

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

Par Olivier Lemieux*
Université de Sherbrooke

* Étudiant au baccalauréat en Histoire du Département d'histoire de l'Université de Sherbrooke

RÉSUMÉ — Nous traitons, à travers notre article, de cinq longs-métrages de Pierre Falardeau, les trois *Elvis Gratton*, *Octobre* et *15 février 1839*. L'analyse de ces cinq œuvres repose sur les buts du cinéma faldien, lesquels répondent, selon nous, à deux grands concepts : la dénonciation et la promotion. Si le cinéaste Falardeau use de son art pour dénoncer les éléments qu'il identifie comme portant atteinte à la survie du Québec, tels que l'américanisation et le trudeauisme, il ne manque pas, par ailleurs, de promouvoir les valeurs liées au nationalisme et à la liberté, lesquelles permettraient à la province de se sortir du carcan sociopolitique. Ainsi, nous émettons l'hypothèse que le cinéma faldien est un cinéma militant.

Mots clés : Cinéma militant, politique, Pierre Falardeau, longs-métrages, Québec, nationalisme,

INTRODUCTION

Au cours de la Révolution tranquille, les différentes sphères politiques, sociales et culturelles sont en redéfinition au Québec, ce qui donne lieu à divers mouvements. Parmi eux, le rêve d'un État québécois indépendant occupe une place de premier choix. Les principaux artisans de ce rêve sont, entre autres, les politiciens, les intellectuels et les artistes. Chez ces derniers, un nouveau groupe, auquel appartient notamment Pierre Falardeau, émerge de manière remarquée : les cinéastes. Reconnu entre autres pour ses prises de position sur la place publique, Falardeau use également de son art pour véhiculer ses idéaux. Conférencier, pamphlétaire, écrivain et cinéaste, pour lui, chaque action compte dans cette grande lutte pour la liberté. Mais il n'en demeure pas moins qu'à ses yeux les longs-métrages sont sa principale arme. En ce sens, dans le présent article, nous analyserons ceux qui nous semblent les plus significatifs par leur message, mais aussi par leur influence. D'office, *Elvis Gratton : Le King des Kings* (1985) et *15 février 1839* (2001) nous apparaissent comme les deux œuvres ayant atteint le plus grand public. Néanmoins, il nous a paru pertinent, pour enrichir notre analyse, de nous pencher sur les suites d'*Elvis Gratton*, soit *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis* (2001) et *Elvis Gratton XXX : La revanche d'Elvis Wong* (2004), ainsi que sur un autre long-métrage à caractère dramatique, c'est-à-dire *Octobre* (1994). Alors que *15 février 1839* et *Octobre* sont deux films abordant sensiblement le même sujet, soit celui d'un événement traumatisant la nation canadienne-française, en ce qui a trait aux Gratton, il s'agit plutôt d'une critique de la société québécoise, laquelle est attachée à son petit pain. Ayant tous été tournés sur des périodes de dix ou quinze ans, nous avons jugé adéquat de suivre la progression ou plutôt, devrions-nous dire, la régression dans l'optique de Falardeau de cette société toujours plus «folklorisée». Bref, ce processus d'analyse nous permettra finalement de comprendre en quoi et pourquoi Pierre Falardeau, même après son décès, demeure l'un des principaux ennemis d'un Québec pancanadien. Enfin, notez que pour chacun des films présentés, nous joindrons d'abord une courte mise en contexte sociopolitique à laquelle répond le long-métrage. Souhaitant présenter en premier lieu les œuvres de dénonciation avant de nous tourner sur celles de promotion, ce processus nous force à faire quelques bonds dans l'histoire.

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

1. FALARDEAU ET LE CINÉMA

1.1. Jeunesse

Fils d'un gérant de caisse populaire, Pierre Falardeau est né à Montréal en 1946. Alors qu'il est pensionnaire au Collège de Montréal, il rencontre son «acolyte», Julien Poulin. Le fort mouvement de décolonisation de l'après-guerre marque leur adolescence. Influencé par les pionniers idéologiques de ce vaste mouvement mondial, puisqu'il recherche «constamment l'appui dans la solitude du combat intellectuel»⁷³, Falardeau s'inspire notamment du discours de Paul Gauguin, Albert Memmi, Frantz Fanon, Albert Camus et bien d'autres⁷⁴.

À sa sortie du collège, Falardeau est accepté à l'Université de Montréal, où il entreprend un baccalauréat en anthropologie, puis une maîtrise. Il y produit ses premiers documentaires au Vidéographe et c'est ainsi qu'il découvre le septième art⁷⁵. Sa formation en anthropologie marque son œuvre. En effet, grâce à elle, il sut très tôt «identifier dans sa culture [québécoise] les éléments récurrents d'une certaine acculturation»⁷⁶. Effectivement, si les Québécois se trouvent toujours dans une impasse politique, cela est dû à la faiblesse de ses structures culturelles. C'est pourquoi, pour la dépasser, le cinéaste bouscule les symboles et les mythes traumatico-fondateurs de la nation, ce qui entraîne un certain lot d'impopularité⁷⁷.

Aussi, Falardeau est un passionné de boxe, discipline sujette à sa thèse de deuxième cycle⁷⁸. D'ailleurs, il tourne, en 1992, un documentaire sur l'ex-champion Gaétan Hart. Pour plusieurs, les derniers jours du boxeur se sont avérés malheureux, ce que nie le cinéaste : Hart, contrairement au Québec, s'est battu jusqu'au bout !⁷⁹

Quoi qu'il en soit, ayant abandonné ses études de deuxième cycle, Pierre Falardeau se joint, dans les années 1970, au Comité d'action cinématographique⁸⁰, lequel est un mouvement d'association de cinéastes nationalistes appuyant la cause souverainiste et ayant pour objectif de promouvoir la culture québécoise par le cinéma⁸¹. Cependant, à la suite de l'élection du Parti québécois (PQ), les cinéastes, ainsi que la plupart des artistes, délaissent, selon lui, la cause souverainiste, ce qu'il déplore : «dès l'élection du Parti québécois, en 1976, les cinéastes ont cessé de s'intéresser à l'indépendance du Québec, en se disant qu'il y avait un parti qui venait d'être élu pour le faire. Le PQ nous a aussi renvoyés chez nous en nous disant : "laissez faire, on s'en occupe"»⁸². Pour Falardeau, la situation est déplorable : la question nationale ne peut être adéquatement servie par la seule voie politique. Au contraire, le culturel et le social doivent prendre pleinement part à ce vaste mouvement de libération. C'est pourquoi Falardeau ne se détourne pas de la cause.

D'ailleurs, selon nous, l'engagement politique du cinéma de Pierre Falardeau répond à deux tendances : la promotion et la dénonciation. Nous ferons la démonstration que par la promotion, le cinéaste entend mettre de l'avant des valeurs nationalistes et de liberté et qu'à l'opposé, par la dénonciation, il pointe du doigt le colonialisme canado-britannique, l'américanisation de la société, la société de consommation et le multiculturalisme «trudeauiste». Bien entendu, ces valeurs et phénomènes sociétaux sont tous liés de près ou de loin. Néanmoins, dans un souci de clarté, nous préférons les séparer aux fins de notre démonstration.

