

Bulletin d'histoire politique

L'homme révolté et les maîtres fous : Esquisse d'une vision de la nation dans le cinéma de Pierre Falardeau

Fabrice Montal

Le cinéma politique de Pierre Falardeau
Volume 19, Number 1, Fall 2010

URI: id.erudit.org/iderudit/1056010ar
<https://doi.org/10.7202/1056010ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association québécoise d'histoire politique et VLB éditeur

ISSN 1201-0421 (print)
1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montal, F. (2010). L'homme révolté et les maîtres fous : Esquisse d'une vision de la nation dans le cinéma de Pierre Falardeau. *Bulletin d'histoire politique*, 19(1), 37–44. <https://doi.org/10.7202/1056010ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

L'homme révolté et les maîtres fous

Esquisse d'une vision de la nation dans le cinéma de Pierre Falardeau

FABRICE MONTAL
Cinémathèque québécoise

Pourquoi se fendre le cul à écrire des scénarios si ça ne mène à rien?

PIERRE FALARDEAU

Comme l'a écrit Homi K. Bhabha, «les nations comme les récits tirent leurs origines de mythes fondateurs¹»². Il affirme qu'une nation, en temps que supra existence du moi collectif, est aussi un type de récit narratif qui peut être analysé comme tel. Construire des histoires et construire son Histoire sont des dimensions imbriquées.

Il nous semblait important, vu la teneur de la majorité de ses œuvres, tant cinématographiques que littéraires, d'aborder les films de Pierre Falardeau en nous attardant au rapport extrêmement intime qui existe dans une société entre l'avènement d'une culture narrative et l'émergence d'une conscience nationale. Nation et narration auraient ainsi partie liée. Lorsque l'on se met à concevoir ses propres récits, on se libère indubitablement de l'emprise des histoires des autres. On ne vit plus à travers ou par procuration. On existe au cœur de notre propre représentation symbolique. De la même façon, lorsque l'on choisit une destinée collective et que l'on se réclame d'une communauté imaginée que l'on désigne comme étant notre nation, on fait le choix de s'extirper de l'Histoire des autres, en refusant le contrôle et la mainmise d'une autre communauté sur notre destinée collective.

Le cinéma possède ce double rôle de catalyseur des relativismes et de générateur de dogme, dernier rôle découlant du processus spectatorial inévitablement dû à son statut plus grand que nature. Falardeau, en ayant recours à l'image en mouvement, utilisait cette dualité paradoxale, en inscrivant son approche critique de la situation vécue par son peuple dans un

système de représentation que, par ailleurs, il dénonçait. C'est, à mon sens, cette contradiction «nécessaire et justifiable»² qui fait de ses expériences vidéographiques dans un premier temps, et de son cinéma, dans un deuxième temps, des objets si intéressants. Éloigné, il faut le dire, des expériences d'esthètes ou de sémiologues, il assumait la double mission de sensibiliser les prochains militants et aussi d'aller les rejoindre en utilisant un discours de convention qu'ils pourraient comprendre.

Ainsi vont ses pamphlets vidéographiques de la première époque qui sont influencés, à un niveau formel du moins, par le cinéma révolutionnaire d'Amérique du sud. On pense au premier plan au Cubain Santiago Alvarez et à l'argentin Fernando Solanas de *La Hora de los hornos (L'heure des brasiers, 1968)*. Ainsi vont plusieurs de ses longs métrages qui sont structurés comme des films hollywoodiens. Une discussion pourrait naître afin de déterminer ce qui, du fond ou de la forme, demeure l'arme la plus révolutionnaire dans le cinéma activiste. Plusieurs des films de Falardeau, même s'ils sont militants dans ce qu'ils nous exposent, font abdication dans leur stylistique pour les raisons citées plus haut. Ce caractère de cheval de Troie se jouant des représentations est exagéré dans la trilogie des *Elvis Gratton*³ et démontre bien la position de Falardeau pour ses autres longs métrages de fiction comme *Le party, Octobre* ou *15 février 1839*.

