

OCTOBRE
de
Pierre Falardeau

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

OCTOBRE
de PIERRE FALARDEAU

Septembre 2001

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 2002-01-00672

ISBN 2-550-38735-X

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2002

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Octobre* a été produit dans le contexte d'une expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Dans ce cahier, on présente de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Richard Magnan, consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Josée Blackburn, directrice
Direction de la concertation interministérielle
Ministère de la Culture et des Communications

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Jeannine Champagne, responsable de la programmation
Services éducatifs
Télé-Québec

Béatrice Couillard, déléguée à la diffusion
Société de développement des entreprises culturelles

Marie-France Ferland, conseillère
Direction de la concertation interministérielle
Ministère de la Culture et des Communications

Steve Francoeur, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Louis Laverdière, producteur
Cité-Amérique

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Luc Paquette, coordonnateur au primaire et
conseiller pédagogique en arts
Commission scolaire de Laval

Margaret Rioux-Dolan, directrice
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

TABLE DES MATIÈRES

1	La présentation du film	1
1.1	La fiche signalétique du film	1
1.2	Le résumé du film	1
1.3	Les artisans du film	2
2	Cinéma et société	3
2.1	<i>Octobre</i> et son lien avec la réalité sociale	4
2.2	Le cinéma comme miroir de la société : la théorie du reflet	6
2.3	Le cinéma comme construction de la réalité : le miroir brisé	7
2.4	Question de point de vue	8
2.5	Le film subit des contraintes d'ordre financier, institutionnel et politique	12
2.6	Le film sollicite le savoir du spectateur	13
2.7	Le film est relié à un vaste ensemble d'œuvres	14
	BIBLIOGRAPHIE	17

1 La présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre :	<i>Octobre</i>
Pays de production :	Canada
Année de production :	1994
Réalisation :	Pierre Falardeau
Scénario :	Pierre Falardeau
Images :	Alain Dostie
Montage :	Michel Arcand
Décor :	Jean-Baptiste Tard
Musique :	Richard Grégoire
Production :	Bernadette Payeur et Marc Daigle (ACPAV ¹) et Yves Rivard (ONF ²)
Durée :	1 h 37
Acteurs principaux :	Hugo Dubé, Luc Picard, Pierre Rivard, Denis Trudel, Serge Houde

1.2 Le résumé du film

« Le 10 octobre 1970, quatre militants du Front de libération du Québec kidnappent le ministre du Travail et de l'Immigration. Une semaine plus tard, la police retrouve le corps du ministre dans le coffre arrière de l'automobile qui a servi à l'enlèvement. Que s'est-il passé exactement pendant cette semaine? Pourquoi? Comment? Dans quelles circonstances? Heure après heure, jour après jour, on suit de l'intérieur la vie des cinq hommes coincés pendant sept jours dans la maison de la rue Armstrong³ ».

Filmé essentiellement du point de vue des felquistes, dans un huis clos aux allures de suspense (*thriller*), le film présente les enjeux sociaux, économiques et politiques à l'origine de ce qu'on nomme la crise d'octobre, événement marquant de l'histoire du Québec contemporain. Contrairement au film *Les ordres*, de Michel Brault, qui aborde ces événements du point de vue des victimes de la Loi des mesures de guerre, *Octobre* identifie les acteurs politiques de cette crise qui marque l'aboutissement de sept années de troubles sociaux et politiques, depuis la naissance du Front de libération du Québec (FLQ) en 1963 jusqu'à l'exécution de Pierre Laporte, la libération du

-
1. Association coopérative de productions audio-visuelles : fondée en 1971 par de jeunes cinéastes, l'ACPAV est une coopérative de production grâce à laquelle de nombreux réalisateurs, producteurs et techniciens ont pu faire leurs débuts au cinéma, parmi lesquels : Pierre Falardeau, Alain Chartrand, Roger Frappier, André Forcier, Paul Tana, etc.
 2. Office national du film du Canada.
 3. Extrait du résumé servant à la promotion du film.

diplomate britannique James Richard Cross⁴, puis l'arrestation des membres de la cellule Chénier quelques semaines plus tard. Durant les années 60, de nombreux attentats à la bombe avaient été perpétrés par le FLQ contre diverses institutions représentant le colonialisme britannique et canadien-anglais, faisant six morts. Les événements relatés par le film se déroulent durant cette période d'effervescence nationaliste et de modernisation de la société québécoise des années 60 que l'on nomme la Révolution tranquille⁵.