1.2. La promotion

La notion de liberté occupe une place de choix dans le cinéma de Falardeau. Par liberté, il défend les libertés individuelles, mais encore plus celles collectives. Or, dans la lignée de la pensée de Maurice Séguin et de l'École de Montréal, Falardeau croit que depuis la Conquête, le Québec est occupé et qu'en ce sens cet événement est la cause directe de l'aliénation québécoise.

Pour Falardeau, si le Québec est inerte par rapport à sa liberté, c'est qu'il en a oublié l'existence. En fait, le cinéaste reprend le discours de la servitude volontaire d'Étienne de La Boétie, lequel avance qu'à

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

force d'évoluer dans un contexte de servitude, on en vient à oublier ce qu'est la liberté. C'est le cas des Québécois, lesquels sont «un peuple qui n'en finit plus de chercher des prétextes pour ne pas s'assumer»⁸³. Ainsi, le véritable ennemi, ce n'est pas le Britannique ou le Canadien anglais. Le véritable ennemi, il est en nous-mêmes.

Très lié à la liberté, le nationalisme occupe une place de premier plan dans le discours «falardeau». Se souciant énormément de la survivance du Québec et la croyant minée par le fait qu'il y a peu d'hommes sur lesquels les Québécois peuvent prendre modèles, il se consacre, comme nous le verrons avec *Octobre* et *15 février 1839*, à en donner quelques-uns aux aspirants souverainistes, mais aussi à la nation tout entière. Dans tous les cas, ses modèles sont des personnes tout à fait ordinaires s'illustrant par leurs actions héroïques et se battant pour une seule et unique cause : la liberté⁸⁴.

Il est clair aussi qu'un autre but de Falardeau est de contribuer à la mémoire collective québécoise. Autrement dit, il veut «crystalliser 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 venir»⁸⁵. Dès lors, il dérange considérablement les procanadiens. Néanmoins, Falardeau préfère déranger qu'observer. En ce sens, il reprend une phrase de James Baldwin qui exprime assez bien sa pensée : «nous vivons à un âge où le silence est non seulement criminel, mais suicidaire»⁸⁶.

1.3. La dénonciation

Pour le cinéaste, «nous sommes tous colonisés à différents degrés»⁸⁷. Le Québécois, après des années de désinformation, se satisferait, au fond de sa petite certitude, de la situation coloniale classique dans laquelle il baigne⁸⁸. Or, cette situation dans laquelle le Québec nage depuis sa Conquête, bien qu'elle soit revêtue de quelques institutions démocratiques, serait celle d'une nation dirigée médiatiquement et politiquement par une élite étrangère qui endort la nation par sa propagande⁸⁹. Ainsi, Falardeau reprend le discours de Perrault, lorsqu'il affirme que, par son art, il veut réapprendre aux Québécois ce qu'est la haine d'un destin collectif perdu⁹⁰.

Pour ce faire, Falardeau ne se ménage pas de prendre de front ce qu'il considère comme certains aspects d'une «culture prolétarienne hybride américano-canado-franco-québécoise». Ainsi, par son œuvre, il dénonce le ridicule et les méfaits de l'acculturation, d'une part, et d'autre part, il fait la promotion de la culture québécoise. Bien entendu, l'acculturation se fait étroitement par la consommation. En ce sens, les États-Unis représentent la plus grande menace d'assimilation culturelle. C'est pourquoi «Falardeau associe fréquemment le lexique des régimes dictatoriaux à la société de consommation, créant ainsi une figure sociopolitique forte»⁹¹.

Alors que Trudeau fait la promotion du cosmopolitisme, dans les années 1970, la société québécoise intègre, petit à petit, cette perception culturelle au cours des années 1980 et 1990. Le Québec se trudeauise : libertés individuelles et multiculturalisme sont au goût du jour. Peu à peu, les valeurs traditionnelles québécoises sont délaissées. Or, pour Falardeau, la richesse culturelle du Québec réside dans ses valeurs «paysannes»⁹². De plus, ce qu'il critique hautement, c'est le processus par lequel Trudeau en est venu à ses fins. En effet, alors qu'il dirigeait le Canada, Trudeau se servait du financement fédéral «de la culture [...] 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 a rendu celle du groupe séparatiste peu intéressante»⁹³. Ainsi, ces «faiseurs d'images», comme Falardeau les appelle, seraient d'autant plus dangereux par le fait qu'ils utilisent le divertissement pour maintenir le peuple québécois dans sa léthargie intellectuelle et politique. Enfin, alors que l'art est censé dénoncer cette situation, la plupart de ses artisans épousent cette vision. Comme Falardeau le souligne, cela est d'autant plus flagrant lorsque l'on voit ceux et celles qui luttent contre le système en place, à l'époque de la Révolution tranquille, et qui participent, maintenant, à la star-académisation des

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

arts et cultures. Il en va de même pour ceux qui défendaient jadis le nationalisme québécois et qui se donnent désormais en spectacle à la Fête du Canada⁹⁴. Bref, pour Falardeau, le lien privilégié qu'entretient l'artiste avec la nation et le nationalisme ne doit à aucun prix être rompu ou être exploité par quelques opportunistes.

1.4. Un cinéma responsable

En aucun cas Falardeau ne cache ses buts. Il est indépendantiste et il n'estime que ceux qui le sont également : «que tu sois jaune, noir ou blanc, [dit-il], les cheveux rouges ou à petits pois, si t'es pour l'indépendance, t'es mon frère. Si t'es contre, je t'haïs»⁹⁵. Toutefois, il ne se considère pas comme un propagandiste, car, explique-t-il, il ne pourrait jamais s'«insérer dans un mouvement politique et faire des films pour convaincre les autres de faire ceci ou cela et encore moins [...] [se] faire dicter le contenu par les militants du groupe»⁹⁶. En fait, il se considère comme un cinéaste engagé ou plutôt comme un cinéaste responsable. Pour lui, ce qui est anormal, c'est de ne pas s'engager : il s'agit là de la responsabilité de l'intellectuel et de l'artiste⁹⁷. «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”»⁹⁸.

Il est venu naturellement à Falardeau de faire du cinéma politique : «les premiers films qui m'ont intéressé étaient tous liés à la politique, parce que toute la société était en bouleversement à ce moment-là ; c'était au début des années soixante. Et à l'époque, il me semble que personne n'y échappait»⁹⁹. Ce qu'il déplore, c'est que tout ce mouvement se soit écrasé à la fin des années 1970 et au début des années 1980, en faisant ainsi de lui un chevalier solitaire. De la sorte, il devint le porte-parole de tous «ceux qu'on n'entendait jamais, qui n'avaient pas de tribune et qui n'avaient pas les outils intellectuels pour construire un discours»¹⁰⁰.

