

Pierre Falardeau, 30 ans de cinéma engagé

Pierre Barrette

Number 118, September 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/7805ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (2004). Pierre Falardeau, 30 ans de cinéma engagé. *24 images*, (118), 38–41.



es dans le camp de réfugiés palestiniens de Rafah. Il est détruit sans des douzaines d'habitations durant la semaine le lendemain, des milliers d'acheminement d'armes versant d'Égypte.

te le camp de Rafah, mais on n'est pas terminée»

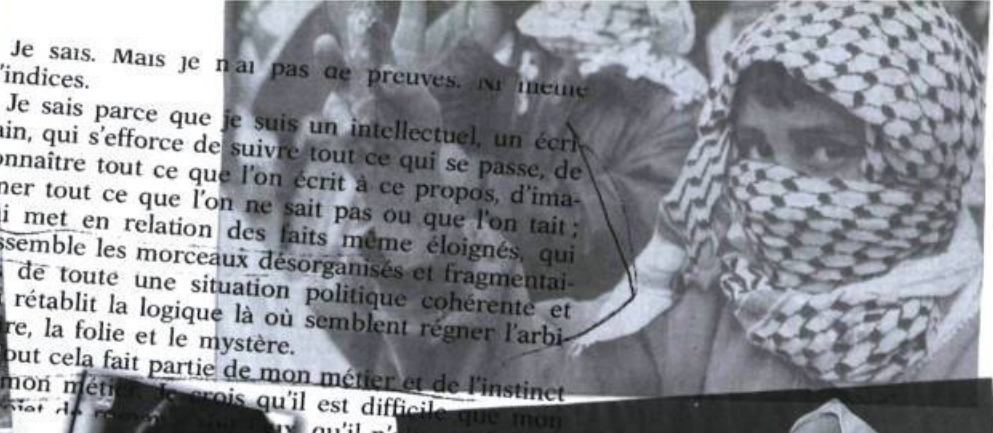
ent été tués, des douzaines de maisons détruites

Quarante-huit Palestiniens ont été tués depuis mardi, dont huit militaires touchés par des tirs de snipers et d'autres mercredi. Le camp a subi des explosions pour la mort de civils parmi lesquels des enfants, assurant que ses fonctionnaires n'ont délibérément ouvert le feu.

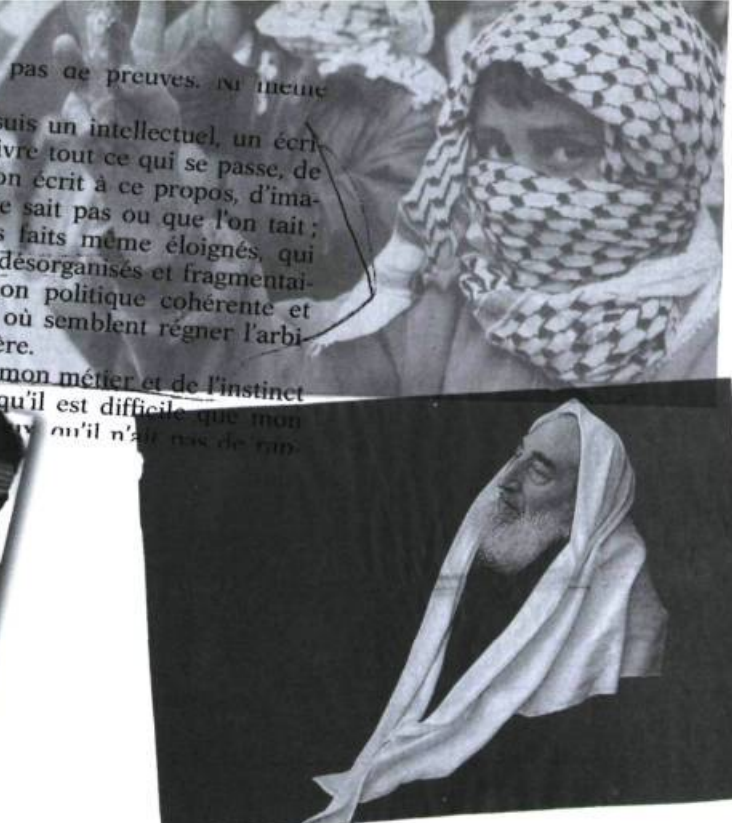
Quarante-trois habitations ont par ailleurs été détruites et plusieurs dizaines d'autres endommagées. Cinq maisons ont été incendiées, cinq autres brûlées par des militants palestiniens pour lancer des attaques contre les soldats d'après l'armée. Dans le quartier de Bureil, 25 maisons sont en ruines, au milieu de ruines éparpillées par les bulldozers israéliens.

de voitures calcinées, poteaux électriques renversés, conditions d'égouts atroces. « Je réclame à pleine ma rue », s'écriait par téléphone un habitant, Abdel Rahim Abou Jaber. « Je ne crois pas qu'un tremblement de terre aurait pu faire ce que l'armée israélienne a fait ici », a-t-il dit.

