai trouvé ça tellement bon. Mais je dois être une de ses « fans »! C'est sûr que ça serait bien qu'il soit réalisé un jour, mais qui peut le faire comme Pierre?...

CP : Entretemps, que ce scénario soit réalisé ou non un jour, il semblerait que les gens soient encore intéressés aux œuvres de M. Falardeau. Par exemple,

sur le site internet *Youtube*, il y a des dizaines de milliers de visionnements des clips d'extraits de ses films...

ML : Je suis très consciente de ça. Pierre l'a souvent dit, il a toujours fait un cinéma où il voulait dire quelque chose et il voulait que les gens s'emparent de ses films ou de ses images pour les montrer. *Le temps des bouffons* a été fait dans cet esprit-là. Il avait écrit sur les cassettes : « prenez-le comme une bouteille à la mer et passez-le, montrez-le, distribuez-le ». C'est arrivé souvent que les gens appellent à la maison pour dire qu'ils aimeraient utiliser un extrait de ses films mais qu'ils n'avaient pas d'argent pour payer les droits d'auteurs. Pierre leur répondait qu'ils pouvaient s'en servir et que si un jour ils avaient des fonds, ils pouvaient lui envoyer cinquante dollars. Ça a toujours été son esprit, alors c'est sûr qu'il serait ravi de savoir que ses films sont vus sur internet et que ses messages circulent comme ça. Par contre, il en était déjà un peu conscient... En fait, l'homme qui a créé son site internet, c'est un Français. Peu de temps après son arrivée ici, il y a environ cinq ans, quelqu'un lui a montré un des *Gratton*. En passant, ça c'est un phénomène dont on me parle régulièrement : tous les Français qui débarquent ici, ou les étrangers, mais surtout les Français, je pense, la première chose que les Québécois font, c'est de leur montrer *Gratton*. Donc après avoir vu le film, cet homme-là a voulu en savoir plus sur Pierre. Il est allé voir sur internet pour trouver de l'information, mais il n'y avait rien du tout! Il s'est dit que c'était insensé et puisqu'il est informaticien, il s'est proposé de créer un site pour Pierre, c'était sa manière de militer et de faire quelque chose pour le Québec. Un ami l'a mis en contact avec Pierre et au début il refusait, ça ne l'intéressait pas. Mais

finalement, Christophe l'a convaincu et à temps perdu, le soir après son travail, il s'est mis à monter le site avec tout le matériel qu'on lui a fourni. Alors, je pense que Pierre serait ravi de savoir que les gens peuvent aller voir des extraits de

ses films et des citations de messages qu'il voulait transmettre. C'était ça le but; ça n'a jamais été de faire de l'argent, à part pour manger. Le but n'a jamais été de devenir milliardaire. □

Annexe II : entretien avec Julien Poulin

Julien Poulin est né à Montréal en 1946. Bien que, au cours de sa carrière de comédien qui s'échelonne sur plus de quatre décennies, on ait pu le voir au théâtre, à la télévision et au cinéma, il est surtout connu pour le rôle d'Elvis Gratton, qu'il a interprété dans toutes les œuvres mettant en scène ce personnage. C'est afin d'en apprendre davantage sur la genèse et la réception des œuvres du cycle des Gratton que nous avons rencontré Julien Poulin. Les passages ci-dessous sont des extraits édités et mis en forme d'un long entretien survenu le 22 octobre 2010 à Montréal. Cette version finale paraît avec le consentement de M. Poulin.

CP : M. Poulin, est-ce que vous pouvez nous parler du cheminement vous ayant mené à découvrir votre passion pour le théâtre? Est-ce que votre vision de l'art comme moyen d'engagement social est venu suite à votre rencontre avec Pierre Falardeau ou est-ce la conception que vous en aviez dès le départ?

JP : Il y a beaucoup de choses dans cette question... D'abord, le premier contact que j'ai eu avec le théâtre a été par ma mère. Moi, je viens d'un milieu pauvre, pour ne pas dire très pauvre. En 1946, tout ce qu'il y a au niveau de l'art populaire à Montréal, c'est la radio et le cinéma français ou anglais. Mon père travaille et pour gagner sa vie, il doit parler en anglais. Il travaille au *Canadian Pacific Railways*. Ma mère est francophone et elle aime bien le théâtre, alors elle y va parfois et revient avec les programmes des pièces. Moi je regarde ces programmes de théâtre avec le nom des acteurs, etc. Puis, le dimanche soir, je suis assis à côté de ma mère et je regarde le « télé-théâtre » à la télévision. Ensuite,

on a découvert que j'étais plutôt bon à l'école et puisque ma famille était pauvre, la meilleure façon de me permettre de poursuivre mes études, c'était de faire de moi un prêtre pour que je puisse avoir accès à des bourses (mais ce n'était pas grave si on ne devenait pas vraiment prêtre après nos études). Donc, je vais étudier dans un collège dans l'Ouest de Montréal. Je suis un « externe » parce qu'on n'a pas assez d'argent pour que je devienne pensionnaire, alors je reviens à la maison le soir pour me coucher. Je me sens déraciné de mon coin de l'Est de Montréal et j'ai de la difficulté à accepter de le quitter. Je suis donc tellement tannant et indiscipliné, parce que je ne me sens pas à ma place à l'école, que les prêtres ont une idée géniale : ils m'obligent à faire le bouffon dans une pièce de théâtre qu'ils font à la fin de l'année, pour compenser pour le fait que je ne gagnerai pas de prix. Il faut dire que ma mère est intervenue en ma faveur en mettant de la pression sur eux en criant et en pleurant au téléphone, en leur disant que je deviendrais un « *bum* » si on m'expulsait de l'école, etc. Donc, ils me permettent de monter sur scène à la fin de l'année. Ils me font faire un petit numéro pendant le spectacle où les finissants vont chercher leurs prix et là, les gars – parce qu'il n'y avait que des garçons au séminaire – se mettent à rire. À l'époque, j'avais treize ans et je me trouvais gros et disons que je n'étais pas le sportif de l'école, donc c'était valorisant. Après ce spectacle, les prêtres me disent : « si tu veux faire du théâtre, il faut que tu aies des bonnes notes ». Alors, c'est comme ça qu'ils me « tiennent » jusqu'à ce que je finisse mon cours de philosophie, à l'âge de dix-huit ans. Mais là, je ne veux pas devenir un prêtre parce que j'ai vu que les filles existaient quand on a commencé à faire des pièces de