Falardeau souhaite ouvrir les yeux des Québécois et Québécoises vis-à-vis leur aliénation et leur servitude volontaire. Ainsi, filmer n'est «pas [pour lui] 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»¹⁰¹. Néanmoins, Falardeau n'oriente pas son cinéma uniquement pour un public nationaliste : son art s'adresse aux Québécois et Québécoises de tous âges pouvant adopter un comportement responsable à l'endroit de la nation. Par exemple, son souhait derrière *Octobre* était que «le jeune dans la salle [...] voit un gars qui a le même âge que lui, qui est habillé comme lui, qui parle comme lui et qui est prêt à tuer quelqu'un, [...] [et qu'il se dise] : “moi, je suis prêt à ça ?”»¹⁰². Un autre exemple est celui de *15 février 1839* qui possède un fort caractère nationaliste, mais qui exalte aussi des idéaux et des valeurs universelles : «pour moi [Falardeau], c'est très important de situer nos affaires à l'intérieur des luttes mondiales. De pas juste dire : “Ici, [...] c'est pas pareil”»¹⁰³.

2- ANALYSE DES LONGS MÉTRAGES

2.1. Le Référendum de 1980 et Elvis Gratton

L'évènement qui affecte probablement le plus Falardeau dans les années 1980 est sans aucun doute le premier échec référendaire¹⁰⁴. Sa déception est immense. Pour lui, «l'indépendance est une valeur en soi»¹⁰⁵. En ce sens, alors que ses œuvres pré-référendaires relèvent davantage du documentaire (*Continuons le combat*, *À Mort*, *Le Magra*, *Pea Soup* et *Speak White*) qui permet de saisir «quelque chose dont, sans eux, on n'aurait pas gardé grands souvenirs [...] [c'est-à-dire, le] Québec forain»¹⁰⁶, ses œuvres post-référendaires relèvent principalement de la fiction. Pour Falardeau, le Québec sort changé du Grand soir : le Québec est en «dépression collective» qui se manifeste notamment par un «repli sur soi», un «deuil des aspirations collectives» et une promotion du «je»¹⁰⁷. Pour illustrer ce tournant dramatique qu'a entrepris la société québécoise, Falardeau et Poulin créent, en 1981, ce qui devient l'un des phénomènes les plus particuliers du cinéma québécois : *Elvis Gratton*¹⁰⁸. Notons toutefois que la version complète,

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

constituée de trois courts métrages, *Elvis Gratton* (1981), *Les Vacances d'Elvis Gratton* (1983) et *Elvis Gratton, le King des Kings* (1985), n'apparaît sur les toiles qu'en 1985.

Lors de la réalisation du *King des Kings*, Falardeau rencontre ses premières difficultés de production. Radio-Québec, qui le produit, souhaite couper des scènes et le menace, en cas de refus, de ne pas le rémunérer¹⁰⁹. Ne l'ayant jamais été, la menace n'a pas l'effet escompté. Finalement, ils en viennent à un compromis : une seule scène sera supprimée. La situation marque tout de même le cinéaste, puisqu'il s'agit là de sa première rencontre avec la censure¹¹⁰.

Elvis Gratton est un contre-modèle caricatural d'un petit bourgeois libéral brossardois aliéné jusqu'à l'os et illustrant à lui seul tous les défauts de la culture québécoise. En fait, Falardeau n'avait d'autre choix que de créer un personnage à l'échelle du sujet qu'il cherchait à dénoncer. Ainsi, l'humour cynique devient le cheval de bataille de Falardeau et si, parfois, il ne réussit qu'à soutirer un sourire timide chez son auditoire, c'est sans aucun doute parce que son sujet est en fait d'une infinie tristesse.

Notons, tout d'abord, que chacun des trois courts-métrages attaque de front l'une des caractéristiques de l'aliénation québécoise. La première partie traite principalement de l'américanisation de la société québécoise. Cette américanisation s'illustre par la répugnance que manifeste un petit bourgeois homme d'affaires brossardois envers sa collectivité canadienne-française. Ainsi, fervent défenseur du «star-system» américain et de l'impérialisme canado-britannique, Gratton est, dans un sens, une victime du pouvoir politique et médiatique et, dans l'autre, un contre-révolutionnaire de la cause souverainiste. S'il se fait exploiter par les autorités libérales, il n'a pas pour autant de sympathie envers ses compatriotes. Ici, Falardeau souhaite tout simplement démontrer que les Québécois sont leurs plus grands ennemis : «nos barreaux, ils sont dans nos têtes»¹¹¹. Enfin, grand partisan pour le Non et ennemi de la Charte de la langue française, *Elvis Gratton* est le prototype par excellence du colonisé.

La deuxième partie raconte le voyage de Gratton et de sa femme, Linda, à Santa Banana. Cette république de bananes est une construction fictive de Falardeau qui cherche à représenter une Amérique latine sous domination de l'impérialisme américain. À leur arrivée sur l'île, on constate immédiatement qu'elle est dominée par la peur, puisque des soldats parcourent l'aéroport, les rues et les plages. C'est, entre autres, ce que Falardeau cherche à dénoncer dans cette partie : si les Québécois sont insensibles à leur cause, ils ne le sont pas plus pour celle des autres. Au contraire, ils festoient sans même s'en soucier. Dans le cas de Gratton, sa tendance pro-impérialiste frôle même l'admiration du chef fasciste dénommé Augusto Ricochet dont le nom rappelle facilement celui d'Augusto Pinochet, dictateur chilien. En effet, au moment où Ricochet fait un discours en espagnol francisé qui rappelle facilement le discours libéral québécois et qui fait la promotion des États-Unis, Gratton affirme que c'est un chef exactement comme cela qu'il faudrait au Québec : un homme qui sait où il va.

Finalement, à leur retour au Canada, Gratton et Linda croisent Ricochet qui, cette fois-ci, est vêtu d'un habit de la Gendarmerie royale. Falardeau veut peut-être par là exprimer la dictature qu'exercent les forces de coercitions sur les civils (Crise d'Octobre). Ce constat est amusant certes, mais pas autant que la frappante ressemblance physique entre Ricochet et Jean Chrétien qui est, lors du tournage du second court métrage (1983), avec Trudeau, le principal acteur de la Nuit des longs couteaux.

La dernière partie dénonce, quant à elle, le multiculturalisme et l'abus de pouvoir des petites autorités locales. Le cinéaste nous jette au cœur d'un «garden-party» à la veille de Noël. Cette fête est organisée par Gratton, membre du Comité Québec-Hawaï. Or, cette fête rassemble «l'élite» de Brossard telle que le maire, le chef de police et les hommes d'affaires qui concoctent entre eux quelques petites ruses insignifiantes. Si le seul principe d'un réveillon de Noël Québec-Hawaï dénonce déjà assez bien l'aliénation derrière le multiculturalisme, Falardeau ne s'en contente pas. En effet, le buffet est constitué de ragoût de pattes de crabes, d'une tourtière tutti frutti, de «beans youkoulélés» et d'une bûche de Noël

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

«blue Hawaiï». Mais ce n'est pas tout. L'ambiance est dominée par des musiciens bavarois et un spectacle présentant un «Indien» qui crache du feu et avale des épées. Autrement dit, le mauvais goût est de mise.

