

Pierre Falardeau (1946-2009) La tératogenèse du Québec

Jean-Philippe Gravel

Volume 28, Number 1, Winter 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60971ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, J.-P. (2010). Pierre Falardeau (1946-2009) : la tératogenèse du Québec. *Ciné-Bulles*, 28(1), 14–19.

Pierre Falardeau (1946-2009)

HOMMAGE



Photo : Panagiotis Pantazidis

La tératogenèse du Québec

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Mon premier contact avec l'œuvre de Pierre Falardeau s'est produit à l'hiver 1991. Fraîchement inscrit au collège pour faire un DEC en cinéma, j'apprenais, dans un cours de langage cinématographique, à distinguer un son hors champ d'un son en champ, un fondu enchaîné d'un volet, un travelling optique d'un travelling réel et un travelling d'un panoramique. Il n'en fallait pas plus pour que ces connaissances me montent un peu à la tête. Sans que le professeur y soit pour quoi que ce soit, je conçus rapidement ma petite hiérarchie esthétique personnelle. Un travelling valait toujours mieux qu'un panoramique ou un zoom; un dialogue filmé en plan-séquence affirmait la maîtrise d'un auteur; une alternance de champs et de contrechamps confirmait sa paresse.

Vint alors, en guise de travail, cette commande singulière : choisir une scène du **Party** de Pierre Falardeau pour en dessiner le découpage technique. J'enfilai mes lunettes d'examineur et le constat, alors, fut accablant. Ce premier long métrage de fiction semblait tout de travers. Rythme défaillant. Traitement sensationnaliste. Nudité complaisante. Vulgarité et violence. Partialité manifeste du cinéaste pour ses personnages de taulards. Composition ridicule du rôle de la journaliste. Les travellings latéraux étaient redondants et expressivement anémiques. Le montage parallèle patinait dans le beurre. À dire vrai, je crois que j'étais choqué par la façon dont Falardeau rendait en longueur les prestations de ce spectacle de variétés vulgaire, avec son cortège de blagues cochonnes et de pitounes à poil. Dans ce public de pénitencier saoul et bruyant, le niveau culturel semblait au ras de l'auge à cochons.

Bien sûr, quand je le rencontrerais une première fois pour l'interviewer lors de la sortie de **Miracle à Memphis**, Falardeau me reprocherait de n'avoir rien compris. À la défense de la laideur des Gratton, il me dirait ce qu'il disait souvent : qu'un film sur la vulgarité n'avait pas d'autre choix que d'être vulgaire. Et quelques années plus tard, quand je le rencontrai pour la seconde et dernière fois — à la sortie de **15 février 1839** — il me confia : « Les films de Pierre Perrault comptent parmi les plus grands que j'ai vus. Mais quand j'ai fait **Pea Soup**, les gars (Michel Brault, Bernard Gosselin, etc.) m'ont sauté dans la face et je leur disais : "Au fond, je fais la même affaire que vous autres. Mais vous, vous avez essayé de filmer ce qu'il y a de plus beau au Québec. Moi, je fais juste filmer l'horreur qui est de l'autre côté." Bernard Gosselin me racontait que lorsqu'il travaillait en Abitibi, il essayait de cadrer les cultivateurs qui parlaient et qu'il laissait en dehors [du champ] le gars à côté qui s'habillait tout croche. Ben tu vois, moi je [le] filme [...] »

J'avais tempéré, alors, mes petits intégrismes formalistes, assez je crois pour ne plus prendre de haut ce que Falardeau racontait. J'ose penser que nous échangeons davantage en complices. Qu'il se réclamât du cinéma direct (qu'il admirait sans réserve) ou de la vulgarité d'un monde qui avait de quoi faire pâlir le plus vulgaire de ses films, Pierre Falardeau aimait filmer l'inédit, revendiquait un droit à l'image au « pas montrable », au coupé au montage, au détail qui faisait jurer le tableau, le

discours ambiant, le régime laminé auquel s'était soumis notre cinéma, son apolitisme. Il y avait du montreur forain chez lui : quelque chose du bonimenteur qui, à l'entrée d'une baraque, invite les cœurs sensibles à s'abstenir, enjoignant les autres à laisser leurs préjugés bourgeois de côté pour « embarquer ». Quitte à ce que, une fois le rideau levé, on ne se trouve plus dans une cabane du parc Belmont devant la femme sans tête, mais dans une salle de l'hôtel Reine Élisabeth en plein souper du très chic Beaver Club. Le *freak show* n'étant pas toujours là où on l'attendait.

