

Bulletin d'histoire politique

La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*

Mireille La France



Volume 19, numéro 1, automne 2010

Le cinéma politique de Pierre Falardeau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1056009ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1056009ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
VLB Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La France, M. (2010). La figure du héros dans le cinéma de Falardeau autour des films *Octobre* et *15 février 1839*. *Bulletin d'histoire politique*, 19(1), 23–36.
<https://doi.org/10.7202/1056009ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La figure du héros dans le cinéma de Falardeau Autour des films *Octobre* et *15 février 1839*

MIREILLE LA FRANCE
Historienne du cinéma

Et je sais qu'il y en a qui disent: ils sont morts pour peu de chose. [...] À ceux-là il faut répondre: «C'est qu'ils étaient du côté de la vie. C'est qu'ils aimaient des choses aussi insignifiantes qu'une chanson, un claquement des doigts, un sourire. Tu peux serrer dans ta main une abeille jusqu'à ce qu'elle étouffe. Elle n'étouffera pas sans t'avoir piqué. C'est peu de chose, dis-tu. Oui, c'est peu de chose. Mais si elle ne te piquait pas, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus d'abeilles».

JEAN PAULHAN, «L'abeille», texte signé «Juste»,
paru dans *Les Cahiers de Libération*, 1944.

On me reproche de vouloir faire de Chevalier de Lorimier un personnage trop héroïque, alors que je propose un héros à hauteur d'homme. Comme si la grandeur d'âme, le courage, la force de caractère nous étaient des valeurs étrangères. Comme si dans nos cerveaux colonisés, il n'y avait pas de place pour les héros. Regardez le cinéma québécois, lisez la littérature québécoise, les ratés, les ti-clins, les minables prennent toute la place.

PIERRE FALARDEAU, «Lettres d'un Patriote condamné à mort», préface de *De Lorimier et la conscience politique*, 1996.

Qu'est-ce qu'un héros? Voilà une question qui semble toute simple, au départ; et pourtant, dès qu'on cherche à en préciser les contours, les

frontières se brouillent. Terme déformé par le temps, banalisé, parfois ambigu ou vidé de son sens, il recouvre aujourd'hui des réalités très diverses. Comment s'y retrouver lorsque qu'un même mot désigne indifféremment des personnages réels ou imaginaires, qualifiant aussi bien les exploits de Che Guevara que ceux de James Bond, Maurice Richard ou Jean Moulin ? Le *Petit Robert* donne cette définition du héros : « Un personnage légendaire auquel on prête un courage et des exploits remarquables ». Mais ceci étant posé, comment le distinguer du martyr ou de la victime, par exemple ? Jean Moulin, justement, héros ou martyr ? Les premiers chrétiens qui meurent sous la torture en refusant d'abjurer leur foi : des héros ? Et le kamikaze islamiste qui se fait exploser dans un avion ? Et ceux qui étaient dans l'avion ?.. Sans prétendre apporter de réponses définitives à ces questions, il m'a semblé que le fait de comparer la représentation du héros à travers quelques films québécois majeurs, parmi lesquels *Octobre* et *15 février 1839* de Pierre Falardeau se démarquent aisément, permettrait d'éclairer à la fois la figure héroïque et sa représentation dans notre cinéma national.

Bien entendu, le profil du héros évolue et subit plusieurs mutations selon l'époque ou la société qui l'engendre. Mais sa fonction demeure invariable : chaque nation écrit son histoire et fabrique ses héros, indispensables non seulement pour consolider l'identité nationale mais aussi pour cristalliser 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. La question du point de vue est donc essentielle, ici. Voilà pourquoi elle occupera la majeure partie de ce texte.

Par ailleurs, étudier la représentation du héros dans notre cinéma national n'est pas une mince affaire quand, justement, le principal problème consiste à repérer ces héros. Si l'on exclut les figures mythiques que sont devenus Léopold Tremblay ou Grand Louis¹ – qui ne sont pas des personnages fictifs – dans quels films québécois s'illustrent-ils ? À ce sujet, j'avoue mon adhésion totale au point de vue de Falardeau inscrit en épigraphe de ce texte : je partage son indignation devant la kyrielle de victimes innocentes, de personnages passifs, écrasés et vaincus qui tiennent lieu de héros dans notre cinématographie, et tout particulièrement dans les films à caractère historique ou politique. Son discours me rejoint (mais qui donc tiendra ce discours, désormais ?) parce qu'il rejette ce conditionnement à la défaite et cette « passivité du vaincu », pour reprendre l'expression si juste d'Hubert Aquin², qui imprègnent notre cinématographie nationale et particulièrement les films historiques. Voyez *Quelques arpents de neige*³ ou *Quand je serai parti... vous vivrez encore*⁴. Voyez *Bingo*⁵, *Les ordres*⁶, *Les années de rêve*⁷, *Nô*⁸...