1.3 Les artisans du film

Pierre Falardeau : Réalisateur et scénariste québécois, né à Montréal en 1946. Durant ses études d'anthropologie à l'Université de Montréal, il réalise un premier court métrage en vidéo, produit par le Vidéographe, *Continuons le combat* (1971), qui porte un regard critique sur la lutte professionnelle. Avec la collaboration de son ami Julien Poulin (qui jouera ultérieurement dans certains de ses films, incarnant notamment le célèbre Elvis Gratton), il poursuit son travail en vidéo durant les années 70, avec *Les Canadiens sont là* (1973), *Le magra* (1975), *À force de courage* (1976) et *Pea soup* (1978), un collage tourné en vidéo puis transféré en pellicule 16 mm, critique de l'aliénation politique et culturelle des Québécois.

En 1980, Falardeau et Poulin effectuent un montage en pellicule 35 mm de photographies sur un poème de Michèle Lalonde, *Speak White*, dénonçant diverses formes d'oppression. En 1981, la charge politique de ses premiers films fait place à la caricature sociale, avec un court métrage qui obtient un franc succès, *Elvis Gratton*, portrait de l'aliénation culturelle de la société québécoise. Deux suites des aventures d'Elvis Gratton sont tournées en 1983 et 1985, puis regroupées en un long métrage, *Elvis Gratton* (1985), qui connaît un important succès en vidéo. En 1989, Falardeau réalise *Le party*, dont l'action se déroule en prison durant un spectacle organisé par et pour les détenus, avec la collaboration de l'ex-felquiste Francis Simard à l'écriture du scénario. Falardeau réalise ensuite un documentaire à l'ONF, en collaboration avec Manon Leriche, *Le steak* (1992), sur le retour au combat du boxeur professionnel Gaétan Hart. L'année suivante, il fait circuler clandestinement un court métrage tourné en 1985, *Le temps des bouffons*, pamphlet politique ridiculisant les membres du club privé *Beaver Club*, une institution coloniale issue de la Conquête anglaise de 1760. Il collabore de nouveau avec

-
4. Attaché commercial du Haut commissariat de la Grande-Bretagne à Montréal, kidnappé le 5 octobre, soit cinq jours avant l'enlèvement de Pierre Laporte.
 5. Pour plus de détails sur le contexte social, économique et politique à l'origine de la Crise d'octobre et sur les acteurs politiques impliqués dans ces événements, nous vous référons au documentaire de Robin Spry sur la Crise d'octobre, produit par l'ONF en 1973 : *Les Événements d'octobre 1970 (Action : The October Crisis of 1970)*. Document complémentaire disponible à l'ŒIL cinéma.

Francis Simard pour *Octobre* (1994), huis clos présentant la crise d'octobre 1970 au Québec du point de vue des membres du FLQ. En 1999, il réalise une suite des aventures burlesques d'Elvis Gratton, *Miracle à Memphis*, qui obtient un grand succès populaire et se classe parmi les films québécois les plus lucratifs. Il tourne ensuite un film sur les Patriotes de 1837-1838, *15 février 1839* (2001), après avoir essuyé à plusieurs reprises le refus des organismes publics de financement, le film ayant fait entre-temps l'objet d'une campagne de financement populaire. Cinéaste engagé socialement et politiquement, Pierre Falardeau dénonce sans relâche l'aliénation culturelle et politique des Québécois.

Luc Picard : Acteur québécois, né à Lachine en 1961. Après des études au Conservatoire d'art dramatique, il obtient une grande popularité par ses rôles à la télévision, dans les séries *Omertà*, *la loi du silence*, *L'ombre de l'épervier* et *Chartrand et Simonne*. Au début des années 90, il obtient un prix d'interprétation, le prix Luce-Guilbeault, pour son rôle dans un court métrage de Manon Briand, *Les sauf-conduits* (1991). Il occupe d'abord des rôles secondaires au cinéma, notamment dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1989) de Jacques W. Benoît, *Ding et Dong, le film* (1990) d'Alain Chartrand, *Nelligan* (1991) de Robert Favreau, *La Sarrasine* (1992) de Paul Tana, *Cap tourmente* (1993) de Michel Langlois, *Le sexe des étoiles* (1993) de Paule Baillargeon et *Erreur sur la personne* (1995) de Gilles Noël. Il multiplie ensuite les premiers rôles, notamment dans *Octobre*, et plus récemment dans un *thriller* de Richard Ciupka, *Le dernier souffle* (1999), où il interprète, aux côtés de Julien Poulin, un policier qui enquête sur le meurtre de son jeune frère. Également en 1999, il collabore de nouveau avec Pierre Falardeau dans *Miracle à Memphis*, puis incarne le Chevalier de Lorimier dans *15 février 1839*.

2 Cinéma et société

La présente étude du film *Octobre* s'attarde principalement au rapport entre le cinéma et la société, thématique abordée dans le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres* (1974) de Michel Brault, film qui porte sur les mêmes événements d'octobre 1970 au Québec. Pour plus de détails sur chacun des points développés ici, nous vous référons aux sections correspondantes, dans le cahier consacré au film *Les ordres*. Les exemples tirés de *Octobre* peuvent être repérés (approximativement, selon les magnétoscopes) à l'aide du minutage placé entre parenthèses. Il indique leur situation dans le film à partir du début du générique, où l'on mentionne le nom du distributeur du film : Cinepix Film Properties (CFP).