Selon des responsables des Nations unies, plusieurs camions ont pu distribuer eau et vivres. « Les camions sont assaillis par les habitants », a témoigné un porte-parole des Nations unies, Johan Eriksson. À Paris, le ministre français des Affaires étrangères a annoncé l'octroi d'une aide d'urgence pour l'achat de médicaments à l'hôpital de



écrits corsaires par Paolo Pasolini



Je sais. Mais je n'ai pas de preuves, ni même d'indices. Je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain, qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce que l'on écrit à ce propos, d'imaginer tout ce que l'on ne sait pas ou que l'on tait ; qui met en relation des faits même éloignés, qui rassemble les morceaux désorganisés et fragmentaires de toute une situation politique cohérente et qui rétablit la logique là où semblent régner l'arbitraire, la folie et le mystère.

... tout cela fait partie de mon métier et de l'instinct de mon métier. Je crois qu'il est difficile que mon métier de journaliste ne soit qu'il n'ait pas de ran-

Un extrait des *Écrits corsaires* de Pasolini annotés par Pierre Falardeau et quelques coupures de presse, témoins des préoccupations du cinéaste.

La culture populaire : entre adhésion et aliénation

Les premières vidéos tournées par Poulin et Falardeau (qui vient à peine de terminer ses études à l'université et se destine à l'ethnologie) sont à proprement parler des *documents*, l'un sur le monde de la lutte (*Continuons le combat*, en 1971) et l'autre à propos du Parc Belmont sur le point de disparaître (*À mort*, 1972, resté inachevé). Fortement influencés par les films de Perrault et de Groulx, ces essais, tournés avec des moyens fort réduits et qui valent surtout pour les images qu'ils offrent d'un monde désormais révolu, s'appliquent à démontrer que la culture populaire contemporaine est un lieu privilégié d'observation des rituels modernes. Même si l'exercice apparaît par moments scolaire et le commentaire, un peu lourdaud, la signature de Falardeau se trouve pour l'essentiel concentrée dans la rhétorique que ces films mettent en place, une rhétorique articulée par la juxtaposition d'images fortes – la mise à mort d'animaux revient comme un leitmotiv insistant – par laquelle on veut faire naître dans l'esprit du spectateur un certain nombre d'associations, l'amorce d'une réflexion critique. Ce cinéma, qu'on peut qualifier de dialectique par la forme de raisonnement qu'il suggère, anticipe clairement ne serait-ce que par la place privilégiée qu'il donne au grotesque – sur la série des *Gratton*.

Déjà dans ces vidéos et aussi dans un film de commande tourné en France lors d'une exposition canadienne d'art contemporain (*Les Canadiens sont là* (1973) à l'occasion duquel Falardeau montre toute sa haine de l'art institutionnalisé), ce sont les rapports ambigus du cinéaste à la culture qui transparaissent. Pour lui, en effet, la

culture est par essence populaire et l'art doit être engagé, sans quoi ils risquent de jouer le jeu de la classe dominante et de devenir une manière pour les intellectuels et les artistes de creuser le fossé qui les sépare du « peuple ». Il démontre ainsi son attachement profond à la culture des petites gens, celle des foires et des expos agricoles, de la lutte et du hockey, le monde des tavernes et des spectacles « cheap » de la Main, mais en même temps, ce qu'il y perçoit en filigrane, ce sont les signes patents de l'aliénation, l'évidence criante d'une acculturation historique, comme si l'anthropologue ne pouvait s'empêcher de détester ce que l'artiste admire. Et ce sont bien



Luc Picard dans *15 février 1839* (2001).