Ces films abordent tous l'une ou l'autre des périodes majeures de la résistance québécoise, soit les rébellions de 1837-1838 ou les événements

d'octobre 1970, et pourtant aucun d'eux ne propose de véritables « héros » porteurs de ces événements. Les protagonistes de ces œuvres sont presque toujours désespérés, victimes d'injustices graves, certes, mais surtout pétrifiés, abattus, incapables de se révolter. Ailleurs, pourtant, des cinéastes mettent en scène des histoires qui rendent compte des soulèvements et des combats engagés par des gens souvent anonymes qui se tiennent debout, qui posent le geste qu'il faut au bon moment simplement parce qu'ils sont convaincus de sa nécessité, et cela donne des films comme *La bataille d'Alger*, *Land and Freedom*, *L'espoir*, *Calle Santa Fe*, *Rome ville ouverte*, *La bataille du rail*, *L'armée des ombres* et plus récemment, *L'armée du crime*, et j'en passe. Alors, pourquoi cette absence au Québec ?

Examiner cette question par le biais des films de Falardeau à qui, étrangement, plusieurs ont reproché ses « héros trop héroïques »⁹ n'est pas facile non plus. Pour les Patriotes du film *15 février 1839*, la chose se conçoit assez bien et j'y reviendrai ; mais pour les personnages du film *Octobre*, la question est plus complexe et mérite une attention particulière. Cependant, dans un pays où la perception des termes « héros » et « victime » se confond très souvent, il n'est pas inutile de rappeler que le personnage qui subit l'enlèvement, qui est privé de liberté et qui est exécuté à la fin d'*Octobre* n'est pas pour autant le héros du film. Mais bien sûr, chacun est libre d'interpréter l'Histoire selon ses convictions... ou ses divagations. Ainsi, pour Louis Hamelin, chroniqueur au journal *Le Devoir*, c'est Pierre Laporte « le vrai héros de la Crise d'octobre »¹⁰, tandis que pour les auteurs de la série *October 70*¹¹, le véritable héros de ces événements n'est nul autre que le lieutenant détective Julien Giguère, le chef de l'escouade antiterroriste ! Dans ces circonstances, on peut comprendre qu'un film comme *Octobre*, qui présente les événements du point de vue des felquistes, puisse s'apparenter pour certaines personnes à une sorte d'hérésie. Une question de perception et de point de vue, disions-nous...

Le héros national

Le culte du héros national qui se sacrifie pour la patrie et qui est vénéré ensuite comme un demi-dieu pour ses exploits titanesques ne m'intéresse pas. D'autant que presque tous les régimes ont institutionnalisé ces modèles de surhommes construits essentiellement pour mousser le patriotisme de leur peuple ou leur puissance nationale. De l'ouvrier stakhanoviste au héros de « race supérieure » de l'Allemagne nazie, l'histoire du cinéma et l'Histoire tout court regorgent de ces figures patriotiques monumentales qui se sont finalement effondrées avec le régime qui les avait fabriquées. Le modèle héroïque qui m'intéresse, on l'aura compris, c'est celui qui se fonde sur le mérite moral – disons-le comme ça – et forcément aussi, sur l'action exemplaire ; c'est surtout celui du combattant qui assume sa

responsabilité jusqu'au bout dans la lutte qu'il a choisie. «Choix et responsabilité»: ces seuls mots, déjà, distinguent résolument le héros de la victime. Et ce cas de figure ne peut exister que dans les moments de soulèvements, de guerres ou de catastrophes majeures. Le héros peut être anonyme ou reconnu comme un dirigeant; ce qui importe pour le définir, selon moi, c'est sa conscience d'être responsable des autres dans cette lutte et son exigence de vaincre au nom de la liberté. C'est la figure du résistant qui ne renonce jamais, même dans la défaite. C'est de Lorimier et tous les autres Patriotes qui meurent dignement sur l'échafaud au Pied-du-Courant en 1839. C'est Manouchian et ses 21 camarades fusillés au mont Valérien en 1944, et ce sont tous les autres, anonymes mais bien vivants, qui se battaient et se battent encore aujourd'hui pour la vie, ces milliers d'abeilles qui ont piqué la main qui les étouffait. Pour ne pas disparaître.

Le martyr se présente autrement. Fortement connoté par la religion chrétienne (à l'origine du terme), juive, musulmane ou autre, le mot renvoie surtout à l'idée de la persécution, du sacrifice au nom de la foi. Il qualifie les saints catholiques ou les kamikazes islamiques, par exemple. Par extension, souvent, le mot est attribué tant à la victime qu'au héros mort pour ses idées, ce qui brouille un peu le sens de chacun de ces termes, me semble-t-il. Ainsi on dira de Jean Moulin, ce «roi supplicié des ombres», pour reprendre la poignante formule d'André Malraux, qu'il est un martyr de la Résistance. Mais je préfère réserver ce terme à celui qui agit au nom de sa foi religieuse jusqu'au sacrifice de sa vie. Cette distinction m'importe parce qu'elle influence parfois, comme on le verra plus loin, la représentation du héros au cinéma.

Quant à la victime, on l'a vu, c'est celui qui subit sans choisir, celui à qui on impose des tourments auxquels il ne peut se soustraire et qui souvent en meurt. C'est Pierre Laporte pendant la Crise d'octobre, bien sûr, mais ce sont aussi des millions de personnes partout dans le monde qui n'ont jamais demandé à être chassées de leurs terres par des soldats ou des colons, ou qui n'ont certainement pas choisi d'être arrêtées, torturées ou assassinées par les autorités en place. Ce sont des victimes, ce ne sont pas des martyrs ni des héros; et la révolte, me semble-t-il, est rarement menée par des victimes.