Relier cinéma et société, c'est tenir pour acquis que le cinéma n'est pas

indifférent au contexte social duquel il émerge. Le cinéma est un fait humain et un phénomène social, en tant que moyen de communication (médium) de masse et, à ce titre, il apparaît légitime de l'aborder à la lumière des disciplines qui s'intéressent à l'homme et aux relations des hommes en société, dont la sociologie. Dans une perspective sociologique, tout film témoigne de la société dont il est issu, qu'il s'agisse d'un documentaire, d'un film de fiction (ou même de science-fiction), voire un dessin animé. C'est ce que souligne le théoricien italien Francesco Casetti dans un chapitre consacré précisément à la sociologie du cinéma : « L'idée est que tout film, même celui qui raconte les histoires les plus improbables, met en quelque sorte en scène la société qui l'entoure. À partir de cette représentation, certains chercheurs reconstituent l'esprit d'une époque, d'autres cherchent à établir ce qu'une culture considère comme visible et ce qu'au contraire elle préfère cacher. Dans tous les cas, ce à quoi l'on a recours, c'est la capacité du film à être un "signe" de la réalité au sein de laquelle il prend corps⁶. »

2.1 *Octobre* et son lien avec la réalité sociale

Au même titre que *Les événements d'octobre 1970* et *Les ordres*, *Octobre* s'inspire d'un événement historique, un fait vécu (ou avéré), la crise d'octobre 1970, qui a profondément marqué l'histoire du Québec contemporain. Ces trois films constituent ainsi un corpus d'œuvres qui abordent les mêmes faits selon des points de vue distincts, auxquels on pourra associer plusieurs autres œuvres qui réfèrent à ces événements (voir la section 7). L'actualité relativement récente des événements aura permis à Pierre Falardeau d'avoir accès à un témoin privilégié de la crise d'octobre, avec la collaboration de l'ex-felquiste Francis Simard, membre de la cellule Chénier du FLQ, responsable de l'enlèvement et de l'exécution de Pierre Laporte. La relation du film avec des faits réels est d'ailleurs attestée dès l'ouverture du film, avec le générique et surtout le prologue du film, texte qui place d'entrée de jeu les événements racontés dans une perspective historique plus large (tout comme le documentaire de Robin Spry qui recourt, pour sa part, à un commentaire en voix *off*).

On mentionne au générique que le film est adapté du livre de Francis Simard, *Pour en finir avec octobre*. Si le spectateur ou la spectatrice ne sait pas qui est l'auteur du livre et ne connaît pas les événements relatés dans le film, il ou elle peut croire, de prime abord, qu'il s'agit d'une fiction décrivant des faits imaginaires qui n'ont aucun lien direct avec la réalité et avec la société québécoise. Par contre, sachant que le livre a été écrit par un des principaux protagonistes des événements d'octobre et que ce dernier a collaboré au film (son témoignage ayant été recueilli par Pierre Falardeau et Julien Poulin),

6. Francesco CASETTI. *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 125.

le caractère de réalité du film et son rapport à la société québécoise sont attestés. Par ailleurs, durant le générique, on entend sur la bande-son des revendications nationalistes du type : « Le Québec aux Québécois », « Vive le Québec libre » ou des gens qui scandent « FLQ », ce qui situe d'emblée le film dans un contexte social et politique particulier et bien réel, la ferveur nationaliste des années 60 et 70 au Québec. La relation du film à l'histoire du Québec contemporain est finalement confirmée explicitement par le texte qui sert de prologue au film :

Deux cents ans après la Conquête de 1760 par l'armée anglaise, des Québécois prennent les armes pour l'indépendance de leur pays.

Le Front de libération du Québec, renouant avec la lutte de Patriotes de 1837, passe à l'action armée : attaques de casernes, vols d'armes, vols d'explosifs, hold-ups de financement, dynamitages, etc.

Années après années, vagues après vagues, les réseaux du FLQ sont démantelés par la police pour renaître aussitôt.

Pour faire libérer leurs camarades emprisonnés, des militants du FLQ déclenchent l'« opération Libération ».

Ce film raconte une histoire vécue, basée non pas sur une reconstitution d'époque mais sur le respect des faits et des hommes.

Outre qu'il réfère à des faits historiques précis (la Conquête anglaise de 1760, la révolte des Patriotes de 1837-1838), ce prologue atteste de la réalité des événements relatés par le film par la simple mention du fait qu'il s'agit d'une « histoire vécue », ce qui confère à *Octobre* un caractère quasi « documentaire » en ce qu'il garantit le « respect des faits » réels.