Au début d'un de ses récents articles, Falardeau rendait hommage (en à peine quelques mots, mais ô combien parlants!) à Jean Rostand, l'illustre biologiste qui a passé sa vie à étudier la tératogenèse des grenouilles dans un étang près de chez lui. « La tératologie, de *teras* en grec qui signifie monstre, [et qui] est la science qui étudie les malformations¹. » Études d'anthropologie mises à part, Pierre Falardeau, cinéaste, avait beaucoup

de Jean Rostand en lui. Lui aussi se fascinait pour la malformation des grenouilles — disons plutôt pour le processus par lequel, dans un étang qui s'appelle le Québec, on transforme des êtres humains en *frogs* et en *Pea Soup*, pour tranquillement les voir ensuite se muer en politiciens fédéraux, en éditorialistes de *La Presse* ou en Elvis Gratton.

Non pas qu'il trouvât monstrueux tout ce qu'il filmait. Critère relatif, l'obscénité est d'abord dans l'œil du spectateur. En montrant ce que « nous » trouvions monstrueux — le « party » du **Party** qui choqua ma jeunesse, les laissés-pour-compte de **Pea Soup** dont la présence à l'écran scandalisa Pierre Perreault, Bernard Gosselin et consorts —, Pierre Falardeau confrontait surtout le spectateur à ses propres limites. Je ne pense pas que Falardeau se trouvait, quant à lui, complaisant dans sa manière de montrer les avatars de cette culture du peuple dont regorgent ses films de la période du Vidéographe. Il ne méprisait pas la culture du vulgaire. Il en comprenait la nécessité, les frissons, les limites

aussi, et le choc qu'il créait rien qu'à la montrer était sans doute une preuve de sa force. Si elle contribuait quelque part à



Pea Soup, Le Magra et Speak White

1. FALARDEAU, Pierre. « Tératogenèse publicitaire », *Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance*, Montréal, VLB éditeur, 2009, p. 165-166.

l'endormissement des consciences, elle était faite, dans sa présence insolente, pour en déranger d'autres, censeurs patentés et ayatollahs de la bienséance culturelle, du bon goût et du bon parler dont il détestait l'insignifiance.

Bien sûr, lorsqu'il filmait l'entraînement des recrues policières de Nicolet (**Le Magra**) ou les résultats pathétiques de l'exposition Canada-Trajectoire 1973 du Musée d'art moderne de Paris (**Les Canadiens sont là**), il était plus facile de deviner de quel côté il se trouvait. Le monde entier était une scène de carnaval grotesque. Le colonisé y oubliait ses défaites en s'endormant sur le spectacle de victoires rêvées que la réalité lui refusait; l'occupant célébrait rituellement la permanence d'un système colonial qui profitait à quelques-uns au détriment de la majorité. Et c'était là, surtout, que se trouvait l'obscurité à ses yeux.

Comment Falardeau pouvait-il faire comme si de rien n'était, se terrer dans le bocal du « plusse meilleur pays du monde », quand il voyait partout la permanence du colonialisme qui semblait nous échoir : la censure contre laquelle il n'eût de cesse de se battre, la loi sur les mesures de guerre, le scandale des commandites, le vol de la Caisse de dépôt et la place qu'accordaient les actualités à ce symbole par excellence de la couronne britannique qu'est la fonction de gouverneur général?

Le geste de Falardeau, de son cinéma et de sa parole, consistait à le rappeler, quitte à le marteler poing en l'air, nous enjoignant à s'en souvenir puisque lui, en tout cas, s'en souvenait. L'actualité, à ses yeux, était chargée d'une épaisseur historique; les signes de la conquête se lisaient encore dans le présent. Et filmer n'était pas un geste intransitif (celui, stérile, de l'art pour l'art) ou d'introspection (la domesticité des drames psychologiques qu'il détestait), mais visait une conscientisation collective. Il employait la caméra pour témoigner et nous prendre à témoin de cette réalité. Quoique passée de mode (et il n'en avait cure), sa conviction était que l'art devait changer la vie et s'en inspirer, dans ce qu'elle a de plus beau comme de plus laid — le courage de résister jusqu'à la mort, mais aussi la satisfaction abjecte de celui qui a déjà cédé son ignorance au plus offrant.