Évidemment, selon le contexte ou le point de vue, chacun de nous décide de s'identifier aux victimes, aux héros ou aux martyrs, au cinéma comme dans la vie. Je ne cherche pas à établir la moindre hiérarchie entre ces catégories; simplement, il m'a semblé utile de les distinguer avant de poursuivre avec leur représentation dans notre cinéma à travers les deux périodes majeures de résistance au Québec: les rébellions des Patriotes au XIX^e siècle et la Crise d'octobre en 1970. Les œuvres les plus emblématiques de ces moments de révolte ont été réalisées par Michel Brault (*Les Ordres* en 1974, *Quand je serai parti... vous vivrez encore* en 1999) et par

Pierre Falardeau (*Octobre* en 1994, *15 février 1839* en 2001). Quatre films, deux moments de notre histoire, deux cinéastes... mais surtout deux regards très différents sur ces événements et sur ceux qui les ont vécus de près. Parce que toute la question est là : comment filmer une histoire vraie ? Comment prétendre à cette vérité historique dans une transposition à l'écran ? Au cinéma – comme en histoire, d'ailleurs – la vérité des faits est toujours liée au point de vue de celui ou de celle qui les interprète.

La Crise d'octobre 1970

Si Brault a choisi en 1974, avec *Les ordres*, de montrer l'humiliation de citoyens dépouillés de leurs droits fondamentaux, Falardeau, vingt ans plus tard avec *Octobre*, s'est plutôt penché sur les événements et les motivations qui ont poussé de jeunes militants du FLQ à prendre en otage et à exécuter le ministre Pierre Laporte. Mais ce n'est pas tant le choix du sujet qui distingue ces deux œuvres, que leur rapport à l'oppression ; quand Brault pointe sa caméra sur les victimes de la Loi des mesures de guerre, Falardeau s'intéresse plutôt aux convictions et aux doutes de cette fraction de combattants pour qui la lutte armée était devenue la seule voie possible pour l'accession à l'indépendance du Québec. Il montre « des hommes d'exigence »¹², prêts à tuer, c'est vrai, mais aussi prêts à mourir pour leur combat. Dans les deux cas, les cinéastes ont construit leur scénario à partir de témoignages réels : 50 entrevues de personnes incarcérées en octobre 1970 pour Brault, une longue entrevue de Francis Simard¹³ pour Falardeau. Et les deux films se répondent, comme plusieurs l'ont déjà souligné, en ciblant tour à tour les victimes et les acteurs de ce drame politique, sans jamais privilégier un seul protagoniste ou « héros » dans le récit. Le drame humain et le désarroi chez Brault, la révolte politique et la tragédie chez Falardeau.

Les ordres, c'est un film incontournable pour saisir le climat d'octobre 1970 et la douleur d'un peuple qui s'est réveillé, en pleine nuit, sous le coup de la Loi des mesures de guerre. Le seul fait de ne privilégier que le point de vue de ceux qui en ont été victimes (arrachement de leur milieu, incarcérations abusives et arbitraires, droits élémentaires bafoués, remises en liberté tout aussi arbitraires) suffit pour reconnaître au film sa valeur politique. Brault filme la blessure d'un peuple humilié et cette blessure se lit sur les visages des cinq protagonistes interprétés par des acteurs hors du commun. Il s'attarde aussi sur quelques policiers qui se justifient bêtement d'abuser de leurs nouveaux pouvoirs en invoquant « les ordres » venus d'instances jamais précisées dans le film. La plus grande force de l'œuvre, tous les professeurs de cinéma vous le diront, c'est sa structure narrative admirable qui combine plusieurs procédés de distanciation brechtienne¹⁴.

Mais – car il y a un « mais » – tout se passe dans ce film comme si la dimension politique des événements n’effleurait aucun des personnages : ni les victimes, ni les geôliers.

D’une part, les humiliés, médusés par l’agression inattendue, ne réussissent pas à comprendre les raisons de ce qui leur arrive. D’autre part, les tortionnaires agissent machinalement et efficacement sans pouvoir expliquer et saisir le sens véritable de ce qu’ils font¹⁵.

Et cela finit par étonner, par déranger. Parce qu’il est tout de même curieux de concevoir un film sur la Crise d’octobre basé sur des faits réels sans la moindre référence aux responsables politiques qui ont privé toute une population de ses droits fondamentaux. Étrange, aussi, ce choix de passer sous silence les interrogatoires musclés et le recours à la violence physique de la part des policiers, d’éviter toute discussion politique entre les détenus lors de leur incarcération en les montrant essentiellement accablés par leur propre sort, sans vraiment éprouver ni colère, ni révolte. Michel Brault a filmé des êtres humiliés, écrasés par leur malheur ; il n’a retenu de ses entrevues auprès de 50 personnes que les éléments qui en faisaient des victimes innocentes d’un dérapage politique jamais identifié. Et je crois que la conclusion du film illustre parfaitement son propre point de vue sur ces événements : le docteur Beauchemin dit qu’il accepte mal cette « erreur » de leur incarcération (une erreur ! Comme si cela ne faisait pas partie d’un plan pour briser tout le mouvement de résistance...) et Clermont Boudreau termine ainsi son témoignage :

On va s’remettre au travail. Y a rien qu’ça à faire. On est dressés comme ça. En autant qu’ça aura servi à quek’chose... Pis comme dit Marie, après l’hiver y a toujours une débâcle¹⁶.