Finalement, le caractère de réalité de ce qui est raconté est accentué par le recours à des documents d'archives qui introduisent des éléments documentaires dans un film par ailleurs mis en scène. Ainsi, on y trouve des extraits d'archives sonores de la station radiophonique de Montréal CKAC, qui communiquent l'actualité des événements (notamment dès le début du film, à 5' 30"), la lecture intégrale du Manifeste du FLQ (9' 30"), ainsi que des extraits du documentaire de Robin Spry. Lorsqu'il se voit pris en filature par la police, « le gros » (Hugo Dubé) se réfugie chez des amis où il se déguise pour tromper la vigilance de ses poursuivants. À la télévision, on voit des extraits du film de Spry (48' 30") qui décrit le contexte social de cette époque et relate la naissance du FLQ. Les documents d'archives attribuent ainsi un caractère de réalité au film de Falardeau. Il faut cependant préciser que si les documents d'archives rassemblés dans le documentaire de Spry datent de cette époque, le film de Spry (dont on peut reconnaître le commentaire en voix *off*) date pour sa part de 1973, soit trois ans après les événements, ce qui crée un certain anachronisme. La narration en voix *off*,

ajoutée aux images d'archives dans le film de Spry, date de 1973 et non de 1970⁷.

2.2 Le cinéma comme miroir de la société : la théorie du reflet

Selon la théorie du reflet, toute œuvre d'art constitue un portrait de la société. Dans cette perspective, le film serait un miroir de la réalité ou une « fenêtre ouverte sur le monde », en ce sens qu'il propose une représentation fidèle ou objective du réel (voir le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres*, aux sections 2.1 et 2.2). À ce titre, le cinéma constituerait un reflet d'autant plus fidèle de la société qu'il enregistre le réel de façon purement mécanique — contrairement à la peinture, par exemple, qui nécessite maîtrise technique et dextérité de la part du peintre — et reproduit non seulement l'image du monde, mais l'image en mouvement et le son, ce qui augmente le réalisme (l'impression de réalité) de la représentation cinématographique.

Cependant, cette vision idéaliste de l'œuvre comme reflet de la société néglige le fait que la production d'un film implique de nombreux choix de la part du cinéaste et de son équipe, au moment du tournage et du montage (choix des angles de prises de vue, de l'échelle des plans, etc.), déterminant ce qui sera montré ou non à l'écran et ce, sans compter les contraintes externes qui pèsent sur la production d'un film (voir la section 5). Ces choix de mise en scène font en sorte que la représentation de la réalité au cinéma n'est jamais purement objective, mais dépend plutôt de la subjectivité du cinéaste (et de son équipe), de sorte que le reflet n'est jamais totalement fidèle. Le miroir déforme toujours, à des degrés divers, la réalité qu'il cherche à refléter.

À ce sujet, Pierre Falardeau réplique à un sénateur qui l'accusait de ne pas être objectif dans sa représentation des faits : « Vous me reprochez mon manque d'objectivité. (...) Et vous, êtes-vous objectif, monsieur Gigantès? Quant à moi, je n'ai jamais prétendu à l'objectivité. C'est de la bouillie pour les chats. De la poudre aux yeux. Je ne suis pas un mathématicien, mais un artiste. Je ne fais pas des ponts, mais des films⁸. »

Octobre reflète néanmoins la réalité sociale (de façon partielle et partielle), d'abord parce qu'il met en scène des événements réels qui

-
7. Pour plus de détails sur la narration en voix off et les caractéristiques du cinéma documentaire, nous vous référons au cahier d'accompagnement pour l'étude des films *L'art n'est point sans Soucy* de Bruno Carrière et *L'armée de l'ombre* de Manon Barbeau.
 8. Lettre ouverte au sénateur Gigantès, reproduite (sous le titre : « Il est interdit de penser ») dans l'ouvrage de Pierre Falardeau : *La liberté n'est pas une marque de yogourt / Lettres, Articles, Projets*, Montréal, Stanké, 1995, p. 157. (voir la section 2.4, Question de point de vue)

ont marqué la société québécoise et implique des personnalités publiques connues (Robert Bourassa, Pierre Elliot Trudeau, Pierre Laporte, les membres du FLQ, etc.). De plus, le film met en opposition les classes sociales impliquées dans ce conflit. D'une part, Pierre Laporte représente la classe dirigeante et l'ordre social établi. D'autre part, les membres du FLQ agissent au nom de la classe ouvrière et luttent contre l'exploitation du peuple québécois en remettant en question cet ordre social établi. Cette opposition de deux classes sociales est illustrée symboliquement dans une séquence (34') où le jeune felquiste (Pierre Rivard) compare sa montre à celle (objet de luxe d'une valeur de 1 000 dollars) de Pierre Laporte. Cette simple comparaison met en évidence l'écart entre les classes sociales et les raisons sociales et économiques à l'origine des actions du FLQ. À cet égard, les revendications indépendantistes des felquistes sont fondées sur leur désir de liberté, de justice et surtout d'équité sociale.