Falardeau pousse toutefois à l'extrême la dérision du multiculturalisme dans la scène suivante à travers laquelle Méo, le beau-frère de Gratton, confectionne une crèche. Cependant, notons que cette crèche se situe dans le stationnement du garage de Gratton et qu'on y retrouve, à l'intérieur de celle-ci, une motoneige, un «nègre», un apôtre portant un sombrero et un «petit Jésus» qui sent l'essence. Bref, nous sommes loin de la crèche traditionnelle !

Enfin, dans l'avant-dernière scène, Gratton se donne en spectacle pour une école. Trop gras, il a de la difficulté à mettre son costume. Néanmoins, lui et Linda réussissent tant bien que mal à le lui enfiler. Cependant, une fois qu'il est sur scène, son costume l'étouffe et il en meurt. L'allégorie est assez «charmante». Gratton, qui représente un grand nombre de Québécois, meurt alors qu'il voulait être quelqu'un d'autre. C'est le Québec : en acceptant la culture américaine et canadienne, la culture québécoise meurt petit à petit. Enfin, le film se termine sur la scène de l'enterrement de Gratton, au moment où le fantôme de celui-ci apparaît pour répéter les paroles du vieux chant Chrétien : «peuple à genou, attend ta délivrance».

2.2. Le Référendum de 1995 et Elvis Gratton II

À l'aube du deuxième référendum portant sur l'indépendance québécoise, Falardeau réalise deux courts métrages. L'un des courts métrages met en scène le retour d'*Elvis Gratton, président du comité des intellectuels pour le non* (1995). Il s'agit, en fait, d'une performance de Julien Poulin caricaturant le discours libéral procanadien. L'autre court métrage, *Une minute pour l'indépendance* (1995), récupère une scène présentant la chute d'un ascenseur qui emprisonne des gens terrorisés. Falardeau y joint un discours alarmiste ayant pour but «de faire comprendre que la souveraineté n'est plus une option, mais une lutte à terminer»¹¹² et que «refuser l'indépendance, c'est accepter la mort du peuple québécois»¹¹³. Finalement, le nouvel échec référendaire ébranle considérablement le cinéaste.

Alors qu'*Elvis Gratton* est né pour répondre au premier échec référendaire, il est clair que *Miracle à Memphis* répond au second. Dans ce deuxième miroir de la société québécoise, Gratton a, comme la société québécoise, évolué (ou plutôt régressé). Ainsi, il reflète l'image d'une société dépendante à la technologie, plus acculturée que jamais et dans l'ère de la mondialisation. Bref, pour Falardeau, ce n'est pas parce que l'on mange des sushis, que Céline Dion est à Las Vegas et qu'on est «ouvert sur le monde» que le Québec est pour autant guéri de son aliénisme.

Falardeau profite de l'occasion pour régler quelques comptes. Par exemple, Falardeau présente la photographie du chef libéral dans son film alors que l'agent de Gratton, D. Bill Clinton, lui raconte que Jean Charest a usé de leur service en ce qui a trait à son image. Dès lors, Gratton clame haut et fort que Charest, le *King du Québec*, et lui sont pareils. Aussi, concernant la critique de l'asservissement des masses par la technologie, c'est sans aucun doute la scène au sein de laquelle Gratton est emprisonné par sa limousine qui reflète le mieux cette dénonciation.

Ce sont néanmoins les préjudices de la mondialisation, étroitement liés à l'hégémonie culturelle américaine, qui sont en avant-plan dans ce film. Dans le premier film, Gratton n'est qu'une copie québécoise d'un produit américain. Désormais, le *King* n'est plus qu'une grossière copie, il devient l'un des produits américains les plus lucratifs. En ce sens, l'ennemi demeure le même, mais son champ d'action s'est considérablement élargi. Cette volonté de grandeur se manifeste par le slogan d'Elvis : «think big», slogan qui sera récupéré, assez ironiquement, en 2003, par Preston Manning, ancien chef de l'Alliance canadienne.

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

Désormais, à l'image du «star-system», Gratton est un outil d'asservissement collectif des masses. Ainsi, il rend son propre peuple réceptif à l'impérialisme culturel. Bien que Gratton possède toujours les mêmes traits d'aliénation, ils sont maintenant, comme au Québec, rendus à un autre niveau. Jadis politico-juridique, le leader est maintenant néolibéral et s'exprime par les médias et la publicité. Une citation de Bourdieu extraite par Gratton exprime assez bien la critique de Falardeau : «autrefois, on faisait tourner ce qui se vendait. Maintenant on va vendre ce qu'on fait tourner».

On ne peut décrire *Miracle à Memphis* sans mentionner la grande place qu'occupe Méo. Méo, personnage incompréhensible qui ne réussit aucunement à s'exprimer, nous paraît moins aliéné que Gratton. Pourtant, il préfère le suivre plutôt que de mener sa propre vie. En fait, d'après nous, alors que Gratton représente une large partie des Québécois aliénés et asservis, Méo, de son côté, correspond à l'autre partie du Québec qui se tait et suit.

Si la fin du premier *Gratton* était surprenante et déroutante, celle du deuxième nous laisse tout autant abasourdis. En fait, le film se termine sur une scène montrant quelques grossières grimaces de Gratton. Cette fin, qui ne conclut rien en soi, est assez représentative de celle du Québec : tout est à venir. Finalement, dans le générique réapparaît le personnage du réalisateur français. Ce réalisateur tente, tant bien que mal, de comprendre le Québec. Cela métaphorise, d'après nous, la France qui observe son ancienne colonie sans trop comprendre son incapacité à s'autogérer.

2.3. Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong

Dans cette ultime version, Falardeau attaque plus que jamais les médias, la désinformation et la télévision qui sont devenus les outils par excellence de l'asservissement des masses à la culture «pop». Ainsi, Gratton est devenu l'instigateur de la sujétion des masses. Les journalistes, qui sont à son service, sont montrés tels des chiens tenus en laisse et toujours prêts à servir leur maître. En ce sens, le quatrième pouvoir, qui était censé permettre à l'opinion publique de s'exprimer, sert davantage, comme le craignaient Chomsky et McChesney, les grands capitalistes¹¹⁴. Bref, la toile que Falardeau nous dresse du Québec est plus déprimante que jamais. À la fin, toute la ville de Montréal est aspergée de «merde». Cette allégorie, nous l'aurons deviné, représente la désinformation et le divertissement dans lesquels baigne le Québec.

En somme, la trilogie des *Gratton* vient jeter un regard sur une classe de colonisés, les Québécois, tout en témoignant de son évolution. Ainsi, par l'étude des trois films, il nous est possible d'évaluer le processus d'aliénation du Québec du point de vue de Falardeau.