Photo : Carl Valiquet



À force de courage (1977).

là les aspects centraux qui cohabitent dans les films de *Gratton* : même aversion pour toute forme d'art d'avant-garde – voir la parodie des *films d'auteur* qui se trouve au centre de *La vengeance...* –, même qualité d'observation ethnographique d'une classe, même ambiguïté également, car si Elvis Gratton séduit autant, malgré ce qu'il a de détestable, n'est-ce pas en bonne partie parce que la culture à laquelle il appartient est la nôtre et ses contradictions, les conditions ordinaires de notre état?

Les métaphores de l'enfermement

Mais aussi centrale que soit la question culturelle dans l'œuvre de Falardeau, elle n'est jamais abordée en soi, pour elle-même, sans que soit évoqué dans un même élan l'«appareil répressif» dans ses différentes formes : police, armée, prison, cours de justice, qui sont, comme le démontre bien l'auteur, les *bras droits* de l'État et le moyen que ce dernier s'est donné pour assurer l'ordre. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'un des premiers sujets tournés par Poulin-Falardeau (*Le magra*, 1975) pour la réalisation duquel les deux compères s'étaient fait passer pour des étudiants de l'UdeM préparant un travail sur la notion d'autorité dans différents types



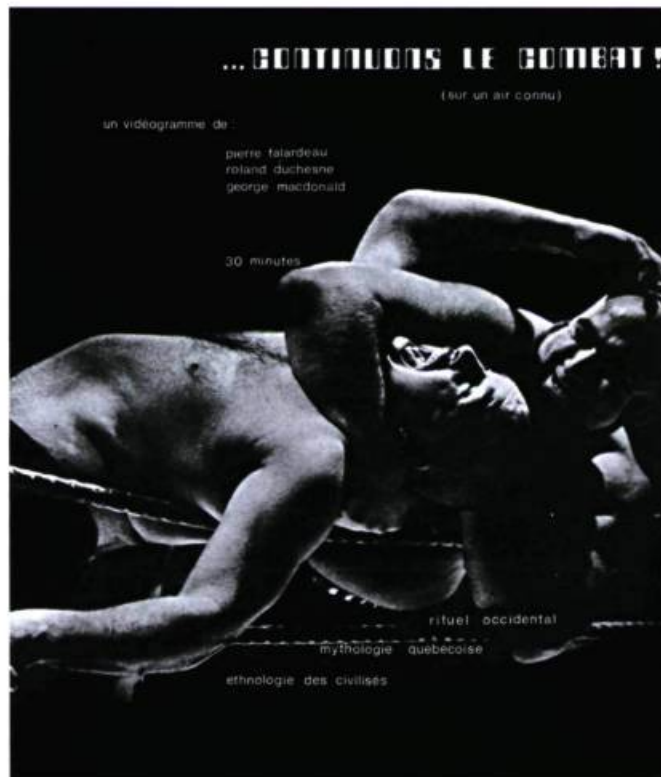
À mort (1972).

de sociétés...) le soit dans l'Institut de police de Nicolet, l'endroit même où l'on forme les futurs adjuvants du pouvoir. Microcosmes de la société québécoise, les univers dépeints plus tard par Falardeau dans ses longs métrages les plus classiquement politiques (*Octobre et 15 février 1839*, mais déjà également dans *Le party*) fonctionnent tous comme des métaphores de l'enfermement; ce sont des huis clos qui disent ouvertement à quel point le Québec est enchaîné, isolé, enclavé géographiquement mais surtout politiquement, et que les *geôliers*, qui y ont en toute logique une place prépondérante, celle de figures de la répression, de traîtres à la race, sont les alliés du pouvoir – des *screws*, avec tout ce que le mot implique. Quelle plus belle allégorie en ce sens que le détenu qui attend l'occasion d'un spectacle à l'intérieur des murs de la prison pour s'évader, marquant symboliquement dans la rhétorique faldardienne le rôle de la culture pour ce peuple emprisonné que sont les Québécois.

Il apparaît normal qu'Elvis Gratton, grand pourfendeur des «séparatistes», ami du pouvoir à tous les paliers de gouvernement, défenseur de l'ordre contre les «crottés», soit en quelque sorte à l'abri de la matraque réservée, pour le bien de la collectivité, aux seuls «vrais» fauteurs de troubles. Mais par un retour très intéressant, qui est par ailleurs à l'origine de plusieurs des meilleurs moments comiques des trois longs métrages, Bob Gratton arrive très bien, et sans qu'aucune intervention des forces de l'ordre ne soit nécessaire, à s'enfermer lui-même de toutes les manières : d'abord en s'enveloppant littéralement de papier collant, puis dans son propre costume à la fin du premier film (il en mourra même, avant de ressusciter presque aussitôt); ensuite à l'intérieur des «bécoses» dans *Miracle à Memphis* et enfin, dans sa propre limousine «parlante», artefact sublime d'ironie qui dit mieux que tout discours l'asservissement volontaire à la technologie. Extraordinaire vengeance des éléments contre celui qui croit tout décider alors que dans les faits il ne maîtrise rien, ce déchaînement des objets contre Gratton est la métaphore filée de film en film de son aliénation et de son statut de pantin, comme son ami Méo – interlocuteur sans parole – est métonymique de toute une classe, littéralement *incomprise*.