Lorsqu'il a commencé à réaliser des «vues» au début des années 1970, il le faisait en vidéo. Il était impensable pour lui d'imaginer entreprendre la construction d'un film. C'est que premièrement, il n'en avait ni la capacité technique ni les moyens financiers; et que, d'autre part, la proximité et la diffusion de l'expérience du Vidéographe dans son cercle étudiant correspondaient tout à fait à ses idéaux de l'époque.

La formule autogérée des projets qui s'y voyaient favorisés lui convenait tout à fait. Donc, raconter sa nation, ou du moins aborder sa nation comme un fait contrôlable, d'un point de vue historique du moins, n'était pas au centre de son travail. Il a plutôt privilégié d'en raconter des bribes, selon ce qu'il avait appris à l'école et à l'université. Ses lectures le guidaient tout naturellement vers une forme comparative. La vidéo portable lui donnait le pouvoir d'une caméra-stylo, qui lui permettait d'écrire avec le réel. Grâce à la vidéo aussi, il pouvait pirater le signal venant d'un téléviseur et se l'approprier sans que cela ne soit un crime ni considéré comme une offense au droit d'auteur, puisque la télévision, par essence, était un médium de masse et un service public.

C'est ainsi qu'il a décidé d'appliquer la grille de ses notions d'anthropologie à une réalité simple, soit l'analyse d'un match de lutte professionnelle, dans lequel tous les coups sont truqués. Ce monde devenu manichéen lui offrait l'image de l'aliénation d'un peuple, le sien, colonisé. *Continuons le combat* (1971) est le titre de cette première bande. On remarque dans l'ouverture de l'œuvre, un intertitre inscrivant «S.O.S. FLQ. Continuons le

combat », qui fait référence à un événement récent, soit Octobre 1970, dont l'importance sera capitale pour lui tout au long de sa vie de créateur. Commencer avec cette référence à un mouvement de libération nationale secret, et désormais passé dans l'ombre, officiellement démantelé et dont la structure s'était de toute façon voulue non hiérarchique et mutable, afin d'échapper à toute récupération et autre exercice du pouvoir, marquait pour lui une interrogation fondamentale sur les mouvements de libération nationale à travers le monde, et qui le portera à voyager et à s'intéresser aussi aux mouvements de libération du Tchad⁴, à celui de l'Algérie en mutation⁵ et à celui de l'*African National Congress*⁶ comme autant d'illustrations qu'un mouvement de ce type pouvait réussir.

Même si le récit n'avait pas de teneur directement historique, la mise en contexte et la comparaison de cette société sans mémoire qui était confinée dans cette amnésie « entretenue », et des sociétés autochtones d'ailleurs, lui apparaissait au contraire tout à fait salutaire. Sa charge contre le public du Parc Belmont, un parc d'attraction jadis florissant et aujourd'hui fermé, qu'il réalisait avec *À mort* (1972), un projet inachevé, allait aussi dans ce sens, soit celui d'une dénonciation, qui pourrait apparaître pour du déniement et du cynisme, si une œuvre beaucoup plus engagée ne lui avait pas succédé.

D'emblée, nous pouvons affirmer que l'approche anthropologique développée par Falardeau dès ses premières bandes produites au Vidéo-graphe, d'abord seul puis avec son ami le comédien Julien Poulin, lui a permis d'identifier dans sa culture les éléments récurrents d'une certaine acculturation qu'il s'agissait de dénoncer. Donc, dès l'abord, il y avait pour lui une tare à combattre et dont la reconduction était depuis longtemps assurée par les habitants même de ce pays, ses propres concitoyens. Activant les préceptes des livres d'Albert Memmi et de Frantz Fanon, il ne pouvait qu'être frappé par les similitudes entre ce peuple qu'il observait, à la fois sien et par décalage « intellectuel » étranger, et ces analyses contenues dans les livres *Portrait d'un colonisé* et *Les damnés de la terre*.