Le cinéaste montre l’oppression, l’humiliation des victimes, mais jamais leur prise de conscience ni leur révolte contre cette oppression. Au mieux, il souhaite que les choses changent d’elles-mêmes (cette débâcle à venir), comme une sorte d’évolution naturelle et inéluctable.

Falardeau procède différemment avec *Octobre*. Son point de départ, c’est justement la révolte et le point de vue des felquistes ; le parti pris, dès le début du projet, c’est de coller au réel le plus possible – celui qui s’est vécu sur la rue Armstrong – un peu à la manière de Truman Capote dans son roman *In Cold Blood*. Sans surprise, ici, la politique est au cœur du récit, au cœur des préoccupations des personnages et des dialogues du film. Les discussions entre les personnages sur les enjeux politiques de la Crise traversent tout le film et les références aux figures marquantes de ces événements ne sont ni vagues, ni allusives : le FLQ, l’armée qui occupe le Québec, Trudeau, Bourassa, Laporte, etc., tous ces gens sont nommés.

Seuls les membres de la cellule Chénier ne sont pas identifiés par leur nom bien que l'épilogue du film associe à la photo de chacun des acteurs les matricules de prisonniers des frères Rose, de Simard et de Lortie. La caméra de Falardeau est toujours avec les militants, rien ne se passe dans le film en leur absence : l'enlèvement, les sept jours de séquestration, la décision ultime de l'exécution. Pour ne pas avoir à inventer ce qui ne lui a pas été raconté.

Loin de nier le parti pris affiché dans son film, le cinéaste l'a toujours revendiqué au contraire, parce que pour lui, la neutralité n'existe pas en art. Ce qui l'intéresse dans les événements d'octobre, ce sont les motivations qui poussent de jeunes militants tellement convaincus et engagés dans la lutte pour l'indépendance de leur pays qu'ils sont prêts à tuer et à mourir pour ce combat. Il cherche à filmer sans complaisance une semaine dans la vie d'un otage et de quatre hommes qui assument leur rôle de geôliers au nom de leur combat. Leur objectif : obtenir la libération de leurs camarades emprisonnés mais surtout, gagner une première victoire dans cette lutte pour l'indépendance. Il les montre tour à tour traversés par l'espoir et le doute, déchirés par le terrible choix à faire entre leur idéologie et la vie d'un homme. Qui donc avait filmé cela avant lui, au Québec ? Ou même à l'étranger ? Mis à part *État de siège*¹⁷, bien peu de films ont proposé une réflexion sur ce type de motivation politique, préférant se concentrer sur les événements et leurs conséquences comme le fait, par exemple, *L'affaire Aldo Moro*¹⁸. Mais qui s'étonnera que Falardeau se soit intéressé à cette question de la conscience et de la motivation politique dans *Octobre*, alors que toute sa filmographie et tous ses écrits n'ont jamais cessé de creuser cette idée dans tous les sens ?

Par ailleurs, si le cinéaste refuse le statut de victime à ses personnages – sauf à l'otage, bien sûr – est-ce qu'il leur attribue pour autant celui de héros ? Du début jusqu'à la fin du film, il dépeint des combattants responsables, conscients des enjeux politiques, assumant jusqu'au bout leurs choix et leur destin. Ils ne subissent pas, ne renoncent jamais à leur exigeante lutte pour la liberté, malgré la défaite. À la question « coupable ou non coupable ? » qui leur sera posée lors de leurs procès, les quatre hommes répondront respectivement et solidairement : « responsable », même s'il était déjà prouvé que deux d'entre eux étaient absents au moment de la mort de Pierre Laporte ; c'est la conclusion du film, totalement copiée sur le réel encore une fois. Solidaires et responsables. Malgré cela, le film ne les présente jamais comme des héros ; plutôt comme des militants confrontés à l'échec tragique de leur action et responsables d'un assassinat politique, ce geste devenu pour eux « nécessaire et injustifiable »¹⁹. Et si plusieurs ne voient en eux que des criminels, je ne peux m'empêcher de penser, avec Falardeau, que toutes ces actions du FLQ (explosions de bombes, « activités de financement », enlèvements, exécution d'otage) sont