Molière avec un collège de filles... Entre temps, je rencontre Paul Buissonneau, un metteur en scène qui fait du théâtre pour enfants, qui m'invite à faire partie de *La Roulotte*, un théâtre musical avec pantomimes, etc. Alors, je me mets à travailler avec lui. Il faut dire que c'est une période de contestations et je décide par la suite de monter une troupe de théâtre avec des amis. Il y a des gens parmi nous qui partent suivre des stages avec Grotowski en Pologne et ils nous reviennent avec ces influences-là. À l'époque, il commence à y avoir des groupes qui font des interventions plus sociales et politiques par le théâtre... Il faut dire aussi qu'à ce moment-là, je vais à l'école avec Pierre Falardeau. À partir de douze ans, on fréquente le même collège et on est très liés par une grande amitié, lui et moi. Il a été d'une grande influence pour moi. J'ai vécu un réveil politique avec lui, puisqu'il m'a aidé à prendre encore plus conscience de la réalité du milieu dans lequel je grandissais. De mon côté, je lui fais faire du théâtre et je vais à des manifestations avec lui à ce moment-là. Puis je le rejoins pour faire du documentaire politique à ses côtés et je deviens par le fait même influencé par son cheminement d'étudiant, anthropologue, ethnologue et par son intérêt grandissant pour le documentaire. J'ai donc en quelque sorte une formation parallèle avec lui. J'ai toujours été très intéressé par ce qu'il étudiait, ce qu'il faisait. Par le fait même, il était intéressé par mon cheminement en théâtre, par tout ce que j'apprenais et que je découvrais dans ma façon de jouer. On faisait un théâtre de style très dépouillé; pas comme on voit maintenant avec les Robert Lepage ou des gens qui ont besoin de trois millions de dollars pour faire un spectacle avec des effets spéciaux! On apprenait à travailler avec les moyens du bord.

CP : Je voulais d'ailleurs vous demander de me parler un peu de cette époque-là, où vous faisiez des documentaires et que vous lisiez les théories des penseurs de la décolonisation... Comment en êtes-vous arrivés à penser que les Québécois étaient colonisés?

JP : En ce qui me concerne, j'ai toujours fait référence à ma propre vie. Dès l'âge où je fais mon entrée au collège, je prends conscience de ma réalité familiale. Je vois mon père continuellement avec une grande tristesse et une grande révolte. Je n'aime pas la situation de mon père, qui pour moi est extrêmement triste. Ce n'est pas possible de voir comment cet homme-là est traité. J'ai été extrêmement révolté et plus j'étais révolté face à sa situation, plus il se sentait éloigné de moi. Mon père était un homme très complexé, donc le fait que j'étudiais au collège a accentué cet éloignement entre nous. *Jamais* cet homme ne m'a demandé d'ouvrir un de mes livres ou un bulletin. J'aurais tellement aimé que mon père s'intéresse à ce que je faisais, qu'il m'encourage... Mais au fond, il devait tout de même être content, je présume. Une anecdote : mon père devait occuper deux emplois pour boucler les fins de mois. Il travaillait dans les hangars au *Canadian Pacific*. C'était un travail manuel très éprouvant. Il était très petit, très maigre et il arrivait toujours à la maison gelé par le froid. Puis – et c'est très ironique étant donné le métier que je fais maintenant – il travaillait aussi comme placier dans un cinéma anglais. Placier, comme dans *Cinéma Paradiso*. Parfois il m'amenait avec lui à son travail. Il portait un petit costume, un uniforme de placier. Je me souviens, j'étais plus grand que lui, même quand j'étais jeune et il était très fier de me présenter à la *candy girl*. Il me faisait offrir une barre de chocolat ou des bonbons. Je sais qu'il

était fier de moi... Mais c'est inimaginable : mon père devait se lever très tôt le matin. Parce qu'on n'avait pas de voiture, il partait en autobus et il s'en allait travailler au *Canadian Pacific*. Le soir, il revenait, il soupait, il repartait travailler au cinéma. Il fermait le cinéma, il revenait à la maison, puis il partait le matin au *Canadian Pacific* et ça recommençait... C'était horrible. Le pire dans tout cela, et je sais que ce n'était pas très habile de ma part, c'est que je lui reprochais de parler en anglais au travail. Mais au fond, il ne pouvait pas gagner sa vie en français, c'était hors de son contrôle. Il faut dire que même si ma grand-mère paternelle était une anglophone de l'Irlande du Nord, mon père faisait quand même l'effort de nous parler en français à la maison à ma mère et moi... Parfois j'essayais de parler de politique avec lui et il me demandait si j'étais communiste. À cette époque-là, c'était grave, puisqu'on était en pleine Révolution cubaine. Je m'en souviens, je l'ai vécue avec mon père. On en regardait les images à la télévision et mon père était affolé de voir ça. Déjà à cet âge-là, j'étais pro Castro, donc il me traitait de communiste, alors quand j'ai commencé à aller à des allocutions, des réunions et des rassemblements, il était renversé et ça causait de grandes frictions entre nous. Quand j'ai commencé à voter, c'était triste parce que j'allais annuler son vote et il annulait le mien. Jusqu'à sa mort, ça a toujours été comme ça, ces questions-là nous éloignaient, même si c'est sûr que je l'aimais vraiment, cet homme. Donc, c'est beaucoup par mon vécu à la maison que j'ai compris la politique.

CP : Au fond, vous n'avez pas eu à aller chercher bien loin votre source d'inspiration pour le combat que vous avez mené grâce à des films comme *Pea*

***Soup*, par exemple, parce que c'était votre quotidien...**

JP : Exactement. Je regardais autour de moi, mes cousins et cousines, les gens de mon quartier, le milieu où je grandissais, etc. Dans *Pea Soup*, on a mis un collage de photos de nos propres familles. Parfois, c'est fou parce qu'en vieillissant, je m'aperçois que mon côté « *pea soup* », mon côté pauvre revient. Je revois certains souvenirs avec nostalgie... Par exemple, en regardant une ruelle montréalaise, avec des cordes à linge, etc., je trouve ça beau. Il y a une chaleur humaine qui se dégage de ça.

CP : Donc un sentiment de communauté? Au fond, est-ce qu'on pourrait dire que, par les films que vous avez créés, vous avez cherché un peu à compenser pour quelque chose?