Nous n'avons pas ici la place pour en faire la nomenclature et tracer le tableau de ces rapprochements évidents, mais il est vrai que plusieurs des affirmations de Memmi et de Fanon, même si reliées à des contextes lointains, pouvaient indubitablement s'adresser au peuple québécois. Certaines attitudes colonialistes que nous nous permettrons d'appeler « structures », tiennent d'ailleurs toujours⁷.

Pour Falardeau, assez tôt, malgré ses sympathies marxistes, il s'est rendu compte qu'il valait mieux troquer une utopie internationaliste pour endosser la critique d'un nouveau contexte de la domination coloniale tangible et exprimable qu'il voyait chaque jour accrue dans des formes actualisées, polymorphes et fugaces de récupérations sympathiques mais bien réelles.

À mort (vidéo inachevée, 1972), est à cet égard assez symptomatique. N'y affirme-t-il pas, en reprenant quelques énoncés d'anthropologues, pour débiter son analyse de la relation des familles au parc d'attraction : « Chaque société, pour durer, doit s'arranger pour fournir à ses membres des espèces de rêves collectifs, des rituels, des réponses toutes faites, des solutions symboliques aux contradictions de la vie. Dans le rituel, on est à l'opposé de la réalité. Le rituel est en dehors de la vie de tous les jours »⁸. Et cette fuite d'aisance, ce refus à assurer sa propre survie, il la conspue en associant ces consommateurs de spectacles et manèges à des porcs que l'on conduit à l'abattoir en les tourmentant avec une matraque électri fiée. En cela *À mort* représente une tentative assez puissante de mise en scène de l'aliénation d'un peuple qui porte déjà en elle les prémisses de *Pea Soup* (1978) et de la série des *Elvis Gratton*.

Par la vidéo, dans un premier temps, Falardeau a pu explorer la réalité de sa nation, la face pauvre de son peuple, ses figures d'aliénation, le petit spectacle des distractions de la misère dans une version québécoise de ce que Miller appelait le « cauchemar climatisé ».

Mais si *Pea Soup* prolonge *À mort* et l'approfondit, ce travail de longue haleine qu'il a réalisé avec Julien Poulin, n'a été possible que parce qu'ils ont travaillé sans contrainte, librement, sur une longue période. Ils ont construit ce film comme une œuvre militante révolutionnaire d'Amérique du sud, influencés par Solanas et Santiago Alvarez au premier chef. La forme éclatée, correspondait à leur vision du réel vécu quotidiennement par leurs contemporains. Ils désiraient exprimer sa complexité, ses rapports de classes et ses contradictions. Ils pouvaient rendre compte ainsi, un peu à la façon de Gilles Groulx dans sa trilogie situationniste (*Où êtes-vous donc?, Entre tu et vous, 24 heures ou plus*⁹) d'un moment du social, échelonné sur trois ans mais dont la jonction acquérait ainsi une force insoupçonnée au départ.

Avec le recul, on s'aperçoit que *Pea Soup* est l'œuvre clé de toutes ses créations. De nombreux éléments qu'il développera plus tard y sont déjà, tandis que le contenu de tous les *Elvis* y figure aussi. *Pea Soup* est certainement l'œuvre la plus influencée par les écrits anticolonialistes et post-colonialistes de Memmi et Fanon.

Le film *Speak White* (1980), inspiré d'un poème de Michèle Lalonde est à sa manière un récit qui rendrait compte d'une analyse post-coloniale d'une situation de domination vécue telle par la poétesse à la fin des années 1960 du xx^e siècle. Poulin et lui désiraient rendre compte à nouveau de la complexité et de la vastitude du propos, non seulement en travaillant par fragments, mais aussi en délocalisant les images qu'ils adjoignaient au poème. Ainsi, voulaient-ils donner une force augmentée à leurs images. Leurs voyages et leurs analyses leur avaient ouvert la porte sur *Les damnés de la terre*, et, en les associant au drame de leur peuple, ils lui permettaient

de grandir et de combattre à leur côté. Ils convoquaient leurs concitoyens en les provoquant avant l'avènement d'un référendum crucial pour l'avenir de la nation. Pour eux, l'engagement devait s'incarner dans une réalité tangible. Et cette réalité tangible en était une de domination réelle qu'il fallait combattre et abolir.