criminelles comme sont criminels les gestes posés par tous les résistants : explosions de grenades, déraillements ferroviaires, assassinats sélectifs (des ennemis, comme des traîtres au mouvement, etc.). N'est-ce pas ce que nous voyons dans des films comme *L'armée des ombres*²⁰ ou *L'armée du crime*²¹ ? Mais bien sûr, la victoire finale et la mort des résistants français ont transformé ces « criminels » exécutés par les Allemands et la police de Vichy, en héros, quelques années plus tard. On peut se demander de quelle manière les membres de la cellule Chénier et leurs camarades seraient perçus, aujourd'hui, si leur lutte avait contribué à la victoire. Ne feraient-ils pas partie de ce bataillon de résistants impliqués dans ce long combat pour l'indépendance, initié par les Patriotes ? Alors que l'échec de leur action les a confinés au statut de criminels insurgés et vaincus²². Pierre Falardeau est le premier et le seul cinéaste québécois à avoir posé un regard différent sur ces hommes. Son point de vue dérange, sans doute ; il est cependant essentiel pour comprendre l'ensemble des événements qui ont ébranlé le Québec en octobre 1970.

Les rébellions de 1837-1838

Malgré leur défaite, les Patriotes de 1837-1838 sont généralement considérés comme des héros au Québec (ce qui n'est pas du tout le cas au Canada anglais, évidemment). On a érigé des monuments en leur mémoire, des rues portent leur nom, une journée nationale leur est consacrée. Et pourtant, leur lutte et leurs gestes héroïques sont assez peu connus – en tout cas, des étudiants que je côtoie depuis une vingtaine d'années – et bien peu d'auteurs ou de cinéastes nous ont rappelé leur histoire, à l'exception de Michel Brault et de Pierre Falardeau. Encore une fois, même si leurs films s'abreuvent sensiblement aux mêmes sources documentaires, leur point de vue diffère considérablement et le fait de les regarder l'un à la suite de l'autre accentue inévitablement ces différences.

Selon Brault, l'ambition de son film *Quand je serai parti...* est la même que pour *Les ordres* : alimenter notre mémoire et notre conscience.

Je souhaite avant tout, grâce à lui [son film *Quand je serai parti...*], avoir participé à une plus grande conscience collective de ce qu'on est, un peu comme en faisant *Les ordres* je voulais fournir à mes compatriotes une connaissance un peu plus grande de ce qui venait de se passer dans leur propre pays²³.

Ce désir de conscientisation et de fidélité aux événements est perceptible dans le film, quitte à inventer un personnage fictif à partir de témoignages réels²⁴ comme le faisait déjà *Les ordres*. D'autres parallèles peuvent s'établir entre ces deux œuvres de Brault qui semblent postuler que de défaite en déroute, l'Histoire se répète. La citation de John Fraser²⁵, par

exemple, en ouverture de *Quand je serai parti*, rappelle celle d'un autre libéral aux prétentions humanistes, Pierre Elliot Trudeau, inscrite au tout début des *Ordres*²⁶. Par ailleurs, plusieurs scènes se répondent d'un film à l'autre, comme celles d'une mère et de ses filles réveillées en pleine nuit par des soldats britanniques à la recherche de « dangereux insurgés » (Louise Portal dans *Quand je serai parti*) ou par des policiers montréalais (Hélène Loisel dans *Les ordres*), ou encore les scènes montrant les personnages interprétés par Claude Gauthier oscillant entre la colère retenue et l'abattement dans chacun des deux films.

Mais ce qui traverse véritablement les deux œuvres, c'est le point de vue – toujours le même – de l'auteur, sa lecture des événements, sa façon de regarder les personnages. Tout comme dans *Les ordres*, la douleur et l'humiliation des protagonistes sont au cœur du récit de *Quand je serai parti*, et de la même manière, ce dernier « s'attarde plus à l'expérience personnelle des individus qu'aux mécanismes politiques de l'oppression »²⁷. Si l'on pouvait accepter, à la rigueur, que Brault se cantonne à la représentation des victimes dans *Les ordres*, ce point de vue devient intolérable dès lors qu'il concerne les Patriotes. Difficile, en effet, de consentir à ce glissement de sens qui nous force à troquer, dans notre imaginaire, le statut de héros des Patriotes pour celui de victime. Car comment qualifier autrement ces personnages falots et désorganisés, ces rebelles effondrés devant leur destin ? Écoutez le père Bouchard (Claude Gauthier) se plaindre à son fils : « Y a personne qui veut nous aider ! ». Voyez de Lorimier (David Boutin) désemparé par la trahison, pétrifié devant l'ennemi, incapable de commander son bataillon, délaissant le combat pour sourire, hébété, à un oiseau chantant au-dessus de lui²⁸. Voyez F.-X. Bouchard (interprété mollement par Francis Reddy), pitoyable et vaincu avant même de se battre, plus crédible dans son rôle de « porteur d'eau »²⁹ que dans celui de combattant pour la liberté... Est-ce bien ainsi que nous imaginons ceux qui ont résisté et donné leur vie pour l'indépendance ? Ce qui frappe avec ce film, c'est que même lorsque des personnages réels se comportent indiscutablement en héros, comme ce fut le cas des Patriotes, Michel Brault ne peut s'empêcher de ne voir en eux que des victimes.

