

--> See the **erratum** for this article

## Hommage Pierre Falardeau, entre réalité et « histoires »

Pierre Barrette

---

Clint Eastwood, le passeur  
Number 145, December 2009, January 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62724ac>

[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. (2009). Hommage : Pierre Falardeau, entre réalité et « histoires ». *24 images*, (145), 4-5.

# PIERRE FALARDEAU ENTRE RÉALITÉ ET « HISTOIRES »

par Pierre Barrette

PIERRE FALARDEAU N'EST PLUS. LE CINÉASTE DE TALENT, L'HOMME DE TOUTES LES tribunes, l'auteur parfois brouillon, toujours cinglant, de dizaines de lettres aux journaux, le co-créateur d'Elvis Gratton et le plus ardent des pourfendeurs du fédéralisme canadien ne fera plus entendre le son éraillé ni les accents cassés de sa voix, qu'il voulait envers et contre tous l'outil de la liberté, la sienne comme celle de son peuple. On a beaucoup insisté depuis le triste événement sur le personnage public qu'en était venu à incarner Falardeau aux yeux d'une majorité de la population. Nous préférons pour notre part nous souvenir de l'œuvre du cinéaste, et c'est à ce titre que nous proposons un bref retour sur une « carrière » qui n'est fut pas une, autour des deux exigences qui la traversent le plus sûrement : proposer une lecture contrastée du réel à travers un cinéma documentaire fort et original, relayé à partir des années 1990 – si on excepte la parenthèse *Elvis Gratton* – par la fiction, qui fut pour lui une autre manière de plonger dans l'histoire, la grande, celle qui s'écrit dans les manuels, mais surtout la petite, celle des hommes révoltés, les seuls qui l'intéressèrent vraiment.

## LE CINÉMA DOCUMENTAIRE COMME ETHNOLOGIE

Pierre Falardeau est arrivé au cinéma par l'anthropologie, qu'il a étudiée à l'Université de Montréal au tournant des années 1970 ; c'est d'ailleurs dans le cadre d'un cours de linguistique qu'il découvre les documentaires de la section française de l'ONF. Il est particulièrement impressionné lorsqu'il entend Pierre Perrault parler de son travail : pour la première fois, avoue-t-il, il comprend que « le cinéma peut être autre chose qu'une naïserie »<sup>1</sup>. Ses premiers essais se font en marge du cursus scolaire, mais lui sont intimement liés ; ainsi, la lecture du texte de Barthes qui se trouve en ouverture de *Mythologies* (« Le monde où l'on catche ») lui inspire un film sur la lutte, *Continuons le combat*, dans lequel il décrit ce « sport » fort populaire au Québec comme un rituel contemporain, qui peut être étudié en parallèle avec ceux qu'on observe chez les peuples dits « primitifs ». Ce type d'approche marque également le court métrage suivant (inachevé), *À mort*, qui porte sur le Parc Belmont en développant un point de vue nettement ethnographique : le tandem Falardeau-Poulin – les deux travaillent à l'époque en étroite collaboration et Poulin apparaît au générique de tous les documentaires des années 1970 – y juxtapose les aspects morbides et festifs du parc d'attractions, notamment en alternant la couleur et le noir et blanc, mais aussi en



*Pea Soup* (1978)

y introduisant une conception très contrastée du montage, quasi eisensteinienne. Les plans des cochons qu'on envoie à l'abattoir, montés parallèlement aux plans de foule, constituent en ce sens une sorte de morceau de bravoure, certes un peu naïf, mais qui permet aux coréalisateurs de prendre leurs distances avec le cinéma direct, tendance qui ira en s'affirmant.

Toujours durant les années 1970, Poulin et Falardeau tourneront plusieurs autres pro-

jets documentaires, parmi lesquels un film de commande (*Les Canadiens sont là*, sur une exposition d'artistes canadiens à Paris et à moitié répudié par Falardeau), un autre sur l'École de police de Nicolet (*Le magra*), illustration cinématographique du poème *Speak White* de Michèle Lalonde, ainsi qu'une incursion dans le monde des coopératives agricoles en Algérie, *À force de courage*. Tous ces films marquent l'affirmation d'une conscience politique qui se dessine de plus en plus nettement au sujet de la question de l'affirmation nationale, et ils sont emblématiques en ce sens de la démarche des deux compères. Quelques années plus tard, *Le temps des bouffons* viendra en quelque sorte confirmer cette tangente prise par le cinéma documentaire tel que le conçoit Falardeau. Le film, tourné en 1985 à l'occasion d'un souper au Beaver Club – l'équipe s'était fait passer pour un groupe d'étudiants intéressés par l'histoire de la fourrure! – et sorti huit ans plus tard, est un pamphlet au vitriol, qui doit selon toute vraisemblance son retentissement autant au violent cynisme de la charge qu'à son mode de diffusion ; narré par Falardeau lui-même, qui ne lésine pas sur le commentaire incendiaire, lancé en catimini et distribué de façon semi clandestine avec l'indication « copiez le film, passez-le, montrez-le »<sup>2</sup>, c'est possiblement le film qui aura le plus contribué à la notoriété de son auteur.