L'ennemi est partout

Le cinéma de Falardeau est un cinéma de lutte, et qui dit lutte dit ennemi. Le cinéaste n'a jamais eu peur d'identifier clairement – trop clairement au goût de plusieurs, car au Québec les sensibilités sont nombreuses et les affrontements directs, unanimement décriés – ceux qu'il tient responsables de la situation de dépendance du peuple québécois, ceux-là mêmes qu'il n'hésite pas, avec la manière directe qu'on lui connaît, à traiter de «trou de cul» ou de «chiens sales» selon le contexte. Le poème de Michèle Lalonde qu'il met en image en 1980 (*Speak White*) lui donne l'occasion, à la suite



Affiche originale de la première bande vidéo de Pierre Falardeau (1971).

du long collage de *Pea Soup* (1978) où étaient mis en parallèle le travail en usine et le mode de vie des riches bourgeois anglo-canadiens, de situer le combat indépendantiste au Québec à la hauteur des autres luttes de libération dans le monde, celles des Noirs américains, des Vietnamiens, celle des Algériens (auxquels il consacre un film en 1977, *À force de courage*) et des Palestiniens et de tracer de la sorte – *nous ne sommes pas seuls* – un portrait de l'exploitant, qui se résume pour l'essentiel au grand capitalisme, assisté par les systèmes judiciaire et législatif qui servent à en légitimer les excès. Dans *Le temps des bouffons*, renouant avec le mode pamphlétaire de ses premiers films, une réunion des membres du Beaver Club constitue un prétexte privilégié pour souligner cette collusion des pouvoirs, dénoncée comme une forme de néocolonialisme.

L'une des grandes forces de la série des *Gratton*, du fait qu'elle s'échelonne sur près de 25 ans, est de se transformer en même temps que la société québécoise. Le miroir que ces films tendent à celle-ci n'est donc jamais statique, renvoyant chaque fois une image qui intègre le nouvel état des choses. Ainsi, alors que les premiers courts métrages présentaient un Bob Gratton englué dans une petite vie de misère, fondée pour l'essentiel sur le kitsch et l'inconscience, que même la réussite économique (souvenons-nous qu'il a un *gros garage* à Brossard) n'arrivait pas à élever au-dessus de sa condition d'exploité, *Miracle à Memphis* prend acte de la réussite économi-

que spectaculaire de certains Québécois – on pense tout de suite à Céline, bien entendu – pour propulser l'imitateur du King au faite d'une gloire à l'échelle planétaire, et qui n'est en réalité que le triomphe d'une idéologie, celle de la mondialisation, de la consommation tous azimuts et de la privatisation. Si l'ennemi reste essentiellement le même, son territoire et son champ d'action se sont considérablement élargis, et son emprise s'est accrue du fait que le discours qui le soutient est désormais généralisé, assumé sans apparence de contradiction par tous.

Enfin, ceux qui n'ont voulu voir dans la charge contre les journalistes contenue dans *La vengeance d'Elvis Wong* qu'une petite mesquinerie de Falardeau, mécontent de la réception critique du précédent *Elvis*, ont très mal compris le sens de l'attaque. Ce qui est visé de manière beaucoup plus large par cette déclaration de guerre à la convergence, c'est l'absence de plus en plus criante d'un espace critique digne de ce nom, d'un quatrième pouvoir qui ne soit pas le chien de poche des trois premiers. Que l'on soit d'accord ou non avec la stratégie du cinéaste pour faire valoir son point de vue, il faut comprendre que l'humour scatologique qui se déploie dans le film se veut une réponse à l'indécence « synergique » des acteurs de la scène médiatique – une manière de répondre à l'obscénité par l'obscénité. En cela Falardeau se montre encore une fois d'une grande cohérence. 71



Speak White (1980).

Photo : United Nations Library