JP : Dans *Pea Soup*, on parle beaucoup du monde du travail, du désespoir. On dirait que plus tu es pauvre, plus tu es au bas de l'échelle et tu as accès à cet élixir qui va te permettre de rester bas, d'obéir. C'est énorme, le thème de l'alcool dans ce film. Je n'aime pas dire quelle idée revient à qui, puisque Pierre et moi, on s'était toujours arrangés pour dire qu'on ne dirait pas ce qui revient à Falardeau, ce qui revient à Poulin, mais pour l'alcool, je peux te le dire : enlève la bière du milieu d'où je viens et ça va brasser, ça va changer; il y aura une révolution! On le voit dans *Pea Soup*, le thème est énorme : l'aliénation, la loterie, le bingo... Ce film-là, on l'a fait avec des moyens très modestes. Puisqu'on ne pouvait pas avoir un budget pour le faire, on s'est dit : « c'est correct : on vole tout ce qui peut être pris à la télévision. On ne peut pas avoir l'argent? On va prendre les images n'importe où, n'importe quand, on a le droit de voler ». La loterie, la télévision,

c'est le rêve, on vit par procuration. Combien de fois les gens près de chez moi disent : « Un jour ce sera ton tour... Donnes-moi donc un "gratteux!"... »? *Pea Soup*, ce n'est pas « regardable », c'est réalisé maladroitement, mais les thèmes abordés, le contenu est important. *Elvis Gratton*, ça s'inscrit dans la continuité de *Pea Soup*, c'est comme si on en avait fait un « *remake* ». D'ailleurs, quelqu'un m'a déjà écrit pour me faire remarquer à quel point le « P'tit Paul » – mon jeune voisin qu'on avait filmé avec un baril de Poulet frit Kentucky dans une séquence de *Pea Soup* – ressemble étrangement à ce qu'aurait pu être un jeune Bob Gratton... Puis si on devait encore faire une version actualisée de ce sujet, un portrait de l'aliénation du Québécois présentement, ce serait quoi? Selon moi, le Québécois, il ne faut pas qu'il soit en groupe. Mets-le devant sa télévision, son ordinateur, sa petite bière, ses petits rêves, puis son petit deux semaines de congé, sa possibilité d'avoir accès au crédit, son petit lieu de travail et c'est suffisant. Même la religion a disparu, donc il n'y a plus de lieux de rassemblements où les gens peuvent se réunir comme ils le faisaient avant sur le parvis de l'Église. Aujourd'hui, les gens se parlent par l'entremise de *Facebook* et d'autres programmes comme celui-là, mais ils ne savent plus où aller. Il y avait deux mille personnes, l'autre jour pour la manifestation contre la Loi 115. Il y en avait cinquante mille pour le club de hockey à Québec. C'est comme à l'époque des Romains : « du pain et des jeux ». Ça n'a jamais été aussi important. Le club de hockey à Québec, c'est significatif parce qu'il n'y aura pas plus de francophones qui vont jouer là, et ça ne va aider que des gens qui vont gagner des millions de dollars par année. Ce n'est pas par fierté que je dis ça, puisqu'on n'a pas « découvert le bouton à quatre trous »,

mais il y avait un contenu important dans nos films. Le personnage de Gratton, c'est une façon d'illustrer notre aliénation. C'est un fruit de l'aliénation, qui devient un instrument au service du pouvoir.

CP : Alors est-ce qu'on pourrait affirmer que même si vous vouliez « lancer une bombe » avec Gratton, ce serait plutôt devenu une arme à double-tranchant, qui serait maintenant au service de ce que vous vouliez contester initialement?

JP : Je reviens à mon père, je ne peux pas faire autrement. Quand il rentrait du travail et qu'il nous racontait sa journée, mon père appelait son patron « le bourgeois ». Il disait ça tout naturellement. À l'époque, ça me rendait fou. J'écoutais les chansons de Léo Ferré dans la cuisine, le soir, entre autres sa chanson sur les bourgeois, et ça me restait à l'esprit. Bob Gratton, il a été utilisé pour que l'autre, le politicien, l'anglophone, pour que le maire n'ait pas à se « mouiller », pour que le parti politique n'ait pas à se salir les mains pour vendre des cartes de membres, pour demander des services, etc. Puis en échange des services rendus, Bob se fait promettre un permis de bière pour son commerce, une place de stationnement, etc. Mais, on s'entend, il y a des classes au sein de la bourgeoisie et Elvis Gratton est au bas de l'échelle. Moi, je ne veux pas être amer, parce que ça donne rien, mais le plus triste du résultat du projet Elvis – et c'est un problème qu'on a constaté dès le premier film et qu'on a essayé de corriger par la suite – c'est ce qui en est resté. Les gens ne retenaient que les séquences drôles, comme celle de la chaise sur la plage. C'est sûr que c'était comique, mais on aimait bien quand quelqu'un nous arrêtait sur la rue pour nous dire qu'il avait aimé la scène de la séance de photos, par

exemple. Pour nous, *Elvis Gratton*, c'est une caricature. On a toujours admiré le travail de Chapleau; c'est fort, la caricature, c'est extraordinaire. Mais d'une caricature de Chapleau, par exemple, on ne retient pas un petit détail comme un chapeau ou les yeux d'un politicien : on regarde et on voit tout de suite l'ensemble, le portrait global. Malheureusement, avec Gratton, c'est tout le contraire : les gens ne retiennent que les gags, que des détails. Par exemple, un jour j'étais dans un jardin communautaire avec un ami. Je jardinais tranquillement, dans un bel environnement, puis là il y a une femme qui vient me voir avec son fils, qui devait avoir environ sept ans. Elle me dit « excusez-moi... Excuse-moi Bob, mon garçon voudrait savoir si tu sacres de même tout le temps dans la vie »... Bon, il me semble que normalement, n'importe quelle mère devrait être capable, premièrement, de répondre à une question comme ça à son enfant, et deuxièmement, de se dire que ce n'est peut-être pas une bonne idée de déranger un inconnu pour lui poser une telle question!... Une autre anecdote du même genre : j'étais en vacances aux Îles-de-la-Madeleine chez un ami. J'étais assis sur une chaise longue et là il y a un homme qui m'approche. J'ai un trou de mémoire présentement et je ne me souviens plus de son nom, mais c'est un homme très riche et influent : il doit valoir deux milliards de dollars... Donc il vient me voir avec son fils et il me confie poliment que son fils m'imité. Ensuite il dit à son garçon de me montrer son imitation. Le jeune se met à dire : « estie de calice de tabarnak, estie de calice de tabarnak, estie de calice de tabarnak »... Ensuite il me demande s'ils peuvent prendre une photo avec moi. J'accepte. Moi je suis bouche-bée et c'est une fois qu'ils sont partis qu'on m'a dit qui c'était. Incroyable! Ce que je voulais dire avec