Mais l'œuvre phare des années 1970 reste sans aucun doute *Pea Soup*, amorcé en 1972 et terminé en 1978, long collage dont le titre évoque, tout à la fois, le plat par excellence du pauvre ainsi qu'une purée un peu indistincte, et surtout l'infériorisation historique de la nation québécoise. Ce qui était en quelque sorte à l'état latent dans les deux premiers films – l'asservissement volontaire, la domination anglaise dans le contexte du capitalisme nord-américain mais aussi la vitalité extraordinaire de la culture populaire – devient le leitmotiv de l'œuvre et le ciment qui permet à l'édifice de tenir. En partant d'une centaine de situations qui illustrent l'aliénation des Québécois – scènes d'usine, de tavernes, de fêtes populaires, longs travellings sur les maisons des dirigeants de grandes compagnies à Westmount, extraits de publicités et de bulletins de nouvelles, bouts de discours et d'engueulades, etc. –, le film trace un portrait aussi partial que généreux de la nation, une mosaïque « raboteuse » qui est en même une espèce d'état des choses lucide et engagé. Dans la vision qu'il compose du Québec de 1975 – on l'a souvent comparé à *Entre tu et vous* de Gilles Groulx –, c'est le rejet de toute folklorisation qui se profile, le refus décisif de l'aveuglement ordinaire.

### HISTOIRES D'ENFERMEMENT

Mis à part *Le steak* (Falardeau est un grand amateur de boxe) sur le boxeur Gaëtan Hart, le cinéma de Pierre Falardeau, à partir des années 1980 et de la création du personnage d'Elvis Gratton, empruntera surtout la voie de la fiction. *Le party*, *Octobre* et *15 février 1839* constituent de fait – même s'ils n'ont pas été pensés de la sorte par le réalisateur – une sorte de trilogie de l'enfermement en même temps qu'un triptyque de la révolte avec, à chaque occasion, l'exploration des liens existant entre les « prisonniers » (au sens propre dans *Le party* et *15 février...*, au sens figuré dans *Octobre*) et leurs geôliers. Falardeau y use d'un procédé – le huis clos – qui le sert de plusieurs façons; sur le plan logistique, il lui facilite le travail en évitant de multiplier les lieux de tournage, mais il lui permet aussi d'obtenir des acteurs un jeu d'une intensité qui se rapproche de celle des comédiens de théâtre. C'est là une des grandes forces de son cinéma dont on ne parle pas si souvent, obnubilés que nous sommes peut-être par la dimension politi-

que des films; plus remarquables encore que le scénario ou les aspects proprement filmiques de la mise en scène (on a souvent reproché à Falardeau un certain conservatisme formel), la qualité d'émotion qu'il arrive à tirer des acteurs le rapproche des cinéastes qu'il admirait, notamment le Huston de *Fat City*. De l'avis de plusieurs, Luc Picard et Julien Poulin ont d'ailleurs livré leurs meilleures performances sous la direction de Falardeau.

Mais le huis clos sert surtout le réalisateur d'une autre manière encore : dans chacun des trois films, et c'est particulièrement vrai dans *Le party* dont le propos est moins ouvertement politique que les deux autres – du moins dans un sens partisan –, l'enfermement physique subi par les personnages travaille très efficacement comme une métonymie spatiale, il permet de présenter les personnages et la dynamique de leurs « rapports » (rapports de classe, de domination, de sexe, etc.) sous un éclairage plus direct, violent même puisque débarrassé des scories de la vie ordinaire, concentré en quelque sorte par une unité de lieu et d'action qui confère à chaque geste, à chaque parole, à chaque silence une portée dramatique immédiate renforcée. Et c'est là selon nous que le travail de Pierre Falardeau trouve sa résonance propre, politiquement engagée certes – les



*Continuons le combat* (1971)

microcosmes en question représentent évidemment la situation du Québec tel qu'il l'envisage dans une perspective historique, minoritaire et asservie, dont la population aliénée subit un pouvoir largement assimilé à celui des *screws*, des compatriotes vendus à la cause de l'ennemi – mais aussi profondément humaine, destinée à rendre vivant pour les hommes d'aujourd'hui le souvenir des combats et sacrifices que d'autres ont faits pour eux. On peut bien ne pas vibrer aux mêmes idéaux politiques que Pierre Falardeau; impossible par contre de ne pas partager avec lui cette « humanité », qui est aussi un humanisme et qui fait l'universalité de son œuvre. ■

1. Cité dans Mireille La France : *Pierre Falardeau persiste et signe. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1999, p. 18.
2. *Idem*, p. 176.



Richard Desjardins chante *Le screw* dans *Le party* (1989)