« Dans la douleur de nos dépossessions »... Cette belle phrase de Gaston Miron, citée en exergue de 15 février 1839, immédiatement après le prologue dévoilant les saccages, viols et autres exactions commises par l'armée britannique, indique déjà l'esprit du film de Pierre Falardeau. Miron plutôt que Fraser, la révolte plutôt que l'apitoiement. Quand le film commence, les Patriotes sont déjà incarcérés ; il se concentre donc sur les derniers moments de la vie de condamnés à mort qui doivent assumer ce destin avec courage devant leurs camarades mais aussi devant l'Histoire. Pas la moindre trace de victimes ici : plutôt le portrait de combattants qui ont peur, certes, mais qui continuent malgré leur mort si proche, et

peut-être justement à cause d'elle, de clamer leurs convictions, de confronter leurs bourreaux, d'assumer leur engagement politique. À son camarade Lévesque, enragé contre les oppresseurs, qui remercie De Lorimier (Luc Picard) pour tout, ce dernier lui rétorque :

T'as pas à me remercier. On a fait ce qu'y avait à faire... Un homme a pas le droit de se laisser humilier. Un peuple non plus... Même battu, même écrasé... On peut toujours relever la tête...

J'aurais pu choisir des dizaines de répliques comme celle-ci pour illustrer l'importance, chez Falardeau, de présenter les Patriotes comme des combattants déterminés, cohérents et conscients, des modèles de dignité jusqu'à la fin. Pensez au plaisir qu'a dû éprouver le cinéaste en écrivant cette scène d'un détenu tout souriant qui abreuve son geôlier britannique d'injures en français que le pauvre soldat, hébété, ne comprend pas... Qui d'autre que lui pouvait filmer cette réjouissante inversion d'une situation coloniale? Et ce dernier repas des détenus, présenté à la fois comme un banquet de fête (tout le monde boit, mange et rigole en faisant des blagues grivoises sous le regard consterné des soldats) et comme la dernière Cène (les camarades entourant De Lorimier qui lève son verre «[...] à tous ceux qui préfèrent mourir debout plutôt que de vivre à genoux!»). Et cette réplique cinglante de De Lorimier sur l'échafaud, en réponse au soldat qui le supplie, en anglais, de dire quelque chose avant de mourir : «Aujourd'hui j'ai plus peur... *I'm not afraid anymore...* Ast'heure, ça va être à votre tour d'avoir peur... *It's your turn* ». Pierre Falardeau a toujours considéré les Patriotes comme des héros, il ne s'en est jamais caché, et ce sont incontestablement des figures de héros qui traversent son film.

Si Michel Brault choisit le drame humain comme vecteur de ses deux films, Pierre Falardeau, de son côté, préfère la tragédie pour raconter *Octobre* et *15 février 1839*. Et c'est encore plus évident dans ce dernier film, tellement toutes les données s'imbriquent jusque dans les moindres détails pour construire une véritable tragédie classique. La règle des trois unités, d'abord, la plus évidente : l'unité de temps, de lieu et d'action, concentrant le récit des dernières heures des condamnés à mort dans l'espace réduit de la prison, huis clos amplifié par les cadrages en cinémascope. Et puis, bien sûr, le comportement héroïque des personnages, leur feu intérieur, leur lucidité devant ce destin inéluctable. Mais c'est surtout la forme du récit, sa structure classique en cinq actes et sa progression dramatique et lyrique jusque dans l'achèvement final – la marche des condamnés vers l'échafaud accompagnée d'un chœur (les détenus toujours incarcérés) et d'une musique quasi mystique – qui confirment le registre de la tragédie. Une analyse sommaire de cette marche vers l'échafaud, l'une des séquences les plus puissantes du cinéma québécois, dé-

montre la volonté du cinéaste d'inscrire ce destin tragique des héros, non pas comme un échec inévitable dans notre mémoire de peuple conquis, mais bien plutôt comme l'issue logique de tout combat révolutionnaire : la victoire ou la mort. Comment interpréter autrement ce montage remarquable de scènes associant dans un même espace/temps : le cortège des détenus en route vers la potence – marqué par la terreur de Daunais qui vacille mais qui se relève aussitôt pour offrir une dernière image de dignité, et par la colère de Narbonne qui hurle : « Un jour, y vont payer pour ça » – De Lorimier qui monte vers le gibet en jetant un coup d'œil sur les cercueils déjà prêts et sur l'enfant qui inscrit à jamais ce regard dans sa mémoire, leurs camarades emprisonnés dans la salle commune, formant un véritable chœur quand tous ensemble, s'emparant d'un banc, d'une chaussure ou de tout ce qui leur tombe sous la main, se mettent à frapper par terre ou sur leurs barreaux, en cadence, comme s'ils poussaient un long cri de rage tout au long de l'action, pendant que Lévesque (Pierre Rivard), tel un coryphée dans les tragédies antiques, commente pour ses camarades (et pour les spectateurs) du haut de sa fenêtre à l'aide de son petit miroir et d'une voix déchirée par la douleur : « Ils les attachent », ou encore « Narbonne vient de se détacher ! », et puis qui baisse la tête, en silence, quand tout est fini... Et ce *De profundis* inspiré d'une version catalane du *Chant de la Sybille*³⁰, cette musique qui accompagne le prologue et la dernière séquence du film, n'est-elle pas une référence explicite à cet oracle qui annonçait le jugement dernier, tout comme De Lorimier qui lance au soldat britannique : « Ast'heure, ça va être à votre tour d'avoir peur... *It's your turn* » ?