2.3 Le cinéma comme construction de la réalité : le miroir brisé

Si le cinéma est généralement influencé par le contexte social dans lequel il est produit, un film (même documentaire) ne constitue pas une simple reproduction mécanique de la réalité, un reflet pleinement fidèle ou objectif de la réalité et de la société. Le propre du film est de transformer l'événement emprunté au contexte social. Plutôt qu'une fenêtre ouverte sur le monde, tout film est une construction, une fabrication de la réalité. Il travaille à mettre le monde en scène, à construire une image (ou représentation) du monde, selon un certain point de vue. Dans le documentaire comme dans la fiction, la représentation de la réalité résulte des choix effectués par le réalisateur et son équipe, au tournage comme au montage, à partir de la réalité filmée : « Certes, la caméra enregistre des choses réelles, mais ces choses ne sont pas "le réel". Elles sont plutôt la vie telle que perçue, ou reconstituée, ou imaginée par ceux et celles qui fabriquent le film. L'histoire qui se déroule à l'écran est le fruit d'un travail laborieux de sélection et de combinaison d'images [et de sons] : selon le point de vue adopté par le cinéaste, certains détails ou événements seront omis, d'autres mis en valeur⁹. »

Le plus bel exemple d'un tel choix de mise en scène consiste dans l'exécution de Laporte (Serge Houde), à la fin du film (1 h 32), qui se déroule totalement hors champ. Lorsque les deux felquistes (Luc Picard et Denis Trudel) décident, après maintes hésitations, d'exécuter leur otage, la caméra cadre les personnages dans la cuisine, en un long plan fixe de près de deux minutes. Les deux hommes quittent le cadre hors champ gauche, en direction de leur victime, mais la caméra demeure fixe, cadrant la cuisine désertée,

9. Extrait du cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres*, p. 21.

jusqu'au retour des deux felquistes après que le geste a été posé. Par un tel choix de mise en scène (cadre fixe, vide, alors que l'action se déroule hors champ), le cinéaste manifeste une certaine pudeur face à un événement aussi dramatique. Mais il démontre surtout que ce qui l'intéresse, ce n'est pas le spectacle de la violence, mais les raisons qui ont motivé un tel acte. Le cinéaste ne table pas sur le voyeurisme des spectateurs et spectatrices, ni sur le sensationnalisme. L'important, ce n'est pas tant de savoir comment il est mort, mais pourquoi?

La mise en scène transforme la réalité en privilégiant un certain point de vue (optique et idéologique) sur le monde. Le film propose une vision (ou perception) du monde, construit une image, une représentation du monde. Ainsi, le choix de filmer l'action du point de vue des felquistes réduit le film à un huis clos où la réclusion des personnages et leur attente accentuent le suspense, même si on connaît déjà le dénouement des événements. Des éléments de suspense apparaissent dès le début du film, lorsque deux felquistes (Luc Picard et Denis Trudel) laissent la voiture contenant le corps de Laporte dans un terrain vague. Au moment de s'enfuir, leur voiture ne démarre plus. On entend même une sirène de police pendant que Luc Picard tente de démarrer, accentuant l'angoisse des personnages et l'émotion des spectateurs et des spectatrices.

On relève des éléments de suspense dans plusieurs autres scènes du film, notamment lors de l'enlèvement de Pierre Laporte (11'), alors qu'une musique militaire, ponctuée de roulements de tambours, confère un aspect de film policier ou de guerre et contribue au suspense de la scène. La tension dramatique atteint son paroxysme lorsque les felquistes en compagnie de leur otage s'arrêtent à un feu rouge, face à une voiture de police (14'). L'attente accentue alors le suspense. De même, lors de la descente de police en face de leur repère (57'), la tension dramatique est accrue par la musique et les cris des felquistes, un montage relativement rapide des plans dont plusieurs sont tournés à l'aide d'une caméra à l'épaule, ce qui confère une certaine instabilité au cadre de l'image. Cette instabilité de la caméra contribue à transmettre l'émotion des personnages et la fébrilité de la situation. La mise en scène (musique, gros plans, caméra à l'épaule, etc.), en mettant l'accent sur le suspense, constitue alors une fictionnalisation, une dramatisation du réel.

2.4 Question de point de vue

La notion de **point de vue** présente divers sens dont on retiendra principalement : **1) une opinion** et **2) la localisation d'un regard**. Dans le premier sens, l'expression désigne une opinion ou un jugement (moral, politique, idéologique, etc.) que quelqu'un pose sur un sujet donné, suivant l'expression : « donner son point de vue ».