2.4. La Crise d'Octobre et *Octobre*

Ayant toujours eu un faible pour ceux qui se battent plutôt que de se soumettre, Falardeau adhère d'assez près à la lutte entreprise par le Front de Libération du Québec (FLQ), laquelle revendique la libération politique et économique d'un Québec marxiste-léniniste et mène, en 1970, à la Crise d'Octobre. Pour Falardeau, il s'agit là d'une Rébellion des patriotes, prise deux¹¹⁵. Si Falardeau embrasse en tous points l'idée d'indépendance du groupe, il repousse néanmoins l'idée communiste qui tend à s'imposer au projet souverainiste¹¹⁶. Quoi qu'il en soit, cette crise prend forme à la suite de l'enlèvement du diplomate britannique, James Cross, et surtout, lors du kidnapping du ministre du Travail et de l'Immigration, Pierre Laporte, par la Cellule Chénier (FLQ), laquelle rassemble les felquistes Francis Simard, Bernard Lortie, Jacques et Paul Rose. Plutôt que de négocier, le gouvernement fédéral, dirigé par Pierre Elliot Trudeau, déterre «une vieille loi datant de 1918 et s'en sert pour abolir les libertés civiles et dépêcher ses troupes au Québec»¹¹⁷. Ainsi, environ 12 000 soldats et policiers «occupent» le Québec et incarcèrent près de 500 civils. Le Québec est sous le choc et comme lui, Falardeau sort changé de cette crise, ou plutôt de ce nouvel échec national.

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

Si nous nous souvenons surtout de Pierre Falardeau pour ses œuvres fictives, notons qu'avant *Gratton*, il produit essentiellement des documentaires. L'un d'entre eux, *Le Magra* (1975), tourné au centre de formation policière de Nicolet, dénonce le conformisme et l'instigation, chez les jeunes policiers, de gestes conditionnés. Ayant eu écho de cette production, Francis Simard, felquiste de la Cellule Chénier, prend contact avec le réalisateur.

J'ai [Falardeau] reçu un coup de fil d'un prisonnier de l'Institut Leclerc qui organisait les vacances des prisonniers. Il avait entendu dire que j'avais réalisé un film sur la police et il voulait que j'aille le présenter en prison. [...] Après le film, nous avons jasé le reste de la journée. Nous avons tout de suite eu de bons rapports. Ensuite, sa blonde m'a contacté pour me dire que si ça m'intéressait, j'avais l'autorisation d'aller le visiter. Je suis donc allé le voir pendant quatre ans, toutes les semaines ou les deux semaines, jusqu'à sa libération en 81. Nous discussions de trois, quatre choses : de politique, d'Octobre, de prison et de cul¹¹⁸.

De cette rencontre opportune, Falardeau construit peu à peu le scénario du long-métrage *Octobre*. Issu du témoignage de Francis Simard, *Octobre* (1994) relate l'histoire de l'enlèvement de Pierre Laporte (le 11 octobre 1970) jusqu'à son exécution (17 octobre 1970)¹¹⁹. Si ce film marque l'aboutissement de plusieurs années de travail entre Falardeau et Simard, il permet aussi une nouvelle rencontre, celle de Falardeau et de la censure. En fait, le réalisateur est victime d'une pression politique exercée par le sénateur Philippe Dean Gigantès¹²⁰. Ayant soumis son projet à Téléfilm Canada, un organe indépendant financé par le fédéral, le scénario de Falardeau tombe, de façon illégitime, dans les mains du sénateur¹²¹. Or, Gigantès est étroitement associé aux politiciens liés à la Crise d'Octobre¹²². Bref, cette situation donne lieu à un véritable débat télévisé entre le cinéaste et le sénateur et prouve, hors de tout doute, que la censure canadienne existe bel et bien¹²³. Mais pour quelle raison ce sénateur s'oppose-t-il ? En fait, pour la première fois, un réalisateur souhaite présenter au grand public les motivations qui ont poussé les felquistes à enlever et à exécuter le «Ministre du chômage et de l'assimilation»¹²⁴.

Le but de Falardeau derrière *Octobre* est de refléter le feu qui anime les felquistes : la liberté. Mais si ce feu habite sans conteste les quatre protagonistes, Falardeau nous démontre que pour certains, il était plus brûlant que pour d'autres. Ainsi, le film exprime, d'une part, le doute et l'humanité qui habitent les personnages et, d'autre part, la haine et la rage. Cependant, bien que Falardeau veuille en faire des modèles par leur responsabilité par rapport à la nation, il n'en fait tout de même pas des héros, puisque si leur quête est juste, ils n'en demeurent pas moins des criminels.

Falardeau cible, l'un après l'autre, chacun des protagonistes, mais il consacre peu de place à la victime : Pierre Laporte. Cette observation confirme que le but de Falardeau est atteint, puisque notre attention est portée sur ce que feront les protagonistes et pour quoi ils le feront. Cette mission, que s'imposait Falardeau, est si bien réussie qu'on en vient même à espérer un autre dénouement pour la fin alors qu'on la connaît depuis le début.

De plus, jamais les protagonistes ne mentionnent leur nom. En effet, on ignore, bien qu'on puisse s'en douter, qui joue le rôle de Francis Simard, de Bernard Lortie, de Paul ou de Jacques Rose. Ceci est probablement dû au fait qu'au moment où le film est réalisé, on ignore toujours qui des quatre felquistes a exécuté Pierre Laporte. En effet, à leur procès, les quatre hommes répondent «responsable» à la question, coupable ou non coupable. Par là, Falardeau souhaite nous faire comprendre que les felquistes, bien que criminels, assument jusqu'au bout leur choix, et ce, malgré leur défaite et la sentence qui en découle. En d'autres mots, leur lutte pour la liberté est juste et ils sont prêts à en subir les conséquences.

Plusieurs valeurs sont véhiculées dans le film ; certes, il y a les essentielles comme la liberté, le nationalisme et l'anticolonialisme qui sont omniprésentes. Cependant, la solidarité et la fraternité sont également de mise. Bref, on retrouve tous les ingrédients d'une belle révolution. Leurs exigences sont également multiples. Toutefois, les plus importantes sont la lecture de leur manifeste sur les ondes et la libération de leurs camarades. En d'autres mots, une première victoire pour l'indépendance. Ce qui frappe

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

dans ce film est certes la force de conviction des felquistes, mais aussi leur déception lorsqu'ils s'aperçoivent que les deux paliers de gouvernement refusent de négocier. En fait, c'est en cela qu'*Octobre* dérange ; contrairement aux autres documentaires et films qui ont relaté les événements de la Crise d'Octobre, Falardeau pointe du doigt les autorités fédérales et provinciales qui ont délaissé l'un des leurs. Ainsi, cela suscite une question : est-ce que la libération d'une poignée d'activistes vaut la vie d'un homme ? C'est un peu sur cette question que nous laisse Falardeau...

2.5. 15 février 1839

Depuis longtemps, Falardeau caresse le rêve de réaliser un film sur les patriotes. C'est à la lecture des lettres écrites par Chevalier De Lorimier, à l'aube de sa mort, qu'est né ce rêve¹²⁵. D'après Falardeau, le Québec est dépourvu de héros. Or, en De Lorimier, il en trouve un et il souhaite le partager¹²⁶. Il déplore également le peu d'attention accordée par la cinématographie québécoise aux Rébellions de 1837-1838, un événement historique de première importance pour notre société¹²⁷. Les mécanismes de contrôle politico-institutionnels seraient, d'après Falardeau, le principal facteur qui expliquerait cette absence. Nous sommes en présence d'une autocensure, soit l'acceptation de ces mécanismes «par les artistes et leur consentement à la censure, non officielle, peut-être, mais infiniment plus efficace»¹²⁸. En fait, la majorité des artistes dépendent des subventions gouvernementales. En ce sens, ceux-ci s'assureraient de ne jamais offenser la main qui les nourrit¹²⁹.