tout ça, c'est que c'est très triste : on fait un film comme *Pea Soup* qui parle d'aliénation, puis ensuite, on continue avec *Elvis Gratton*, où on veut traiter du même sujet, même si c'est d'une manière différente. On veut aussi parler du *Portrait du colonisé*, essayer de faire quelque chose, de dire « regarde le bourgeois » ou – parce que c'était en réponse au référendum – « qui dit non : fais attention à l'intérêt de quelqu'un qui dit non, ces gens-là travaillent souvent pour leurs propres intérêts, qui ne correspondent pas nécessairement aux intérêts des gens. Fais attention! ». Ça nous a toujours déçus – et je dis ça sans prétention – de voir que les critiques et journalistes n'ont *jamais* voulu le reconnaître... Le mot « reconnaître » est peut-être trop fort : on n'est pas des messagers, mais ils auraient pu tenter de voir le contenu au-delà du premier niveau. Il y en a peut-être un ou deux qui l'ont fait, comme Georges Privet, par exemple. Mais en général, ceux qui auraient pu dire quelque chose ne l'ont pas fait. Ça, ça a été pire pour Falardeau, il l'a encore plus mal pris que moi... C'est difficile d'être coté 5 sur 10! Il y avait un contenu dans ces films-là, mais, en général, le contenu n'est pas resté. Sauf qu'il reste parfois à long terme. Il faut que je fasse attention : qui suis-je pour parler de l'intelligence de quelqu'un? Mais parfois, il y a des jeunes qui sont plus « réveillés » que d'autres et qui me disent qu'ils remarquent maintenant des choses qu'ils n'avaient pas comprises les premières fois qu'ils ont vu les films. Donc c'est dangereux, le rire. Le questionnement sera toujours là : est-ce qu'il aurait fallu moins rapprocher les moments comiques? On s'est posé des questions, on allait dans les salles de cinéma et on observait. Le « char » qui parle, tu sais, on dirait qu'après ça, tu as beau parler de quelque chose d'important, le message ne passe pas. Le « char » qui

parle, c'est comique, mais il aurait fallu lui faire dire quoi, au « char » qui parle? Selon moi, ce que je décris comme l'inconscient collectif québécois est jeune, ce n'est pas comme l'inconscient collectif français, italien. Il y avait des gros trous, des chaînons manquants. Les exemples qu'on a, les références qu'on a du plus gros, du plus petit, etc., nous venaient de partout ailleurs. On avait le géant Ferré, par exemple. L'homme le plus fort, c'est Louis Cyr, le champion Maurice Richard... Mais le gros cave, notre gros dégueulasse, le « beauf » en France; ici on a eu Elvis Gratton. Il y avait un manque, il y avait une absence. Il s'est cristallisé par ça. C'est comme ça qu'il est devenu ce que tu décris comme un « mythe », c'est dans ce sens-là qu'il a survécu. Moi je vois ça comme ça, que ça a aidé aux films à survivre. Il y a aussi le fait qu'on se dit qu'il y en a toujours un comme lui dans chaque famille. Même moi, je le reconnais, je suis aussi à ma manière un Bob Gratton, par mes goûts, par mon côté un peu kitsch, gauche et extrémiste. Cet homme-là m'a aussi permis de compenser certaines faiblesses, parce que je suis petit, je suis « *pea soup* », je suis colonisé. Mais parfois, je me dis que j'ai besoin de lui, personnellement, pour prendre ma place un peu, m'affirmer et dire « non, ça suffit! ». Pourtant, c'est absurde : il est con, ce gars-là, il est cave! Parfois il y a des gens qui parlent comme Elvis Gratton, puis on se dit qu'il faut être « cave » pour parler comme ça!... Bob a confiance en lui mais il est « cave ». Pourtant, parfois on aimerait avoir un petit peu de lui, de sa confiance, mais on a trop de complexes.

CP : Tandis que Bob, lui, n'a aucun complexe...

JP : Oui et sa confiance se manifeste de différentes manières. On répétait beaucoup pour faire ces films-là. Puis

quand il s'écoulait des années entre la création des films, quand on revenait en salle de répétition, il fallait que je replace ma voix avec un diapason, parce qu'elle avait vieilli.

CP : Donc tout était placé?

JP : Oui. Il faut se croire quand on joue Gratton... Quand tu te mets à tourner, tu mets ton costume avec tes « *jewels* », le frou-frou, les bottes avec le talon rehaussé... Tu ne peux pas jouer ce personnage-là avec des chaussures trop confortables, avec des espadrilles : c'est impossible. Non, il faut de la cuirette serrée, avec un petit talon qui cogne, puis sa perruque. Tout comme quand tu joues un policier, il faut la ceinture et le fusil à ta gauche, et bien il lui faut tout cela, à Bob... Quand les gens dans les centres commerciaux me demandent : « aye Bob, fais-moi un “ *think big!* ” », je leur réponds que je ne peux pas, parce que je n'ai pas de perruque. Je ne peux pas faire ça sans costume.

CP : Justement, à quel point travailliez-vous avec un scénario et quelle était la part d'improvisation dans les *Gratton*?

JP : La seule improvisation qu'il y avait, c'était au niveau du geste, du comique visuel, même s'il était répété et qu'on travaillait en atelier. Moi je travaillais avec un objet, j'essayais des trucs, j'explorais. Pierre observait et on essayait ensuite de refaire un ordre du gag visuel, au point de le réécrire parfois complètement. Par après, quand on le tournait, on pouvait le faire dans une seule prise, mais il était chorégraphié... Par exemple, la séquence où Bob enrubanne un cadeau dans *Gratton I* : je savais pertinemment quoi faire du « point A » au « point B » parce qu'il n'y a pas de coupure. En gros, je savais quoi faire, mais c'est certain qu'il y a une part

d'improvisation, parce qu'il y a des détails qu'on oublie... En atelier, on trouvait parfois une autre formulation à l'ensemble, mais jamais en tournage.

CP : Cette relation-là entre Bob et les objets, est-ce que c'était intentionnel? Est-ce que c'était réfléchi de créer quelqu'un qui ne serait pas capable de maîtriser ses objets ou c'était vraiment la comédie qui a fini par l'imposer?

JP : C'est inspiré en partie de mon côté un peu gauche. Puis aussi, de nos maîtres. On a toujours eu une grande admiration pour le comique visuel de Chaplin, Tati, Olivier Guimond, etc. Le comique visuel, j'ai toujours trouvé ça très beau, ce jeu-là. J'aimais le fait qu'au cinéma, on pouvait faire ça... C'est au cinéma qu'on peut bien le faire, parce qu'au théâtre, il faut souvent être assis en avant pour être en mesure de voir ce qui se fait avec de petits accessoires comme une tasse, par exemple. Chaplin a fait de belles séquences, c'est tellement beau!

CP : Dans les *Gratton*, il y a aussi un duo comique... Comment est-ce que Méo en est venu à prendre une aussi grande place dans les œuvres? Au début, il n'avait aucune importance puis tout à coup, Bob ressuscite et Méo devient son complice...