Par exemple, lorsque le cinéaste défend son choix de ne jamais nommer les felquistes dans le film, il assume la subjectivité de sa décision et de son point de vue (opinion) : « Mon choix de ne pas donner le nom des felquistes est un choix personnel. Un choix politique, un choix idéologique, un choix moral. On peut ne pas être d'accord. Mais c'est mon choix¹⁰. »

Dans le second sens du terme, le point de vue désigne la localisation d'un regard, c'est-à-dire l'emplacement à partir duquel une scène est observée. On distinguera ici : **a) le point de vue optique**, celui de la caméra, et **b) le point de vue narratif**, celui de l'auteur, du narrateur, d'un ou des personnages. Le point de vue optique est déterminé par la composition de l'image par rapport au cadre. Le sens cinématographique (optique) du terme concerne donc l'emplacement de la caméra au moment du tournage d'un plan et, par conséquent, l'endroit d'où la scène est filmée par la caméra (selon l'angle de prise de vue, l'échelle du plan, le type d'objectif de la caméra, etc.). Cependant, dans certains plans, le point de vue de la caméra correspond au point de vue (narratif) d'un ou des personnages de l'histoire. On parle alors d'un « point de vue subjectif » ou d'une « caméra subjective », lorsque ce qui est filmé par la caméra et montré à l'écran est attribué au regard d'un ou des personnages.

Le film de Robin Spry présente les événements du point de vue (narratif) d'un narrateur-dieu — la narration en voix *off* (masculine) qui relate les faits — qui semble tout savoir (omniscient) et observe les événements de l'extérieur, d'un point de vue qui paraît relativement objectif ou neutre, purement descriptif, objectivité à laquelle prétend le documentaire classique dans sa représentation de la réalité.

En ce qui concerne *Les ordres* et *Octobre*, il s'agit de deux films de fiction basés sur les faits réels et sur des témoignages, où les événements sont mis en scène et interprétés par des acteurs. Il s'agit alors d'une fabrication ou d'une construction de la réalité sociale, selon des points de vue (narratifs) distincts sur les événements. *Les Ordres* aborde les faits du point de vue des victimes de la Loi des mesures de guerre. Les spectateurs et les spectatrices voient les victimes, mais ne savent pas de qui et d'où proviennent les ordres, surtout s'ils ne connaissent pas le contexte social et politique dans lequel se sont déroulés les événements relatés.

Octobre présente la crise d'octobre de l'intérieur, c'est-à-dire du point de vue des felquistes. De façon générale, le spectateur ou la spectatrice voit, entend et sait ce que les personnages voient, entendent et savent, directement ou par l'intermédiaire des médias

10. Pierre FALARDEAU. *La liberté n'est pas une marque de yogourt / Lettres, Articles, Projets*, Montréal, Stanké, 1995, p. 162.

(journaux, télévision, radio, téléphone, etc.). Les personnages suivent les développements des événements et des négociations par les médias et on suit l'évolution de la situation en même temps qu'eux. Dès le début du film, la caméra suit les personnages de près, dans leur voiture ou leur refuge. Lors de l'enlèvement de Laporte (11'), la caméra est à l'intérieur de la voiture, présentant la scène du point de vue des felquistes. Lors de la descente de police en face de leur repère (57'), on ne voit pas ce qui se passe à l'extérieur. La caméra demeure à l'intérieur, de sorte que la scène est encore une fois filmée du point de vue des felquistes. On voit l'action de l'intérieur de la maison où sont réfugiés les felquistes avec leur otage et on partage leurs émotions. À la fin de cette séquence, comme les policiers ne se manifestent pas, Denis Trudel se dirige vers la fenêtre, soulève les stores et regarde à l'extérieur. Le plan suivant nous montre, à travers les stores, l'arrestation des voisins d'en face. On découvre ainsi ce que voit le personnage, c'est-à-dire qu'on voit l'arrestation de son point de vue, à la faveur d'un raccord sur le regard¹¹. Le plan suivant nous montre la réaction de Trudel, soulagé de constater qu'il s'agit d'une fausse alerte.

Le choix du cinéaste de présenter les événements du point de vue (narratif) des felquistes résulte d'un choix politique, d'un point de vue (jugement) idéologique de sa part, qui dénote un parti pris conforme à son engagement social et politique en faveur de l'indépendance du Québec : « Personne n'est neutre. Je ne suis pas neutre. Je cherche à montrer. *Octobre* est un film du point de vue des felquistes. (...) J'aurais pu prendre le point de vue de Laporte, regardant les gars. Ou le point de vue de Bourassa. Mais je suis parti du point de vue de [Francis] Simard. À chaque fois qu'on voit Laporte, on n'est jamais seul avec lui. On est avec lui quand eux autres y sont. (...) Je peux me mettre dans la peau de ceux qui ont vécu ça. Je suis de leur bord. Là aussi, il y a un parti pris¹². » On voit donc que dans *Octobre*, le choix de filmer les événements du point de vue (narratif) des felquistes dépend largement du point de vue (idéologique, politique) du cinéaste.