D'où la déception de la défaite référendaire, et la prise de conscience accrue, comme pour Denys Arcand au même moment, que le confort d'une fausse richesse, et non plus l'oppression de la misère, était le réceptacle des nouvelles soumissions. C'était un peu pour lui la seule façon d'expliquer le manque de courage. Mais, là encore, il retrouvait Memmi, et la folie des aliénations collectives contenue dans le livre du psychiatre Fanon. Il est assez étrange en effet de revoir *Elvis Gratton*, à la lumière de ces deux écrits dont l'influence fut si grande sur Falardeau. Ils y décrivent comment le colonisé n'a pas d'autre choix que de s'auto-dénigrer, comment le colonisé est plus raciste envers lui-même qu'envers son colonisateur. Fanon nous montre aussi, un peu à la façon du film *Les maîtres fous* (1955) de Jean Rouch, qui l'avait tant marqué dans ses cours à l'université, et qu'il reprendra en citation écourtée en introduction de son brûlot *Le temps des bouffons* (1994) plusieurs années plus tard, que la folie apparaît plus souvent dans les colonies que dans les métropoles et que cette double contrainte, vient de la non-appartenance à soi.

L'indépendance et la libération nationale ne semblent des panacées pour aucun des auteurs précités, pour lesquels le colonialisme se perpétue bien au-delà du grand soir, et pour Falardeau lui-même, qui ne s'y trompait pas. Mais, partant de la « servitude volontaire » à autrui, ne vaut-il pas mieux devenir « maître chez-soi » ?

Eh bien! *Elvis Gratton* est une espèce de maître fou, qui n'est que le mime de son dominateur, mais sans pouvoir réel, qui confond le Canada et les USA et le contraire, et qui peine à s'assumer québécois. Aliénée jusqu'à la caricature, la nation d'*Elvis Gratton* est un pays de Cocagne né de la misère qui refuse d'admettre que toutes ses fondations sont construites sur des artifices, du fard et des pacotilles. En assumant son maquillage comme une finalité, il n'aura de cesse de fuir ses responsabilités, de se soumettre à ses dominateurs et de refuser de ressentir la douleur du monde qu'il côtoie tous les jours. Dans les trois courts métrages qui composent le premier assemblage de 1985, la charge est volontairement grossière car comment « réagir autrement face à ces esclaves satisfaits qui disent du mal de la liberté »¹⁰. Elvis « Bob » Gratton est un clown tragique, un bouffon triste; c'est aussi un constat lourd d'amertume sur ce que nous sommes envers nous-même: nos pires ennemis.

Le projet d'*Octobre* vient de loin, mais avant de le réaliser, il a pu se faire financer le film *Le party*, inspiré également des écrits de Francis Simard, un ancien membre de la cellule Chénier, et de ses échanges avec

lui. Falardeau a pu ainsi entrer profondément au cœur de ce que sa nation recelait de plus archétypal. Ici, nul travestissement. Les stigmates de ce qu'il dénonçait depuis de nombreuses années apparaissent, flagrants, à l'écran. La nation qu'il racontait, se révélait meurtrie, audacieuse aussi, libre et menottée. Il faisait ainsi ressortir le clivage profond qui existait au sein même de sa société entre deux mondes : celui des assis, avec le pouvoir que l'on acceptait de leur donner s'ils se tenaient tranquilles, et celui des révoltés qui, bien qu'embastillés, n'en sortaient pas moins la tête haute, et affirmaient, au risque de la perdre, le show momentané de leur liberté.