JP : Il y a eu le départ de sa femme, Linda... Premièrement, à l'époque des premiers *Gratton*, Denise Mercier, la comédienne qui interprétait le rôle de Linda, avait vingt-deux ans. Elle était dans ma troupe de théâtre de recherche et comme je l'ai déjà dit, c'était un style de théâtre aux influences grotowskiennes, alors on montait des spectacles plutôt inusités. Je me souviens d'ailleurs que dans l'un d'entre eux, Denise Mercier jouait toute nue et elle baisait avec un tas de terre... Elle est aussi devenue la

blonde de Francis Simard, le felquiste. Je lui ai présenté Denise lors d'une visite durant son premier vingt-quatre heures en prison. Quand il est sorti de prison, ils se sont mariés puis ils ont eu deux enfants ensemble. Il faut dire que durant les dix ans qui se sont écoulés entre *Gratton I* et *II*, elle a extrêmement changé. Bob ressuscite, donc s'il n'a plus de cheveux ou s'il vieillit, on pouvait tout expliquer avec la résurrection. Quant à Méo, il ne change pas vraiment. C'est peut-être un peu « macho » ou pas gentil, mais on trouvait aussi que ça enlevait du potentiel à Bob, le fait qu'il soit marié, « casé »; on aurait été moins libres de lui faire faire n'importe quoi si sa femme avait été impliquée dans ses aventures. Alors on s'est dit qu'on réglerait tout le problème en même temps : elle est partie sur une autre planète avec Elvis et c'est ça qui est arrivé dans l'histoire. C'est donc pour ça que Méo était plus présent. Et on trouvait ça drôle, nous, même si je ne suis pas certain que tout le monde aimait voir un gars qui ne parle pas, qui marmonne.

CP : Et pourquoi est-ce que Méo marmonne? Comment vous est venue l'idée? Parce que dans le scénario des films, on dit qu'il a un défaut de parole. Comment est-ce qu'un défaut de parole s'est transformé en cigare qu'il porte toujours dans la bouche?

JP : Premièrement, ce gars-là, le comédien Yves Trudel, c'était un collègue à moi. J'ai suivi des cours de théâtre à l'UQÀM, durant un an, et il était dans ma classe. Je suis resté ami avec lui parce qu'il me faisait rire. En plus, il chantait avec sa guitare, c'était un chansonnier aussi, et il écrivait pour le théâtre... Je me souviens, il portait un dentier et quand il l'enlevait, il n'avait qu'une seule dent en avant, donc ça affectait sa manière de parler. Je ne sais plus comment c'est venu, l'idée de le faire

marmonner. Mais parce qu'il marmonnait en jouant Méo, il fallait que Bob agisse pour que ça corresponde à ce que Méo disait. Sauf qu'on s'est rendu compte qu'il réinventait ses propres répliques en jouant, donc en voyant ça, on lui a laissé écrire son texte. Alors il reprenait le scénario final, il écrivait son texte, puis on répétait. Son texte était comique et on avait du plaisir à voir avec quoi il arriverait, on se demandait qu'est-ce qu'il nous proposerait comme texte. Souvent, on trouvait que c'était trop long, donc on coupait ses répliques pour qu'elles soient plus « *punchées* »... On était méchants avec lui. Il nous disait toujours « fâchez-vous pas » ou « êtes-vous fâchés? »... Il n'y a pas de décalage entre le personnage et l'acteur. On était deux « Gratton » avec lui : on le pressait à dire ses répliques en lui disant qu'elles seraient coupées au montage de toute façon, etc.

CP : Mais ce qui est drôle avec Méo, c'est que d'un autre côté, souvent il a l'air plus intelligent que Bob...

JP : Yves serait content que tu dises ça; il disait que c'est Méo le représentant du Québec, un peuple sans voix... Ça, c'est quand il faisait son intellectuel, il disait « je suis le peuple québécois, un peuple sans voix ». C'est sûr qu'il y a beaucoup de choses à dire sur Méo. Bob a besoin d'un « *punching bag* », il a besoin de taper sur quelqu'un.

CP : Ce que vous décriviez tout à l'heure, au sujet des gens qui viennent vous voir dans le centre d'achat et qui pensent que vous êtes vraiment Bob, est-ce que dès le départ, dès le premier court métrage, c'était les réactions que vous aviez? Quand avez-vous commencé à comprendre que vous étiez maintenant « devenu » Bob Gratton dans l'esprit des gens?

JP : Ce film-là, je crois que c'est devenu un succès à partir du moment où c'est sorti en cassettes. Au départ, on a voulu faire seulement un court métrage. Mais on a gagné un prix international avec ce film. Quand nous sommes revenus au Québec ensuite et qu'on a soumis une idée de scénario de long métrage, on nous a répondu que ce n'est pas parce qu'on avait gagné un prix que ça voulait dire qu'on était prêts pour réaliser un long métrage et qu'on devrait plutôt faire une suite. Pour l'encouragement, on reviendra!... De plus, ça posait problème puisque le premier film était déjà tourné avec une fin qui n'annonce pas une suite. Alors on n'a pas dit oui au début, mais on a décidé par après qu'il y aurait non seulement une suite, mais qu'on ferait tout pour en tourner un troisième et coller les trois films ensemble, pour avoir notre « long métrage ». Qu'est-ce qu'on peut faire avec deux courts métrages? Il y en a un qui passerait à Radio-Québec, puis le deuxième à Radio-Canada. D'ailleurs, Radio-Canada a passé ça à dix heures quarante-cinq un soir, sans avertir...

CP : Alors comment les gens en sont-ils venus à le voir?

JP : C'est quand les trois films ont été regroupés et que ça a été projeté en salles. Donc, le premier avait été vu à Radio-Québec et les gens avaient été amusés de voir ça, puis le deuxième avait été diffusé à Radio-Canada un soir, sans avertissement. Mais ça n'a pas été un succès dans les cinémas...

CP : Selon vous, est-ce que le fait que Radio-Canada l'a diffusé une seule fois signifie qu'ils avaient vu le message derrière ça?

JP : J'en suis persuadé : c'est le deuxième, *Les vacances d'Elvis*, quand ils vont à Santa Banana et qu'on rit de la « Police

montée ». Au cinéma, si je ne m'abuse, c'est resté trois mois. Maintenant, trois mois, c'est long, mais à l'époque, ça ne l'était pas. Puis quand c'est sorti en cassettes, c'est devenu un phénomène! Les copies se louaient et relouaient encore... Et pourtant, à l'époque, les vidéocassettes ne se copiaient pas vraiment, donc il y avait un nombre de copies limité, mais elles circulaient constamment.

CP : Vous avez parlé d'un « phénomène », mais comment est-ce que vous avez pu constater la présence de ce phénomène?