Un tel choix de mise en scène — le fait de privilégier le point de vue (narratif) des felquistes — permet à Pierre Falardeau d'aborder certains aspects des événements qui avaient été laissés de côté par le film de Brault, mais qui figurent en partie dans le documentaire de Robin Spry. Certains critiques ont en effet reproché au film *Les ordres* de n'aborder que les conséquences de la crise sur les victimes des mesures de guerre (Comment?), sans considérer les

11. Pour plus de précisions sur la notion de raccord et plus spécifiquement sur le raccord regard, nous vous référons au cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Cours, Lola, cours* (1998) de Tom Tykwer, qui aborde la question du montage.

12. Gabriel LANDRY. « Pierre Falardeau tourne *Octobre* », *24 Images*, n° 71, février-mars 1994, p. 7-8.

causes (Pourquoi?) et les responsables (Qui?)¹³. En présentant les événements du point de vue des felquistes, Falardeau peut ainsi expliciter les motivations sociales, économiques et politiques et identifier les causes ainsi que les responsables de la crise d'octobre, permettant ainsi aux spectateurs et spectatrices de connaître les motivations des felquistes et de partager leurs doutes, leurs craintes, leurs opinions et leurs émotions. Enfin, la structure narrative du film en *flash-back* (retour en arrière) — le film débute le 17 octobre, avec la mort de Laporte, puis remonte au 10 octobre, avant son enlèvement¹⁴ — fait en sorte que le dénouement des événements nous est divulgué d'entrée de jeu. Ainsi, l'essentiel n'est pas de savoir ce qu'il va advenir de Laporte (on le sait déjà), mais pourquoi est-ce advenu, qui est responsable de ces événements et pour quelles raisons, dans quels buts?

Ces enjeux apparaissent très tôt dans le film, d'abord avec la lecture intégrale du Manifeste du FLQ en son *off* (9' 30"), durant les préparatifs de la cellule Chénier en vue de l'enlèvement de Laporte. Un peu plus loin (25' 30"), Laporte demande à son gardien (Pierre Rivard) : « Pourquoi vous faites ça? J'veux dire le FLQ, la violence. » Le jeune felquiste lui répond : « Parce que c'est la seule façon de faire bouger les choses. (...) Moé-là, la seule démocratie que je connais, c'est la démocratie des coups de pieds dans l'cul. La démocratie des petits *boss* sales qui crient après toé à journée longue pour un salaire de crève-faim. T'es pas content? Tiens. Prends ton petit livre d'assurance-chômage, là, pis décâlisses. Y en a vingt à porte qui attendent pour avoir ta *job*. Ça c'est démocratique, hein? Ça y en a pour tout l'monde. (...) Vous me demandiez pourquoi le FLQ? M'a vous le dire. Parce qu'on est tannés. On n'est plus capables d'en prendre. On en a plein le casque, c'est tu assez clair? Faut que ça change. »

Vers la fin du film (1 h 03), Luc Picard identifie clairement les autorités politiques impliquées dans les événements : « Bourassa là-dedans c'est juste un *dummy*. C'est Trudeau, en arrière, qui *run* la *game*. » Finalement, les délibérations des felquistes au sujet du sort de Laporte (1 h 20) sont l'occasion d'exposer à nouveau les motivations de leur action, mais aussi d'exprimer leurs doutes, leurs hésitations, le dilemme moral qu'implique un tel geste.

13. À ce sujet, voir le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres* (section 2.3 *Les ordres* et la déception d'une partie de la critique : quand le reflet n'est pas fidèle).

14. À ce titre, le film diffère du scénario qui présente les événements dans l'ordre chronologique. La première séquence du film (17 octobre) se situe à la toute fin du scénario. Voir : FALARDEAU, Pierre. *Octobre / Scénario*, Montréal, Stanké, 1994, 192 p.

2.5 Le film subit des contraintes d'ordre financier, institutionnel et politique

Réalisé en 1994, Falardeau travaille sur le projet de ce film depuis 1981, à partir de la suggestion de Francis Simard — qu'il a connu vers 1977, alors que ce dernier était encore en prison — de faire un film sur ces événements. Le projet fut refusé à plusieurs reprises par les organismes publics et privés de financement, amenant le cinéaste à réécrire plusieurs fois le scénario (huit ou neuf fois, selon lui, la première version datant de 1982, la dernière, publiée, datant de 1993). Le scénario a même été soumis à des avocats par les institutions sollicitées pour financer le film, lesquels conseillaient de ne pas s'aventurer dans un tel projet, raconte Falardeau : « Ceux à qui j'ai parlé m'ont expliqué qu'ils avaient fait faire une analyse par leurs avocats et que ceux-ci avaient conclu qu'il ne fallait pas toucher à ça¹⁵. »