Il y a d'ailleurs un parallèle à faire entre la mise en scène de ce *Party* de prison et le film de Marcel Carné *Les enfants du paradis*. Les riches et les puissants, représentés par les directeurs de la prison et leurs familles, sont assis dans l'équivalent d'un paradis. Le temps de ce party, les classes sont inversées. Quant aux prisonniers, qui occupent temporairement le parterre, nous comprenons tout de suite, au fur et à mesure que les personnages s'expriment, qu'aucun d'entre eux ne vient des quartiers riches et que, d'échec en échec, à cause d'une évidente culture de la misère, ils ont fini par se retrouver en prison. La mise en scène topographiée de Falardeau brosse ainsi le portrait de son pays, le temps d'un film. Un instantané de sa nation à l'intérieur d'une prison. Nos quelques escapades violentes, de révolte, ne seront jamais des actes fatals, sauf contre nous-mêmes, et nous retournerons toujours dans notre cellule à la fin du show.

Dans le récit de la nation, *Octobre*, le film, tient une place toute particulière. Il s'agissait en fait de raconter de l'intérieur ce que Francis Simard et ses camarades felquistes de la cellule Chénier avaient vécu, sans nécessairement porter de jugement, mais en montrant le souffle d'idéal qui guidait ces jeunes gens, engagés tout autant que désespérés. Ils se rebellaient contre une situation de domination objective, vécue de façon aiguë à la fin des années 1960 au Québec. De ce fait, l'action directe qu'ils ont commise, en même temps que leurs acolytes de la cellule Libération, nous parle d'un véritable basculement de l'histoire, ou de la perception que l'on pouvait en avoir. Si le meurtre est montré comme inévitable, horrible à commettre et regrettable, il nous est aussi expliqué que les militants décidèrent absolument d'aller jusqu'au bout de leur processus à partir du moment où les négociations avec le gouvernement demeuraient volontairement stoppées par celui-ci et que les dirigeants du Québec et du Canada avaient décidé d'abandonner Pierre Laporte. Il montre aussi la conscience qu'ils avaient d'assumer un rôle futur dans la bifurcation du récit de la nation : un meurtre pouvait devenir fondateur dans le récit existentiel d'un peuple trop longtemps bafoué, réduit au silence et à la « veulerie » et assumer sa parole et son engagement était plus important pour l'avenir d'une collectivité, que la vie d'un homme. Nous avons un cinéaste qui ne nous propose rien de moins que la mise en scène d'une tragédie moderne.

D'ailleurs, aucun moment d'humour ne vient émailler ce film. Il est grave et solennel.

Tout comme le sera son explication génétique, *15 février 1839*, qui est un film austère, funéraire, qui relate l'épisode de la pendaison de plusieurs Patriotes emprisonnés après la seconde insurrection de 1838 et dont la figure centrale est François-Marie-Thomas, Chevalier de Lorimier, joué dans ce film par Luc Picard. Falardeau a senti le besoin de faire ce portrait en montrant les origines de la conséquence des défaites de 1837-1838. Car le rapport de domination s'est dès lors doublé d'une attitude indubitable d'assimilation de ce peuple « sans histoire et sans culture », suite au rapport Durham, et dont la libération selon Falardeau n'est pas encore atteinte, ni complétée.

Dans l'exposé de *15 février 1839*, tout comme dans celui de certaines autres œuvres faldardiennes, le constat est souvent décisif, celui d'une fatalité. Les finales sont noires et le ruban est souvent usé. Il s'agit de héros sacrificiels, même lorsqu'ils sont témoins intervenants dans les documentaires¹¹. Ils partent au combat avec leur destinée qui est celle de mourir pour la cause qu'ils défendent, cause à laquelle ils ont consacré une partie de leur vie, de leurs espérances et de leurs croyances. Ce sont au fond des héros fort catholiques, et le mime de la figure christique ne surprend personne.

Plus encore, lorsque la possibilité nous est donnée de revoir d'un seul tenant le corpus des vidéos et des films de Pierre Falardeau, des courants extrêmement forts, des cohérences et des entêtements transpirent indubitablement. Une évidence qui soutient que l'engagement par conviction pour une cause qui dépasse le cadre de notre existence individuelle est un remède. Car, chez Falardeau, même combat que pour Fanon : on remarque de temps en temps cette attitude de thaumaturge social, cette volonté de soigner les blessures accumulées au cours du temps, dans cette folie engendrée par la situation de double contrainte où on se complaît et avec laquelle compose l'exercice du pouvoir colonial. *Les maîtres fous*, ce sont encore nous.