On le disait politiquement attardé et sectaire, c'était pourtant un homme extrêmement cultivé, un amoureux des livres (combien de cinéastes québécois peuvent se targuer d'avoir lu autant que lui?). Il cultivait le souci de comprendre sa propre situation par le biais de celle des autres, et celle des autres par l'entremise de la sienne. En fait, la conscience politique et engagée de Falardeau était non seulement érudite, mais quasi universelle. Elle s'abreuvait des poèmes de Miron et de Neruda, des *Écrits corsaires* de Pasolini, du *Discours de la servitude volontaire*

d'Étienne de La Boétie, des écrits de George Orwell et de bien d'autres. Il avait colligé, pour illustrer, en 1980, à l'aube du premier référendum, le poème-manifeste de Michèle Lalonde, *Speak White*, une somme impressionnante d'archives photographiques qui évoquait l'exploitation sous toutes ses formes : images d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui, livrant, par la force du poème de Lalonde et la démonstration de ses images, une clé de son univers comme de sa méthode. Ses films, jusqu'alors, procédaient du collage : il appelait cela saisir la « psychologie de la situation ». C'est pourquoi il avait fait entendre les bégaiements d'un peuple « inculte et bête » et filmé le travail en usine qui fixe « l'heure de la mort à l'ouvrage ». C'est pour cela aussi qu'il avait rendu hommage aux travailleurs agricoles d'un domaine autogéré en Algérie, comme pour prouver que « nous ne sommes pas seuls » et que l'espoir était possible.

« Quand je lis O'Connell, James Connelly, Eamon de Valera ou Bobby Sands, je ne me prends pas pour un Irlandais. Je comprends tout simplement un peu mieux le sort des peuples soumis aux colonialistes, ici comme ailleurs [...] et je comprends que l'exploitation n'est pas un phénomène propre à la langue, la couleur de la peau ou l'origine ethnique. Le Québec n'est pas l'Irlande. Ni le Congo. Mais je ne crois pas non plus que nous vivons dans les limbes [et] que notre situation soit à ce point spécifique qu'on ne puisse rien apprendre de l'histoire de l'exploitation et de l'oppression des peuples », écrivait-il en 1996, repartant en campagne pour défendre **15 février 1839** contre le refus de Téléfilm Canada². Cela serait son second grand combat, après celui d'**Octobre**. Et une fois encore, il refuserait de se taire et de repartir, résigné, son scénario sous le bras. L'un des avantages paradoxaux que lui avait conféré le succès du premier Gratton, c'était de pouvoir gueuler sur la place publique. Puisqu'il existait médiatiquement, il s'armerait, pour paraphraser Lalonde, de cette « langue à jurons », de cette « parlure pas très propre/tachée de cambouis et d'huile », pour accuser la censure idéologique dont il nous disait atteints.

« Par ses conseils des arts, ses offices du film, ses bureaux de contrôle de ceci, de cela, ses réseaux de télévision, de journaux, de radio, l'État canadien contrôle la production culturelle. [...] Il n'y a pas de complot, ni de directives écrites, ni de liste noire, il n'y a qu'une machine bien huilée où chacun sait très bien de quel côté son pain est beurré. Et chaque intellectuel québécois sait très bien [...] qu'il ne doit pas aller trop loin. [...] C'est ainsi que l'autocensure rend le

2. FALARDEAU, Pierre. « Le saut du kangourou canadien », initialement publié dans *Le Devoir* et repris dans *Les Bœufs sont lents mais la terre est patiente*, Montréal, VLB Éditeur, 1999, p. 123.

phénomène de la censure, en tant que tel, assez exceptionnel. Parfaitement assimilée à la pensée, intégrée au plus profond de l'être, l'autocensure fait disparaître jusqu'au désir même de liberté [de sorte que] chacun transporte dans sa tête les barreaux de sa propre prison », écrivait-il alors³.

Et, pour enfoncer encore le clou, il rappellerait que sous le gouvernement de Trudeau, le financement fédéral de la culture se concevait comme un moyen de « contrebalancer l'attrait du séparatisme » en employant « un temps, une énergie et des sommes énormes [afin] de créer de la réalité nationale [canadienne] une image si attrayante qu'elle rende celle du groupe séparatiste peu intéressante par comparaison [...] »⁴. Ce n'est d'ailleurs pas lui qui le disait. Il se contentait de citer Trudeau dans le texte...