Si la figure du héros est indissociable de celle du combattant dans 15 février 1839, il est aussi possible d'y percevoir, à certains moments, quelques traits du martyr, particulièrement dans le traitement réservé au personnage de De Lorimier. Les nombreuses références aux valeurs chrétiennes ou du moins mystiques, présentes dans le film, autorisent ce rapprochement entre les deux figures. Il y a d'abord quelques tableaux dont l'esthétique et la mise en scène rappellent de toute évidence certains passages de la Passion : le dernier repas des détenus qui s'apparente à la dernière Cène ; le plan où Henriette, l'épouse de De Lorimier, tient dans ses bras le corps de son mari condamné à mort, dont la posture rappelle sans équivoque la *Pietà* de Michel-Ange ; et la métaphore du mouchoir rouge que De Lorimier échappe au moment de sa mort, tombant sur la neige telle une flaque de sang au moment où apparaît sur l'écran cette inscription : « Je suis un peu du sang qui fertilise la terre... Je meurs parce que je dois mourir pour que vive le peuple », Anonyme, cité par le Che, n'est pas sans rappeler la figure du Christ qui se sacrifie sur la croix pour que vivent les hommes. Difficile de ne pas établir le rapprochement. Par ailleurs, les scènes entre le curé Blanchet (Julien Poulin) et De Lorimier se multiplient,

surtout vers la fin du film ; nous assistons alors à des bénédictions et des prières où l'on entend distinctement des incantations telles que : « Doux Jésus, je ne refuse pas votre croix », et surtout à une longue scène empreinte de rituels sacrés dans laquelle le curé, récitant des prières latines, applique un peu d'huile « sainte » sur les yeux, les mains et les pieds de De Lorimier. Une préparation au sacrifice qui pourrait s'appliquer davantage à un martyr, me semble-t-il. Toutefois, conscient du rôle funeste de l'Église durant les Rébellions, Falardeau prend grand soin de nous présenter le curé comme un combattant (il a fait de la prison avec les Patriotes), il dénonce au passage les « mandements » de Monseigneur Lartigue, et fait même dire au curé l'une de ses phrases préférées : « Pour les lâches, la liberté, c'est toujours extrémiste ». Finalement, malgré quelques manifestations de la figure du martyr dans le film, c'est sans contredit celle du héros combattant qui domine tout le récit de 15 février 1839.

En guise de conclusion

Chacun est responsable. Personnellement. Responsable de tous. Responsable de tout. Quelles que soient sa langue, son origine ethnique et la couleur de sa peau. Il y a un prix pour la victoire. Il y a un prix pour la défaite. Le moment venu, chacun devra rendre des comptes³¹.

S'il fallait trouver un seul mot pour décrire Pierre Falardeau, je crois bien que le mot « responsable » s'imposerait d'emblée tellement il était au cœur de sa pensée, de ses écrits, de ses films. Certains artistes expriment de temps en temps leurs opinions politiques, selon la conjoncture, puis s'intéressent à autre chose dans leurs œuvres. Pierre n'était pas de ceux-là : il était totalement incapable de faire cette coupure-là. Il fallait que ses films soient politiques comme l'étaient ses articles et toutes ses contributions ; il n'y avait aucune distance entre sa vie, ses films, sa pensée. Même à la fin, quand il ne pouvait plus tourner parce que ses projets étaient encore et toujours refusés, il continuait d'écrire, d'enfoncer le clou. Toujours le même.

Je sais qu'il n'aimerait pas lire la phrase qui suit parce qu'il était très pudique mais Falardeau, pour moi, à l'image de ses personnages, c'est la figure du résistant qui ne renonce jamais. Parmi toutes ces abeilles qui ont piqué la main qui les étouffait pour ne pas disparaître, Pierre était certainement leur plus magnifique bourdon avec son rire dévastateur, sa voix rocailleuse, ses mots implacables et ses films essentiels. S'il émettait volontiers ses opinions politiques et le faisait parfois même bruyamment, il a toujours été plutôt discret sur ses préoccupations intimes et je n'avais jamais soupçonné ses valeurs spirituelles avant d'examiner attentivement son film 15 février 1839. Nous n'en avons jamais parlé ensemble, je n'en

voyais pas l'intérêt; aujourd'hui, je comprends que nous nous serions sans doute un peu accrochés sur ces questions. Je dois dire que cette découverte m'a étonnée, d'abord, et finalement émue, après coup. Comme si son œuvre me permettait de continuer à découvrir la pensée de cet homme et de cet artiste que j'ai toujours aimé profondément. À jamais.

Il faut voir ses films.