JP : Par les gens que je croisais sur la rue qui me reconnaissaient. Puis je ne travaillais pas beaucoup comme acteur à l'époque, mais tout-à-coup, on a commencé à me convoquer en auditions, surtout pour des contrats dans le domaine de la télévision. Mais j'étais plus connu comme Bob, parce que je n'étais pas très connu comme acteur. Les gens me faisaient venir comme comédien et ils pensaient me voir arriver en Bob, ils pensaient voir arriver un gros cave. Quand on a vu que *Gratton* était un succès en vidéo, j'ai constaté que j'étais « casé » pour faire des trucs de Bob à la télévision. Alors en voyant ça, quand on m'appelait, j'ai dit que je ne voulais plus faire de « Bob ». Ça a pris dix ans avant qu'on fasse le deuxième, parce que je crevais de faim, je n'avais pas de rôle, je ne travaillais pas. Alors un moment donné je me suis dit « bon, c'est correct, j'accepte, je vais “ faire un Bob ” »...

CP : Donc *Miracle à Memphis*, c'est en partie le résultat de plusieurs années où vous essayiez de vous départir de Bob, mais où tout le monde vous associait tout de même au personnage?

JP : Un jour, je me suis dit « dans ce métier-là, on ne choisit pas ce qu'on veut faire. C'est un métier où on ne décide pas »... Sais-tu ce que ça devait être, le film, au départ?

CP : J'avais lu quelque part que vous vouliez faire un drame à propos d'un ouvrier qui habitait en banlieue. Comment est-ce que soudainement, c'est devenu *Gratton*? Comment est-ce devenu une comédie?

JP : Tu vas mieux comprendre avec ce dont je t'ai parlé de ma jeunesse, de mon rapport avec mon père. Parce que c'est inspiré directement de mon père. Le personnage était un gars environ du même âge que moi, qui s'occupait du stationnement à l'Université de Montréal, dans sa petite boîte. C'est le gars qui parlait aux étudiants, qui leur donnait des petits coupons, qui les voyait entrer à l'université et qui les saluait le soir et à la fin de l'année scolaire. Évidemment, il faut se remettre dans le contexte de ces années-là... Le soir, il repartait avec sa boîte à lunch. Et ça c'était bien important : il portait un uniforme, un costume gris avec des boutons – trois boutons –, comme un placier de théâtre, comme mon père, puis il mettait un « *jacket* » avec un « *zipper* » par-dessus puis ça dépassait un peu et il portait aussi une casquette. Le soir, il rentrait chez lui, où il habitait seul, il s'assoit et buvait sa petite bière. À ce moment-là, Elvis venait de mourir. Au Québec, le phénomène d'Elvis était particulier; « *sex and rock'n roll* »!... C'est l'époque où tout le monde au Québec regarde Elvis en noir et blanc. La religion catholique sera délaissée bientôt mais elle est encore là. Puis il y a cet homme qui arrive avec sa guitare et ses déhanchements et qui fait craquer les femmes. Le phénomène Elvis, ici, au Québec, ça part de là. À la mort d'Elvis,

les Américains n'ont jamais compris à quel point c'était fort, ce qui est arrivé ici. Les gars peignaient le capot de leur voiture avec l'effigie d'Elvis, il y avait des imitateurs d'Elvis, les gens faisaient inscrire « Elvis, je me souviens » sur leurs plaques d'immatriculation et c'était aussi un phénomène dans les clubs à Montréal. Les Américains ne le croyaient pas... L'après-midi, il y avait une émission à TVA où on voyait des imitateurs d'Elvis. Ça s'appelait *Les tannants*. C'était une émission comique avec des sketches, puis à tous les soirs, l'émission finissait avec des imitateurs. Elvis Allaire, Elvis Philippe, Elvis Renault, Elvis Duplantie, et il y avait toujours un gagnant, à chaque soir. Les gens écoutaient ça, juste pour voir les imitateurs. À six heures moins quart, tous les soirs, cinq jours semaine. C'était hilarant.

CP : Alors l'émission de télé que vous montrez dans le premier court métrage, avec le concours « *Elvis je me souviens* », ce n'est même pas exagéré, c'était vraiment ça ?

JP : Non, ce n'était pas une blague. On a refait ces images, mais l'émission était vraiment comme ça, c'était incroyable. Les participants se faisaient faire des costumes des différentes époques de la carrière d'Elvis. Ils n'étaient pas toujours habillés comme Elvis Gratton : certains portaient un costume de soldat, ou de cuir, etc. C'était comique : il y avait des petits, des gros, des grands... À la fin de la semaine, le vendredi, les gagnants des quatre jours étaient en compétition. La foule était en délire, les femmes étaient pâmées d'admiration, ça ne finissait plus! Donc pour revenir à mon histoire, le gars revenait de l'université, c'était un « *nobody* ». Il s'assoit le soir, il buvait sa bière et il regardait cette émission... Dans une séquence, il prenait sa bière puis

il se mettait debout et il chantait « *You ain't nothin but a hound dog* » dans sa maison, ensuite il allait dans un club et il chantait la même chanson. Il commençait à être quelqu'un. Mais il perdait son emploi; c'était triste. Moi, c'était ça que je voulais faire...

CP : Puis le personnage habitait en banlieue ?

JP : C'est Pierre qui disait ça, qu'il habitait en banlieue, mais pour moi, ce n'était pas ça. Pour aller à l'Université de Montréal, il devait prendre l'autobus. En tout cas, ce n'est pas grave. Mais, puisqu'on parle de banlieue, ce qui est incroyable, c'est que la maison qu'on a trouvée pour le tournage de *Gratton*, on n'a même pas eu à la décorer; la maison de Bob existait déjà telle quelle. Au fond, on a fait ce film parce qu'il y a eu un concours de premier court métrage de fiction. Nous, on faisait du documentaire. Moi je faisais du théâtre et j'ai dit à Falardeau : « J'aimerais ça qu'on fasse un film de fiction; à deux, on peut y arriver ». Je lui ai dit qu'on pourrait faire une coréalisation et je lui ai parlé de mon idée. Lui, il ramenait toujours tout au côté politique, alors il a suggéré de faire une réponse au référendum. Moi, je disais des choses parfois sans en être conscient et Pierre voyait tout de suite que c'était de l'aliénation, ces Québécois qui veulent être Elvis. Pour moi aussi c'était clair, mais il réussissait à le nommer... Alors il a suggéré qu'au lieu de montrer un gagnepetit, qu'on se « foute de la gueule » de ceux qui auraient voté *non*, qu'on en fasse quelqu'un qu'on puisse haïr. Mais on a manqué notre coup : peux-tu croire qu'on n'haït pas ce gars-là? On a *tout* fait pour que les gens le détestent : la petite fille qu'il embarque sur le pouce ou la scène de la séance de photos où il critique le bien-être social, par exemple... Je me suis posé