Règlements de comptes ou pas, l'attitude agressive de Falardeau ferait mouche à exprimer publiquement ce dont nombre d'auteurs se plaignent en privé. Il sera le seul, à ma connaissance, à publier, en annexe des scénarios de **15 février 1839** et de *La Job*, les rapports de comités de lecture qu'il avait obtenus et qui déconseillaient le financement du projet. En décembre 1996, son radio-théâtre, *Le Cauchemar*, en affichait déjà les couleurs. Hormis son climax en forme de concours d'insultes (qui fit d'ailleurs scandale), la transcription semblait passablement fidèle à la réalité. On assistait à la discussion animée entre trois employés de Téléfilm Canada (soit Jacques, directeur de projets, Renée, responsable du contenu, et Philippe, un adjoint), un réalisateur (Pierre) et sa productrice (Marguerite) autour d'un scénario portant sur les patriotes qui d'évidence était celui de **15 février 1839**. « Bon... avant d'les faire entrer, j pense que c'est bien important de pas s'laisser entraîner sur le terrain politique [car] si on s'laisse embarquer sur ce terrain-là, on n'en sortira pas. La seule façon de l'avoir, c'est de garder ça au niveau artistique. Faut taper su l clou d'la dramaturgie⁵ », dit Jacques à son équipe avant l'entrée en scène de Pierre et Marguerite. Pourtant, le premier synopsis de **15 février 1839**, que Falardeau avait rédigé vers 1989, n'avait pas, selon lui, fait reculer les institutions. Mais il y avait tout de même, comme il me l'expliqua en entrevue, une petite différence: « [Puisque] je savais que ça allait être très difficile à faire, toute l'histoire que je racontais [à l'époque] se passait en Pologne, avec des prisonniers politiques polonais qui allaient être pendus par des Russes. Y avait [même] une scène où un prisonnier se mettait à traiter les gardiens de chiens sales en polonais, et ça passait

3. « Un cadenas dans le cerveau », *Ibid.*, p. 19-20.

4. TRUDEAU, Pierre-Elliott. Cité par Pierre Falardeau dans « Projet inachevé, mon œil! », *Ibid.*, p. 22.

5. « Le Cauchemar », *Ibid.*, p. 39.



Le Party



Elvis Gratton XXX : La Vengeance d'Elvis Wong



15 février 1839 — Photos 1 et 2 : Collection Cinémathèque québécoise

comme rien. [Mais je] voyais bien les intellectuels arriver avec leurs objections quand j'ai commencé à dire que je voulais faire un film sur les patriotes. « Ah non, pas encore eux! » » Lorsqu'il s'agit de films politiques, le Québec et le Canada auraient-ils le tabou sélectif?

Concernant la « dramaturgie », c'est vrai que Falardeau se moquait pas mal de la psychologie introspective et des héros rongés par le doute. Jusqu'au **King des kings**, ses films ne

comportaient aucun héros et aucun personnage à proprement parler. Plutôt des figures et des situations dont l'accumulation contrastée — scènes de travail en usine, images bucoliques des parcs de Westmount... — construirait d'elle-même la démonstration des inégalités qu'il dénonçait. L'ironie aura voulu que la première figure de proue de son cinéma soit un monstre, un gros sans-dessin réactionnaire incarnant toutes les tares du colonisé bien de son état; personnage-déversoir de tout le dégoût ressenti par Falardeau au lendemain de la première défaite référendaire, mais qui, ironiquement, deviendrait mascotte nationale, figure emblématique au cœur d'un cinéma qui, outre *Aurore* et *Séraphin*, en compte bien peu...

Et encore. Gratton, qui meurt et ressuscite, qui se « clonifie », qui passe du *fuck truck* et de son garage au vedettariat planétaire du rock avant de devenir un maître des médias, est bien plus un concept qu'un personnage — que dis-je, une entité, l'incarnation grossière et comme douée d'ubiquité d'un monde grossier dont il embrasse tous les paliers pour les réduire à sa (dé)mesure. Le cycle des Gratton dresse en trois films le constat d'un Québec en voie de « grattonisation » exponentielle: ses banlieues, ses industries culturelles, ses empires médiatiques et leur infatuation croissante pour le modèle « amarikain ».