Notes et références

1. Homi K. Bhabha, « Introduction: Narrating the Nation », dans Homi K. Bhabha (dir.), *Nation and Narration*, New York, Routledge, 1990, p. 1. Bhabha poursuit d'ailleurs plus loin sur la même page en insistant : « Il ne s'agit pas de refuser au discours nationaliste la production de l'idée d'une nation comme récit continu d'un progrès national. Ni de sous-entendre que de telles idées politiques ont été définitivement remplacées par les nouvelles réalités de l'internationalisme, du multi-nationalisme, ou encore par "le capitalisme tardif". Reconnaissons que la rhétorique de ces termes "mondiaux" est le plus souvent souscrite à cette prose sombre de la puissance que chaque nation ne peut exercer ouvertement au sein de sa propre sphère d'influence ».

2. Nous faisons ici référence à la citation tirée de *L'homme révolté*, d'Albert Camus, «Nécessaire et injustifiable», apparaissant au début du film *Octobre* de Pierre Falardeau,
3. Le premier de la série est un assemblage de trois courts métrages réalisés par Pierre Falardeau et Julien Poulin entre 1980 et 1995. Il s'agit dans l'ordre de *Elvis Gratton* (1981), *Les vacances d'Elvis Gratton* (1983) et *Pas encore Elvis Gratton* (1985). Le second de la trilogie, toujours coréalisé par Pierre Falardeau et Julien Poulin, s'intitule *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis* (1999). Le troisième a pour titre *Elvis Gratton III: La vengeance d'Elvis Wong* (2004).
4. *Frolinat*, coréalisation Julien Poulin et Alfred Sicotte, Montréal, Vidéographe, 1976, bande demi-pouce, noir et blanc, 26 min.
5. *À force de courage*, coréalisation Julien Poulin, Montréal, Vidéographe, 1977, bande demi-pouce, noir et blanc, 29 min.
6. *African National Congress*, tournage d'une entrevue avec un représentant de l'A. N. C. rencontré en 1976 en Algérie. Une coréalisation de Pierre Falardeau, Julien Poulin et Alfred Sicotte. Bande demi-pouce inédite et non montée, transférée sur DVCAM par les services techniques de la Cinémathèque québécoise, projetée le 7 janvier 2010.
7. Il suffit, pour prendre un exemple récent, de revoir les cérémonies de clôture des derniers jeux olympiques d'hiver Vancouver 2010 pour comprendre comment, confinés au simple rôle de bûcheron, nous sommes relégués dans l'imaginaire *canadian* au même rang que le castor ou l'orignal, comme objets symboliques fondateurs de l'identité canadienne anglaise. C'est le propre du colonialiste de construire son nationalisme triomphant sur le folklore d'une nation conquise et d'objectiver le dominé. La récupération historique de l'hymne national travesti en est un autre exemple.
8. Texte écrit par Falardeau et récité hors champ lors des premiers plans de la bande vidéo inachevée, *À mort*.
9. L'épithète est de moi, encore que le rapprochement soit direct. Comme Greil Marcus l'a prouvé pour un autre arbre de transmission interpersonnelle dans *Lipstick Traces* (Harvard University Press, 1989) dans lequel il fait la généalogie d'une histoire secrète du xx^e siècle qui part de la création de Dada pour aboutir aux *Sex Pistols*, le lien indirect entre Guy Debord et Gilles Groulx, par le lien amical qu'ils entretenaient tous les deux avec un dénommé Patrick Straram, ne doit surprendre personne.
10. Blogue pierrefalardeau.com
11. La référence est ici à Gaétan Hart, le boxeur qui revient au combat dans le documentaire *Le steak*, long métrage que Falardeau a coréalisé avec Manon Leriche.