des tas de questions à propos de ça et selon moi, une des raisons, c'est un mauvais casting d'acteur. Selon moi, ça aurait été plus efficace, plus facile d'haïr le personnage s'il avait été joué par quelqu'un d'autre. Ça se voit aussi dans les interventions publiques qu'on a faites avec Gratton. Par exemple, sais-tu c'est quand, la « fête de Bob »? La fête de Bob, c'est le premier juillet. Pour *Gratton II*, on avait fait le lancement du film à Ottawa, le premier juillet. On a fait la conférence de presse du lancement à Ottawa, à l'Hôtel Lord Elgin – un genre de Beaver Hall – puis la projection du film était à Hull. On avait tous des petits chapeaux de fête puis on en avait donné aux journalistes, avec un gros gâteau sur lequel il y avait le drapeau du Canada. Dehors, il y avait la parade de la Fête du Canada au même moment; on avait prévu le coup. Donc on a dit aux journalistes « on a une fanfare aussi en même temps, on est très heureux, on a fait ça en grand ». Ensuite, on a traversé à Hull, où il y avait une grosse fête du Canada. Il y avait un gros kiosque, une grosse scène avec système de son. Alors on monte là pour faire le lancement en même temps, puis tous les drapeaux du Canada sont devant nous. Il y avait des gens de la foule qui avaient acheté leur « pré-ticket » pour la projection : ce qui est rare au cinéma. Donc, il y a des drapeaux du Canada, on parle du lancement, etc. Moi je vais m'asseoir et on annonce que Bob Gratton lui-même est ici, avec nous et qu'il va signer des autographes. Qu'est-ce que j'ai signé comme autographe? Ils me faisaient signer des petits drapeaux du Canada! J'écrivais : « *Think big*, estie! ». Les gens me demandaient « marque-moi “ *Think*

big, estie! ” »... Alors, il y a plein de gens qui doivent avoir des drapeaux du Canada sur lesquels il est écrit « *think big*, Bob Gratton ». C'est absurde, parce que normalement, Bob Gratton, c'est un gros « crachat » sur le drapeau du Canada. Pourtant, il y a plein de gens qui voulaient un « crachat » sur leur drapeau; et ce sont des gens qui croient au Canada...

CP : Vous avez créé Gratton en guise de réponse au référendum de 1980... On dit souvent qu'après 1980, il y a eu un repli sur soi des artistes, qui se sont sentis trahis ou désillusionnés après avoir milité pour le *oui* et qui ont décidé de se détourner d'un art plus « engagé ». À force de vivre de grandes déceptions et de voir que le message que vous tentiez de transmettre demeurait incompris, avez-vous déjà considéré cette option ou avez-vous ressenti immédiatement le besoin de faire quelque chose pour raviver le combat?

JP : Non, on n'a jamais lâché... En fait, même au niveau de ma carrière, je ne sais pas à quel point ça a joué en ma faveur ou contre moi. C'est peut-être un mélange des deux. Je ne saurai jamais si j'aurai eu un rôle ou non en raison de mes convictions politiques. Mais je sais que depuis le premier référendum, c'est très difficile de trouver des comédiens et comédiennes qui sont prêts à s'engager, à afficher ouvertement leurs convictions en faveur de la souveraineté; ils ont trop peur. Je me souviens, en 1980, il y en a même qui avaient peur parce qu'ils pensaient que Radio-Canada fermerait ses portes advenant une victoire du *oui*!... Mais pour nous, il n'a jamais été question d'abandonner. □

Bibliographie

Corpus

Bob Gratton, ma vie, my life. Saison 1, réalisé par Gabriel Pelletier, Imavision, 2007.

Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong, réalisé par Pierre Falardeau, Christal Films, 2004.

Falardeau, Poulin : à force de courage : anthologie 1971-1995 [comprenant *À force de courage*; *À mort*; *Continuons le combat*; *Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le NON*; *Le magra*; *Le temps des bouffons*; *Les Canadiens sont là*; *Pea Soup*; *Speak White*; *Une minute pour l'indépendance*], réalisé par Pierre Falardeau et Julien Poulin, Vidéographe, 2004.

15 février 1839, réalisé par Pierre Falardeau, Christal Films, 2001 [2000].

Elvis Gratton II : miracle à Memphis, réalisé par Pierre Falardeau, Films Lions Gate, 1999.

Octobre, réalisé par Pierre Falardeau, Films Lions Gate, 2000 [1994].

Le steak, réalisé par Pierre Falardeau et Manon Leriche, Office national du film du Canada, 2006 [1992].

Le party, réalisé par Pierre Falardeau [enregistrement sur support VHS], CFP Video, 1990.

Elvis Gratton, le King des kings [comprenant *Elvis Gratton*, *Les vacances d'Elvis Gratton* et *Pas encore Elvis Gratton!*], réalisé par Pierre Falardeau et Julien Poulin, Films Lions Gate, 1985.

_____, *Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance*, Montréal, VLB éditeur et Pierre Falardeau, 2009.

_____, *La job* [scénario], Québec, Éditions du Québécois, 2008.

_____, *Dans la coulée du temps*, Montréal, L'île de la tortue, 2002.

_____, *Presque tout Pierre Falardeau : scénarios*, Montréal, Stanké, 2001.

_____, *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*, Montréal, VLB éditeur, 1999.

_____, *15 février 1839* [scénario], Montréal, Stanké, 1996.

_____, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal, Stanké, 1995.

_____, *Le temps des bouffons et autres textes*, Montréal, Éditions des intouchables, 1994.

_____, *La lutte*, mémoire (M.A.), Montréal : École d'anthropologie, Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, 1975.

Ensemble des études critiques

Anonyme, « Le président de la Financière Power a gagné 3,9 millions en 2005 », *Le Devoir*, Économie, 25 avril 2006.

Anonyme, « Quebecers Flock to Elvis Movie That Critics Hate », *The Ottawa Citizen*, le 9 juillet 1999, p. E5.

AQUIN, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Typo, 1998 [éd. orig. 1977, Les Quinze, éditeur].

ARCAND, Denys, « Le confort et l'indifférence », dans *Denys Arcand : l'œuvre documentaire intégrale, 1962-1981*, réalisé par Denys Arcand, Montréal, Office national du film du Canada, 2004.

BAILLARGEON, Normand (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 7-57.

BAYARD, Pierre, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

BÉGIN, Pierre-Luc et Pierre FALARDEAU, *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*, Québec, Éditions du Québécois, coll. « Grands entretiens », 2004.

BISSONNETTE, Lise, « Langue et culture : un détachement tranquille », conférence prononcée à l'Université d'Ottawa, 19 mars 2010.

BOULANGER, René, « Falardeau le combattant », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 9-21.

BOULANGER, René et Pierre FALARDEAU, *Le monde selon Elvis Gratton : Entretiens*, Québec, Éditions du Québécois, coll. « Grands entretiens », 2009.

BOURGEOIS, Patrick, *Le Canada, un état colonial! : en guise de réplique à André Pratte*, Québec, Éditions du Québécois, 2006.