À vrai dire, je crois que les Gratton, dans ses années post-Vidéographe, sont ce qui se rapproche le plus du travail de documentariste et de chroniqueur de Falardeau. On y retrouve, intacte, cette furie du collage, du portrait social et des signes aberrants de l'aliénation; cette approche qui se fout de la forme pour composer un bazar monstrueux où l'on trouve de quoi choquer tout le monde. Pour les esthètes, des gags à répétition comme lorsque Falardeau, trouvant en Poulin un génie du comique, le laisse s'enfarger partout pendant de longues minutes; pour les critiques et les journalistes, des insultes par trop directes; pour les apôtres du bon goût, des *jokes* de bécosses — jusqu'au débordement, dans l'explosion finale de **La Vengeance d'Elvis Wong**, qui, littéralement, éclaboussera tout le monde et sera son testament cinématographique.

Dire qu'on le conspuait pour ses Gratton tient de l'euphémisme. Et pourtant, dans ses nombreux articles, sa verve incendiaire, sa rhétorique de l'insulte, sa façon de représenter le multi-

culturalisme *coast-to-coast* comme un *melting-pot* de tout et n'importe quoi, sa manière d'exprimer ce qu'il voyait, souvent, par le filtre d'énumérations absurdes et d'invectives colorées, ne procédaient pas autrement que dans ces moutons noirs de sa filmographie. C'était simple pourtant. Si d'aventure il lui prenait, la plume à la main, de traiter les dignes représentants

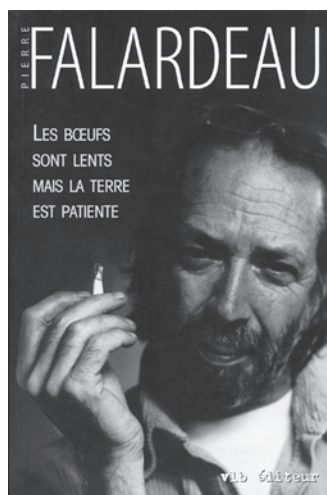
de la profession journalistique de tous doctes, il ne faudrait pas s'étonner qu'il nous les montre un jour exactement dans cette posture, à quatre pattes et tenus en laisse, dans **La Vengeance d'Elvis Wong**. Du mot aux images et des images aux mots, le transfert était tout simplement littéral et pourtant, le portrait semblait parfois en deçà de la réalité.

Il est vrai que certaines choses, dans l'actualité, demeurent « infilmables ». Par exemple: « le numéro de [Henri Paul] Rousseau, [le] bouffon en vélo qui frappe un mur de briques [et son] numéro de prime de départ à 450 000 \$ [...] à pisser dans ses culottes [...] »⁶. Ou encore: le projet même de commémoration récréo-touristique de la défaite de 1759 (que Falardeau fit avorter) montée par la Commission des champs de bataille nationaux dont le site se bordait d'une photo montrant de faux Wolfe et Montcalm se donnant la main en arborant un large sourire amical...

Non, la lentille Gratton ne grossissait pas tant que ça le trait. Elle nous invitait plutôt à constater qu'en réalité, et plus que jamais, c'était parfois bien pire. Et je me demande, aujourd'hui, si les critiques de bonne volonté, ou les lecteurs qui prisait son style mais que les Gratton gênaient, se réconcilieraient un peu avec ces films certes bancals, mais salutairement féroces, s'ils se mettaient dans

l'idée qu'ils procédaient tout simplement d'une « translittération en images » de ses pièces éditoriales.

Pour les puristes invétérés, il resterait encore, et ce n'est pas rien, sa trilogie de huis clos sociohistoriques. **Le Party** et **Octobre**, ainsi que **15 février 1839**, sont des drames carcéraux qui composent une trilogie de l'enfermement où la réalité se dépouille de ses appareils bouffons pour explorer la condition de l'homme que sa lutte pour la liberté enferme paradoxa-



6. FALARDEAU, Pierre. « Achetez dans le gros », Site du journal 24 h (en ligne) www.24hmontreal.canoe.ca/24hmontreal/icichroniques/pierrefalardeau/archives/2009/05/20090528-130010.html (page consultée le 31 octobre 2009)

lement dans une geôle. À quoi sert la prison? Comment en vient-on à tuer un homme pour défendre un idéal? Et comment, lorsqu'on est condamné à la potence, trouve-t-on la force de rester un homme debout jusqu'à la fin? Tels des miroirs se faisant face, **Octobre** et **15 février 1839** explorent deux versants d'une même situation, celle de la lutte à mort pour la liberté: mort qu'on donne, comme dans **Octobre**, mais aussi mort qu'on reçoit, qui est imposée, comme dans **15 février 1839**. Et cela sans compter la mort qu'on se donne soi-même, tel Boyer (Julien Poulin) qui se suicide par désespoir dans **Le Party**...