Falardeau refuse de participer à cette autocensure et il en rencontre les effets. À nouveau, Téléfilm Canada refuse de financer son film «invoquant des faiblesses dans la psychologie des personnages, “des héros trop héroïques et le manque de rebondissements”»¹³⁰. Si la censure politique d'*Octobre* était flagrante, l'autocensure, plus subtile, est aussi, sinon plus néfaste encore en ce qui a trait à la liberté d'expression.

*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. [...] 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.*¹³¹

Appuyé par plusieurs artistes et militants, Falardeau entreprend une immense campagne médiatique. Par exemple, il produit une pièce radiophonique intitulée *Le cauchemar* tournant à la dérision le processus par lequel un cinéaste est soumis lorsqu'il propose un projet à Téléfilm¹³². En effet, les *Gratton* lui ont octroyé l'attention des médias. Falardeau le sait et compte bien en tirer profit. Aussi, pour que tous comprennent de quelle injustice il est victime, le cinéaste publie le scénario de *15 février 1839*¹³³.

60 000 dollars sont collectés à l'occasion de campagnes de financement orchestrées par un comité d'artistes ralliés à la cause¹³⁴. Toutefois, Falardeau continue de solliciter Téléfilm, car, pour lui, les contribuables n'ont pas à payer le film deux fois. Finalement, l'organe gouvernemental accorde 500 000 dollars, alors que la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC) versera plus d'un million¹³⁵. Bref, avant son tournage, «*15 février 1839* est déjà l'un des films le plus attendu et le plus controversé de l'histoire du cinéma québécois»¹³⁶.

15 février 1839 (2001) n'est pas une reconstitution historique. Falardeau s'est inspiré de faits réels et de témoignages, mais a laissé une large place à la fiction¹³⁷. Encore une fois, les critiques sont partagées. Bien que la plupart admettent que, du point de vue artistique, Falardeau nous présente une œuvre exceptionnelle, pour certains, il s'agit d'une œuvre à caractère propagandiste¹³⁸ qui fait la promotion de la haine contre l'Anglais¹³⁹.

Par la suite, Falardeau ne produit qu'un autre long-métrage, *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong* (2004). Si les critiques ont fusillé le deuxième Gratton, elles trucident littéralement celui-ci. Bref, Falardeau délaissé, jusqu'à son décès en 2009, peu à peu le cinéma pour l'écriture¹⁴⁰. Cependant, le but de

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

notre article étant d'exposer l'essentiel des messages exposés par notre échantillon de longs-métrages, nous nous abstenons d'analyser cette contribution littéraire. Ainsi, dans les prochaines lignes, nous nous tournerons maintenant sur les buts du cinéma militant de Pierre Falardeau.

Alors que Falardeau fait le procès de la société québécoise avec Gratton, son contre-modèle, dans *15 février 1839*, il tente plutôt de lui fournir un modèle. Si la proximité temporelle de la Crise d'Octobre et le manque d'expertise de Falardeau ne lui avaient pas totalement permis d'atteindre ce but dans *Octobre*, l'histoire des patriotes et l'expérience accrue du réalisateur lui permettent beaucoup plus cette fois-ci.

Alors qu'habituellement, par film historique, on s'imagine le concept hollywoodien d'une reconstitution historique à tendance éducative, *15 février 1839* nous livre plutôt une interprétation «falardeienne» de la psychologie d'hommes faisant face à leur destin, c'est-à-dire la mort. Ainsi, ce film, par sa passion, le jeu de ses acteurs et le destin de ses personnages prend l'allure d'une tragédie.

Le film commence ainsi. Un court texte nous explique le contexte historique de l'œuvre, puis nous assistons à une scène horrible (viols, égorgements, incendies, embarquements, etc.) montrant des militaires anglais opprimer les Canadiens français. L'incendie qui fait rage nous rappelle assez facilement le tableau de Joseph Légaré présentant l'incendie du Parlement de Montréal, causé par des Canadiens anglais, en 1849. La musique qui accompagne cette scène, comme elle le fait tout au long du film, amplifie les actions et aide son développement. Enfin, la scène se termine avec une citation de Gaston Miron «dans la douleur de nos dépossessions», citation qui donne le ton au film.

La seconde scène nous présente le lieu où se déroulera presque toute l'action : la prison. Dès lors, on remarque les couleurs du décor, mais aussi celles des costumes. Alors que le décor est d'un rouge sang de bœuf, ce qui rappelle certains tableaux de Francisco Goya, les costumes sont, de leur côté, de couleur très morne. Bref, malgré l'humour que conservent quelques prisonniers, il n'en demeure pas moins que l'ambiance est extrêmement lourde.

Notre analyse serait bien pauvre si elle omettait de nommer les nombreuses références chrétiennes du film. En effet, en dehors du discours qui en fait souvent référence, plusieurs scènes font le parallèle entre De Lorimier et le Christ. Lorsque le chef militaire anglais annonce à De Lorimier qu'il sera exécuté le lendemain pour haute trahison, cela rappelle assez facilement Ponce Pilate qui se débarrasse de Jésus Christ, ce fauteur de trouble qui cherchait à libérer les hommes. De plus, malgré le fait qu'il sera exécuté, De Lorimier, tout comme le Christ, consacre principalement ses dernières heures à écrire un message universel pour ceux qui le suivront. Bien qu'il s'attriste de son sort, De Lorimier, communément au Christ, accepte son destin et est prêt à se sacrifier pour le salut des siens. On retrouve aussi certains tableaux qui rappellent plusieurs grandes œuvres telles que le dernier repas des prisonniers qui fait clairement référence à la dernière Cène de Léonard de Vinci ou encore le moment où De Lorimier serre sa femme contre lui, ce qui renvoie à la Piéta de Michel-Ange. Bref, tous ces symboles sont lourds de sens, puisque Falardeau propage l'idée que De Lorimier, patriote modèle, est loin d'être un simple rebelle ; il est un martyr.

Alors que le choix des couleurs à l'intérieur de la prison est assez sobre, celles qui proviennent de l'extérieur sont, au contraire, très vives. Par exemple, nous retrouvons l'habit des soldats anglais, la neige et, surtout, la lumière extérieure qui éclaire la prison. Cette lumière, en plus de servir de vecteur temporel, joue énormément avec le comportement psychologique des personnages. En effet, alors que les patriotes se font annoncer leur exécution, la lumière est celle d'un matin d'hiver ; la lumière du midi présente, quant à elle, des prisonniers s'amusant (cours de natation, cours de danse, etc.) ; la lumière d'une fin d'après-midi donne place à la confrontation ; celle du clair-obscur, au désespoir ; celle de la nuit à la tristesse et, enfin, l'aube exprime la résignation. Bref, Falardeau nous dresse, en une heure cinquante-quatre, un tableau flamand digne de Van Eyck ou Bruegel.