COUSINEAU, Louise, « Accommodement raisonnable ne rime pas avec Bob Gratton », *La Presse*, Arts et spectacles, samedi 13 janvier 2007, p. 6.

D'ALLEMAGNE, André, *Le colonialisme au Québec*, Montréal, Comeau & Nadeau (co-édité avec Agone), 2000 [1966].

DE BLOIS, Marco et Claude RACINE, « Entretien avec Pierre Falardeau et Julien Poulin », *24 images*, no 97, été 1999, p. 10.

DELISLE, Noémie, Anne Migner LAURIN et Guillaume MARTEL LASALLE (dir.), *Qui vive : Ouvroir d'indépendance*, n° 1, automne 2010.

DUMAS, Hugo, « Bob Gratton : aucune controverse, beaucoup de téléspectateurs », *Le Nouvelliste*, mercredi 17 janvier 2007, section Arts et Culture, p. 38.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero éditeur, 1961.

FLQ, *Manifeste, Octobre 1970*, Montréal, Comeau & Nadeau et Christophe Horguelin, 1998 [éd. orig., 1994, Les Publications du Quartier libre].

GAJAN, Philippe et Marie Claude LOISELLE, « Entretien : Pierre Falardeau », *24 images*, n° 118, septembre 2004, p. 42-47.

GAUVIN, Lise, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1975.

GUTIERREZ, Germán et Carmen GARCIA [réalisation], *Pierre Falardeau*, Argus Film, 2010.

HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec : Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec : Collection Ethnologie », 1981.

JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930].

KELLY, Brendan, « Elvis Is King of Our Box Office », *The Gazette*, Montréal, 29 juin 2004, p. E5.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

LA FRANCE, Mireille, « La figure du héros dans le cinéma de Falardeau : Autour des films *Octobre* et *15 février 1839* », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 23-36.

LA FRANCE, Mireille, *Pierre Falardeau persiste et filme! : Entretiens*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1999.

LANIEL, Jean-François, « Pour qui nos élites parlent-elles? D'un besoin fondamental des "petites sociétés" », *Journal La Relève*, vol. 2, n° 2, hiver 2010, p. 1, 4-5.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995 [1994].

LORIMIER, Chevalier de, *Lettres d'un patriote condamné à mort*, Montréal, Comeau & Nadeau, Éditeurs, 1997 [1996], 2^e édition rév. cor. et aug.

MAJOR, Robert, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Littérature », 1979.

MARTINEAU, Richard, « *Elvis Gratton – le film* », *Séquences*, n° 123, janvier 1986, p. 44.

MEMMI, Albert, « Les Canadiens français sont-ils des colonisés? », dans *Portrait du colonisé*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1972, p. 135-146.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1985 [1957].

MONGRAIN, Marc-André, « Un Bob Gratton vieilli et épuisé », *Le Droit*, samedi 13 janvier 2007, section Arts et culture, p. A13.

NEVERT, Michèle, *La petite vie, ou les entrailles d'un peuple*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2000.

PELLETIER, Jacques, « Présentation », dans Jacques Pelletier (dir.) en collaboration avec Jean-François Chassay et Lucie Robert, *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, p. 7-13.

POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec, t. 2. - *Les politiques cinématographiques*, 2004.

PRÉVOST, Maxime, « Compte rendu de Bayard (Pierre), *L'affaire du chien des Baskerville* », *CONTEXTES*, Notes de lecture, mis en ligne le 10 juillet 2008. URL : <http://contextes.revues.org/document2783.html>. Consulté le 15 mars 2009.

_____, « La signature de l'homme d'honneur. Considérations sur Conan Doyle et Pierre Bourdieu », *@analyses* [En ligne], Dossiers, Héroïsme et littérature, Écrivains héroïques du long XIX^e siècle, mis à jour le : 03/04/2006, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=38>. Consulté le 12 juillet 2011.

PRIVET, Georges, « Les *Gratton 1, 2, 3* : documentaires “ sous-réalistes ” du Québec post-référendaire », dans Normand Baillargeon (dir.), « Le cinéma politique de Pierre Falardeau » [dossier], *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, p. 45-54.

_____, « Vive nos chaînes! Ou la “ grattonisation ” du Québec », *24 Images*, n° 98-99, automne 1999, p. 16-19.

RICARD, François, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1994 [1992].

SAINT-LAURENT, Marie-Claude, *Les moyens non-contraignants de défense d'un état face à une menace sécessionniste : le cas canadien 1980*, mémoire (M.A.), Département de science politique, Faculté des Arts et des Sciences, Montréal, Université de Montréal, décembre 1985.

SIMARD, Francis, en collaboration avec Bernard Lortie, Jacques Rose et Paul Rose, *Pour en finir avec Octobre*, Montréal, Stanké, 1982.

THÉRIAULT, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Québec Amérique, coll. « Débats », Montréal, 2002.

THÉRIAULT, Joseph Yvon, « Le désir d'être grand », dans Jacques L. Boucher et J.Y. Thériault (dir.) *Petites sociétés et minorités nationales : enjeux politiques et perspectives comparées*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 67-77.

TREMBLAY, Odile, « Elvis Gratton, le personnage créé par Pierre Falardeau, reprend du service - Plus épais que jamais... hélas! », *Le Devoir*, 25 juin 2004.

Ressources électroniques

Pierre Falardeau : Le blogue - Filmographie

http://www.pierrefalardeau.com/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=42

(page consultée le 30 juin 2011)

Ville de Montréal – La Roulotte

http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_dad=portal&_pageid=5238,19503605&_schema=PORTAL

(page consultée le 18 janvier 2011).

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I : Parcours d'un cinéaste « engagé par personne »	12
<i>Les années de coréalisations</i>	18
<i>Parcours divergents</i>	28
<i>Engagement politique et autres vestiges de la pensée falardienne</i>	39
Chapitre 2 : création d'une figure du Québécois « colonisé »	43
<i>Robert « Bob » Gratton, dit Elvis : sa vie, « his life »</i>	47
<i>Un aperçu du Portrait du colonisé</i>	60
<i>Bob Gratton, caricature d'un Québécois colonisé</i>	65
Chapitre 3 : Elvis Gratton, figure d'un « désir d'être grand »	75
<i>Pierre Falardeau et le « complexe de Holmes »</i>	79
<i>Du « colonialisme au Québec »</i>	87
<i>Elvis Gratton, ou le reflet d'un Québec américanisé</i>	96
<i>Un équivalent?</i>	101
<i>Elvis Gratton, un « mythe » québécois</i>	106
Conclusion.....	114
Annexe I : entretien avec Manon Leriche	121
Annexe II : entretien avec Julien Poulin	134
Bibliographie.....	145