Pareils en cela aux combats de boxe que Falardeau admirait, ces films placent l'individu dans un combat singulier — non pas contre un adversaire à force égale, mais contre tout un système. Et dans ce moment de vérité, aucun faux-semblant ne tient. Les masques tombent et les héros, comme le système, révèlent alors leur vrai visage. De part et d'autre, il est question d'une lutte à mort. À ce point là de dépouillement, aucune demi-mesure, aucun accommodement ne tient. Dans les **Gratton**, la geôle et les chaînes se trouvaient dans la tête, bien assimilées: Gratton pouvait aller où il voulait. Dans la trilogie des huis clos, l'amour de la liberté, irrecevable, mène à la prison. Les chaînes font partie du décor, mais les esprits sont libres. C'est peut-être là le choix ultime, existentiel, que n'ont cessé d'articuler les films de Falardeau, et qui explique leur cohérence, leur importance et leur pouvoir.

Non pas que ses films aient à se révéler subitement des chefs-d'œuvre simplement parce que leur auteur n'est plus et que l'hagiographie commence. Mais si sa mort doit nous inviter à reconsidérer son œuvre, et tout son œuvre, avec un peu de sérieux, une bonne manière de commencer serait peut-être de se demander, aujourd'hui, s'il est possible d'embrasser « tout » Falardeau et reconnaître dans la somme de ce qu'il a fait — ses films, ses textes, son engagement militant — une démarche entière, intègre et cohérente. En cessant de pinailler pour tenter de séparer le bon grain de l'ivraie et pointer quelques paradoxes invalidants là où il n'y en avait pas. La réponse semble pourtant tenir de l'évidence.

Nous sommes tous, aujourd'hui, un peu orphelins de Falardeau. Artiste, homme de plume, homme de parole, homme de conviction: empêcheur de dormir en rond, objecteur de conscience, bouc émissaire...: choisissez celui qui vous convient, choisissez-les tous; ces visages faisaient partie du même homme. Un homme dont la combativité obstinée a suscité une onde de choc qui a marqué durablement notre culture et notre psyché. Car Falardeau était un révélateur, un miroir. Son pouvoir de faire dérailler le discours ambiant, de ramener, en outre, la question de l'indépendance à l'avant-scène de



Tournage d'**Octobre** — Photo: Collection Cinémathèque québécoise

l'actualité, a beaucoup fait pour révéler à quel point la pensée des tenants officiels de l'intelligentsia reposait sur des lieux communs. Dans sa mort comme dans sa vie, il a servi de mèche à embraser les passions. Il était le miroir d'un pays possible, mais aussi celui par lequel une partie du Québec et du Canada, par la violence des réponses qu'elle lui adressait, révélait d'elle-même le fond de son cœur noir. Je sais ce que ma tardive conscience politique, cet intérêt pour la question québécoise, doit à sa présence qui ne cessait de rappeler, arguments à l'appui, que c'étaient là des questions dignes d'être posées.

Une dernière chose. Dans la foulée des commentaires qui tombèrent aux lendemains de sa mort, on avançait parfois que le Québec avait perdu son dernier patriote. Je crois que, loin de s'en émouvoir, Falardeau aurait conquis cet hommage avec toutes les forces de son dégoût. J'en prends à témoin sa façon, à la mort de Pierre Bourgault, de dénoncer les « vautours » médiatiques qui, sous leur mine compassée, ne cherchaient, selon lui, qu'à « s'assurer, l'air de rien, en douceur, que le bonhomme est bien mort, qu'il est devenu parfaitement inoffensif comme si la lutte pour la liberté allait disparaître avec [lui]⁷ ». Dernier patriote ou pas, Falardeau n'aurait pas aimé voir sa dépouille encore fraîche jetée, à coup d'hommages mortifères, dans la fosse commune des héros sans descendance, fossilisés avant l'heure. ▀

7. FALARDEAU, Pierre. *Op. cit.*, 2009, p. 119-120.