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

Il est clair que l'intention première du cinéaste, derrière ce film, est de créer un modèle dont les Québécois peuvent s'inspirer. Or, c'est en De Lorimier que Falardeau trouve ce modèle typique du romantisme canadien. Cependant, il n'est pas un héros parfait à l'hollywoodienne. Au contraire, il est habité par la peur de mourir, par la peur de perdre sa femme et ses enfants, mais aussi par la peur de la destinée canadienne-française... En ce sens, il est héroïque certes, mais par ses actions. Ainsi, à travers ce personnage, Falardeau nous livre un modèle fort de ses convictions, instruit, courageux, digne, cohérent, conscient, se battant jusqu'à la dernière minute, assumant ses actes et qui lève son verre «à tous ceux qui préfèrent mourir debout plutôt que de vivre à genoux».

Bien que moins héroïque, Falardeau utilise les autres prisonniers comme faire-valoir, mais aussi pour transposer quelques valeurs révolutionnaires. Notons, entre autres, Hindenlang, un Suisse, prêt à se battre pour la liberté d'un peuple qui n'est pas le sien. Ce personnage transpose bien cette idée populaire de l'après-guerre voulant que tous les peuples aient le droit à disposer d'eux-mêmes. De ce fait, pour Hindenlang, la liberté est une cause universelle. De plus, si les motivations de rébellion divergent entre les prisonniers, il n'en demeure pas moins qu'ils partagent tous un souhait : un avenir meilleur. Enfin, au sein de la prison, Falardeau nous fait bien sentir la force des valeurs collectives telles que le partage, le réconfort, etc.

La dernière scène, celle de la pendaison, nous rappelle sans contredit la motivation qui habitait les patriotes il y a de cela plus de 150 ans, ainsi que celle qui habite toujours Falardeau, c'est-à-dire comme le clame haut et fort De Lorimier, la liberté et l'indépendance. Enfin, cette fin tragique, disons-le, présente l'issue de la lutte des patriotes comme étant celle inévitable de tout combat révolutionnaire : la vie ou la mort. La fatalité, concept cher à Falardeau, est présentée comme le seul résultat logique de l'échec révolutionnaire.

CONCLUSION

En résumé, nous avons présenté, dans un premier temps, le contexte sociohistorique et les buts des longs-métrages falaradiens. Tel que démontré, ce cinéma militant répond à deux grandes tendances : la promotion d'idéaux types (nationalisme et liberté) et la dénonciation des maux sociétaux (antiaméricanisme et anticolonialisme). Chose intéressante, alors que Falardeau emploie le drame et la trame historique pour faire la promotion du nationalisme et de la liberté (*Octobre* et *15 février 1839*), pour faire acte de dénonciation et d'acculturation, il se tourne plutôt vers la comédie lyrique (*Elvis Gratton*, *Elvis Gratton : Miracle à Memphis* et *Elvis Gratton XXX : La vengeance d'Elvis Wong*). Serait-ce que pour exprimer fidèlement sa pensée, Falardeau n'avait d'autres choix que de représenter un Québec ne parvenant à s'illustrer que par l'échec ? Peut-être est-ce là l'élément le plus récurrent du cinéma falardien : la représentation d'un Québec se réjouissant de son acculturation et n'ayant pas envie de se libérer.

En cours de route, nous avons identifié plusieurs pistes de recherches dont nous n'avons malheureusement pas pu tenir compte. Toutefois, nous souhaitons les présenter pour qui voudrait les traiter. Notons, avant tout, que la littérature militante de Falardeau et que ses courts métrages, bien qu'ils n'aient pas fait ici l'objet d'analyse, contiennent une richesse idéologique qui pourrait à la fois permettre de comprendre davantage la psychologie du cinéaste, mais aussi une large part de la société québécoise. De plus, quelques questions fondamentales ont été présentées sur le rôle que doit jouer, dans la société, le cinéaste et plus globalement, l'artiste et l'intellectuel. Par exemple, dans le cas du cinéaste, étant conscient de son influence, peut-il vraiment manipuler l'histoire et prendre le risque que le récepteur adhère à sa version ? En contrepartie, dans le cas de l'artiste et de l'intellectuel, Falardeau avait-il raison lorsqu'il affirmait que leur rôle, au Québec, est d'éveiller l'inconscient collectif de la nation ?

À la suite de cet article, nous pouvons nous demander ce qui est le plus choquant. Est-ce le contenu du message engagé et controversé de Falardeau ou plutôt le fait que ce message fut confronté à plusieurs

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

reprises à la censure gouvernementale ? Enfin, à travers le parcours évolutif des *Gratton*, nous constatons, assez tristement, que Falardeau n'offrait pas seulement une caricature du présent, mais également de l'avenir. Or, il serait intéressant d'observer s'il avait raison avec *Elvis Gratton XXX*, car d'après lui, nous n'avons « "encore rien vu [...] dans cet immense *Kingland* qu'est le Québec [et] on peut s'attendre au pire. Yeah !" »¹⁴¹.

⁷³ Stéphane Desrosiers, «Pierre Falardeau : la colère à grand souffle», Québec français, n° 131, 2003, p. 85-88 ; p. 86.

⁷⁴ Stéphane Desrosiers, «Pierre Falardeau : la colère à grand souffle», Québec français, p. 87. ; Pierre Barrette, «Pierre Falardeau : entre réalité et "histoires"», 24 images, n° 145, 2009-2010, p. 4-9 ; p. 6. ; Éric Bédard, «Présence de Maurice Séguin dans le cinéma québécois», *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, 2006, p. 163-180 ; p. 163-180.

⁷⁵ Alain Cayouette, «Falardeau la mitraille : après Le Steak, le Party et Octobre, Pierre Falardeau nous livre ses Patrioties, un brulot politico-historique qui entretient la haine face aux Anglais, Va-t-il trop loin ?», *L'Actualité*, vol. 26, n°2, fév. 2001, p. 82 ; p. 82.

⁷⁶ Mireille La France, «La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*», *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, 2010, p. 23-36 ; p. 29.

⁷⁷ Jacques Côté, «Pierre Falardeau : le franc-tireur», *Nuit blanche*, n° 67, 1997, p. 7-10 ; p. 8.

⁷⁸ Jacques Côté, «Pierre Falardeau : le franc-tireur», *Nuit blanche*, p. 9.

⁷⁹ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, n° 93-94, 1998, p. 18-22 ; p. 19.

⁸⁰ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 18.

⁸¹ Marcel Jean et Claude Racine, «Table ronde : la question nationale dans le cinéma», 24 images, n° 52, 1990, p. 15-21 ; p. 15.

⁸² Pierre Falardeau cité dans Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 18.

⁸³ Éric Bédard, compte rendu de l'ouvrage de Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, 1995, *Action National*, vol. 86, n° 1, 1996, p. 115-118 ; p. 117.