Notes et références

1. Les deux êtres exceptionnels du film *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault, Michel Brault, 1963.
2. Hubert Aquin, «L'art de la défaite, considérations stylistiques», *Liberté*, vol. 7 no. 1-2, 1965, p. 37
3. *Quelques arpents de neige*, Denis Héroux, 1972.
4. *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, Michel Brault, 1999.
5. *Bingo*, Jean-Claude Lord, 1974.
6. *Les Ordres*, Michel Brault, 1974.
7. *Les années de rêve*, Jean-Claude Labrecque, 1984.
8. *Nô*, Robert Lepage, 1998.
9. Ce commentaire émis par un représentant de Téléfilm Canada au sujet de Chevalier De Lorimier est rapporté par Falardeau dans la préface qu'il a rédigée pour son scénario *15 février 1839*, Montréal, Stanké, 1996, p. 17. D'autre part, Nathalie Petrowski, chroniqueuse à *La Presse*, a formulé une critique similaire dans son billet: «Lettre à Pierre Falardeau», *La Presse*, 26 octobre 1996, p. A5.
10. Louis Hamelin, *La crise d'octobre, une histoire de chiffres*, *Le Devoir*, 19 septembre 2009. Cette phrase citée ici est la conclusion de son texte. D'autre part, ses nombreuses conjectures autour des chiffres et des significations alambiquées contenues dans les messages «codés» du ministre Laporte sont absolument divertissantes...
11. *October 70*, minisérie télévisée produite par la CBC en 2006, réalisée par Don McBrearty, scénarisée par Wayne Grigsby et Peter Mitchell.
12. J'emprunte le terme à Camus qui qualifiait ainsi les jeunes terroristes russes du début du XIX^e siècle: «Ce sont des hommes d'exigence». Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 208.
13. L'entrevue s'est déroulée pendant cinq jours. Pour plus de détails concernant la genèse et la réalisation du film, je suggère très humblement la lecture de l'entretien que j'ai mené avec Pierre concernant le film *Octobre* dans *Pierre Falardeau persiste et filme. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1999, p. 179-214.
14. Une étude très fine des procédés narratifs du film a été rédigée par Gilles Marsolais: «Démâsquons les faux maîtres», article paru dans le dossier *Les ordres, un film de Michel Brault*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975. Ce dossier comprend plusieurs articles et témoignages ainsi que le découpage technique et les dialogues du film.
15. André Leroux, *Cri de cœur*, paru dans le dossier *Les ordres, un film de Michel Brault* sous la direction de Gilles Marsolais, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, p. 119.

16. *Découpage technique et dialogue*, dossier *Les Ordres...*, *op. cit.*, p. 107 et 109.
17. *État de siège*, Costa-Gavras, France/Italie/R.F.A., 1973.
18. *L'affaire Aldo Moro*, Giuseppe Ferrara, Italie, 1986.
19. Ces mots, inscrits en exergue du film de Falardeau, sont extraits du livre de Camus, *L'homme révolté*, (*op. cit.*, p. 211). Le cinéaste cite l'auteur mais pour une raison que j'ignore, il a changé le mot «inexcusable», qu'emploie Camus, pour le mot «injustifiable». Il n'en a pas changé l'esprit.
20. *L'armée des ombres*, Jean-Pierre Melville, France, 1969.
21. *L'armée du crime*, Robert Guédiguian, France, 2009.
22. De Lorimier ne disait pas autre chose en écrivant à ses enfants, la veille de sa mort, dans son testament politique: «Le crime de votre père est dans l'irréversible. Si le succès eût accompagné ses tentatives, on eût honoré ses actions d'une mention respectable». Source: Chevalier De Lorimier, *Lettres d'un Patriote condamné à mort*, Montréal, Comeau & Nadeau, 1996.
23. Propos recueillis par Marie-Claude Loiselle et Claude Racine, *Quand je serai parti... vous vivrez encore, entretien avec Michel Brault*, 24 Images, n° 96, Montréal, printemps 1999, p. 11.
24. Le personnage de François-Xavier Bouchard est construit à partir des journaux tenus par quelques Patriotes tels que François-Xavier Prieur, Azarie Archambault, etc.
25. «Ce serait bien si nous pouvions fermer les yeux sur ces jours sombres et les effacer de notre mémoire, mais c'est impossible», John Fraser, Lower Lachine Company of Foot, 1890.
26. «Lorsqu'une forme donnée d'autorité brime un homme injustement, c'est tous les autres hommes qui en sont coupables, car ce sont eux qui par leur silence et consentement permettent à l'autorité de commettre cet abus.», Pierre Elliot Trudeau, 1958.
27. André Loiselle, *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 272.
28. Sur l'échafaud, juste avant sa mort, le personnage lèvera de nouveau un regard mouillé de larmes vers un oiseau qui chante.
29. À trois reprises dans le film, François-Xavier Bouchard déambule avec une perche sur les épaules, au bout de laquelle pendent deux seaux d'eau; c'est la dernière image que nous avons de lui, après la pendaison de ses camarades. Difficile d'imaginer une figure plus signifiante de la victime résignée...
30. C'est Falardeau qui indique la référence au *Chant de la Sybille* dans la version commentée par lui-même sur le DVD du film.
31. Pierre Falardeau, «Salut, Jérémie, (Lettre à mon p'tit dernier)», reproduite dans *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal, Stanké, 1995, p. 226.