⁸⁴ Mireille La France, «La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*», *Bulletin d'histoire politique*, p. 24-27.

⁸⁵ Éric Bédard, «Présence de Maurice Séguin dans le cinéma québécois», *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n°2, 2006, p. 163-180 ; p. 171.

⁸⁶ Pierre Barrette, «Pierre Falardeau : entre réalité et "histoires"», 24 images, p. 7.

⁸⁷ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, 2010, p. 9-22 ; p. 9.

⁸⁸ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 13.

⁸⁹ Éric Bédard, «Présence de Maurice Séguin dans le cinéma québécois», *Globe*, p. 172-173.

⁹⁰ Alain Cayouette, «Falardeau la mitraille : après Le Steak, le Party et Octobre, Pierre Falardeau nous livre ses Patrioties, un brulot politico-historique qui entretient la haine face aux Anglais, Va-t-il trop loin ?», *L'Actualité*, p.82.

⁹¹ Stéphane Desrosiers, «Pierre Falardeau : la colère à grand souffle», Québec français, n° 131, 2003, p. 85-88 ; p.87.

⁹² Jean-Philippe Gravel, «La tératogenèse du Québec», *Ciné-Bulles*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 18.

⁹³ Jean-Philippe Gravel, «La tératogenèse du Québec», *Ciné-Bulles*, p. 17.

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

- ⁹⁴ George Privet, «Les Gratton 1, 2 et 3 : documentaires "sous-réalistes" du Québec post-référendaire», *Bulletin d'histoire politique*, p. 46.
- ⁹⁵ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 12.
- ⁹⁶ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 258.
- ⁹⁷ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 18.
- ⁹⁸ Pierre Barrette, «Pierre Falardeau : 30 ans de cinéma engagé», 24 images, n° 118, 2004, p. 38-47 ; p. 39.
- ⁹⁹ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 250.
- ¹⁰⁰ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 12.
- ¹⁰¹ Jean-Philippe Gravel, «La tératogenèse du Québec», *Ciné-Bulles*, p. 16.
- ¹⁰² Marco de Blois et Philippe Gajan, «Le retour de la patate chaude», 24 images, p.9.
- ¹⁰³ George Privet, «15 février 1839 : un film contemporain», 24 images, n° 101, 2000, p. 5-9 ; p. 9.
- ¹⁰⁴ Yves Rousseau, «Cinéma de fiction québécois des années 80 : Naissance d'une industrie», 24 images, n° 52, 1990, p. 22.
- ¹⁰⁵ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 13.
- ¹⁰⁶ Jean-Philippe Gravel, «La grande foire», *Ciné-Bulles*, vol. 22, n° 2, 2004, p. 52-53 ; p. 53.
- ¹⁰⁷ Yves Rousseau, «Cinéma de fiction québécois des années 80 : Naissance d'une industrie», 24 images, p. 22-26 ; p.22.
- ¹⁰⁸ Georges Privet, «Vive nos Chaînes ! ou la "grattonisation" du Québec», 24 images, n° 98-99, 1999, p. 16-19 ; p.16.
- ¹⁰⁹ Mireille La France, «La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*», *Bulletin d'histoire politique*, p. 79.
- ¹¹⁰ Mireille La France, «La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*», *Bulletin d'histoire politique*, p. 79.
- ¹¹¹ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 18.
- ¹¹² René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 20.
- ¹¹³ Éric Bédard, compte rendu de l'ouvrage de Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, p. 117.
- ¹¹⁴ Robert W. McChesney, «Le problème du journalisme» dans Noam Chomsky et Robert W. McChesney, dir. *Propagandes silencieuses : Masses, télévision, cinéma*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 88-90.
- ¹¹⁵ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 21-22.
- ¹¹⁶ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 20.
- ¹¹⁷ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 21.
- ¹¹⁸ Pierre Falardeau cité dans Marie-Claude Loiselle et Claude Racine, «Octobre : histoire d'une "patate chaude"», 24 images, n° 67, 1993, p. 8-14 ; p. 8.
- ¹¹⁹ Mireille La France, «La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*», *Bulletin d'histoire politique*, p. 27-30.
- ¹²⁰ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 22.
- ¹²¹ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 21.

Le cinéma militant de Pierre Falardeau : un cas de dénonciation et un exemple de désir et de liberté

- ¹²² Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 22.
- ¹²³ Marie-Claude Loisel et Claude Racine, «Octobre : histoire d'une "patate chaude"», 24 images, p. 8.
- ¹²⁴ Jean Chabot, «Un éclat de rire de Gilles Groulx», 24 images, p. 121.
- ¹²⁵ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 217.
- ¹²⁶ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 219.
- ¹²⁷ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 219.
- ¹²⁸ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 231-232.
- ¹²⁹ Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et film : entretiens*, p. 231-232.
- ¹³⁰ Alain Cayouette, «Falardeau la mitraille : après Le Steak, le Party et Octobre, Pierre Falardeau nous livre ses Patrioties, un brulot politico-historique qui entretient la haine face aux Anglais, Va-t-il trop loin ?», *L'Actualité*, p.82.
- ¹³¹ Jean-Philippe Gravel, «La tératogenèse du Québec», *Ciné-Bulles*, p. 17.
- ¹³² Marco de Blois et Philippe Gajan, «Le retour de la patate chaude», 24 images. n°88-89, 1997, p. 4-11 ; p. 10-11.
- ¹³³ René Boulanger, «Le cinéma politique de Pierre Falardeau», *Bulletin d'histoire politique*, p. 19.
- ¹³⁴ Alain Cayouette, «Falardeau la mitraille : après Le Steak, le Party et Octobre, Pierre Falardeau nous livre ses Patrioties, un brulot politico-historique qui entretient la haine face aux Anglais, Va-t-il trop loin ?», *L'Actualité*, p.82.
- ¹³⁵ Alain Cayouette, «Falardeau la mitraille : après Le Steak, le Party et Octobre, Pierre Falardeau nous livre ses Patrioties, un brulot politico-historique qui entretient la haine face aux Anglais, Va-t-il trop loin ?», *L'Actualité*, p.82.
- ¹³⁶ George Privet, «15 février 1839 : un film contemporain», 24 images, p. 5.
- ¹³⁷ Jean-Philippe Gravel, «Entretien avec Pierre Falardeau, réalisateur de 15 février 1839», *Ciné-Bulles*, vol. 19, n° 2, 2001, p. 10 ; p. 10-16.
- ¹³⁸ Marco de Blois, «L'accueil médiatique de 15 février 1839 : Falardeau, mets-nous des nuances !», 24 images, n° 106, 2001, p. 40-41 ; p. 41.
- ¹³⁹ Marco de Blois, «L'accueil médiatique de 15 février 1839 : Falardeau, mets-nous des nuances !», 24 images, p. 40.
- ¹⁴⁰ George Privet, «Les Gratton 1, 2 et 3 : documentaires "sous-réalistes" du Québec post-référendaire», *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 1, 2010, p. 45-54 ; p. 45.
- ¹⁴¹ Stéphane Desrosiers, «Pierre Falardeau : la colère à grand souffle», *Québec français*, p. 88.