Cependant, les déboires de Falardeau avec son projet ont pris un tournant explicitement politique lorsqu'un sénateur, Philippe Deane Gigantès, ayant obtenu illégalement une copie du scénario, de la part d'un employé de Téléfilm Canada (organisme auquel le projet avait été soumis pour financement), est intervenu publiquement pour sommer Téléfilm de ne pas financer ce projet, comme le rappelle le cinéaste : « (...) le sénateur a même clairement dit à la télé qu'ils allaient perdre leur job s'ils finançaient ce film-là¹⁶ ». L'intervention du sénateur donna lieu à un débat public, Falardeau répliquant par une lettre ouverte au sénateur, publiée dans *La Presse* en 1993, puis à un débat télévisé entre Falardeau et Gigantès. Ce que soulève ce débat, c'est la limite de la liberté d'expression dans un pays soi-disant démocratique et l'ingérence politique qui mène à la censure : « (...) cet Honorable sénateur s'érige en censeur, en directeur de conscience du peuple, en commissaire politique. Il s'arroge le droit de décider ce que le bon peuple doit voir, doit lire, doit penser. (...) Pour l'instant, la seule vraie question est de savoir si les institutions mises sur pied pour gérer les arts ou les informations dans ce pays sont à l'abri de l'ingérence politique¹⁷. » Tout au long de son évolution, le projet de Falardeau s'est donc buté à la résistance des institutions publiques et privées de financement (et de leurs mandataires) envers un sujet controversé aux mains d'un cinéaste

15. Marie-Claude LOISELLE et Claude RACINE. « *Octobre* : histoire d'une "patate chaude" », *24 Images*, n° 67, été 1993, p. 12.

16. *Idem.*, p. 12.

17. Lettre ouverte au sénateur Gigantès, reproduite (sous le titre : « Il est interdit de penser ») dans l'ouvrage de Pierre Falardeau : *La liberté n'est pas une marque de yogourt / Lettres, Articles, Projets*, Montréal, Stanké, 1995, p. 154-158.

engagé¹⁸. Malgré ses déboires avec les institutions et les tentatives d'ingérence politique, le film est finalement produit en 1994 et reçoit le Prix L.-E.-Ouimet-Molson (1994) du meilleur long métrage québécois, décerné par l'Association québécoise des critiques de cinéma (AQCC)¹⁹.

Enfin, le tournage du film subit des contraintes d'ordre financier, d'autant plus que les budgets de production au Québec sont relativement restreints. Une grosse production cinématographique québécoise peut compter sur un budget de 3 à 4 millions de dollars, alors qu'une production hollywoodienne peut bénéficier d'un budget dépassant 100 millions de dollars. *Octobre* a pour sa part été produit avec un budget de 2,2 millions de dollars, ce qui est relativement important pour un film québécois, mais demeure tout de même un budget modeste pour un long métrage de fiction. Ainsi, le choix de restreindre le film *Octobre* à un huis clos peut s'expliquer en partie par des contraintes d'ordre budgétaire, limitant ainsi les coûts de production, comme le souligne le cinéaste : « Pour faire un film, ça prend du fric. On est dans un pays pauvre. Donc, il faut faire des films simples. En faisant un huis clos, on perd moins de temps à courir dans Montréal²⁰. »

2.6 Le film sollicite le savoir du spectateur

« Sans en être toujours conscient, le spectateur reçoit le film à l'aune d'un savoir antérieur. (...) C'est donc à partir d'un savoir antérieur que le spectateur juge de la justesse d'une représentation donnée, et aussi qu'il construit le film. (...) Le savoir du spectateur est d'ordre social, culturel²¹ ». Ainsi, un spectateur qui ne connaît rien des événements d'octobre, de l'histoire du Québec contemporain et des acteurs politiques impliqués dans ces événements, ne jugera de la réalité de ces faits que sur la base de la mention écrite, dans le prologue du film, qui indique que le film relate une « histoire vécue ». Selon la crédibilité qu'il accorde ou non au cinéaste, il jugera du caractère de réalité de ce qui est raconté. Le savoir préalable du

18. Le cinéaste n'était d'ailleurs pas au bout de ses peines, comme en témoigne les nombreux refus qu'il a dû essuyer pour son projet de film sur les Patriotes de 1837-1838, *15 février 1839*, qui a par la suite fait l'objet d'une campagne de soutien et de financement populaire, avant d'être finalement accepté par Téléfilm Canada. À ce sujet, voir : DE BLOIS, Marco. « L'affaire Falardeau-Téléfilm / Des Patriotes avec un *flag* sur le *hood*? », *24 Images*, n° 86, printemps 1997, p. 2-3 et DE BLOIS, Marco et Philippe GAJAN. « Le Retour de la patate chaude », *24 Images*, n° 88-89, automne 1997, p. 4-11.

19. Michel Brault avait d'ailleurs reçu le prix du meilleur long métrage en 1974 pour *Les ordres*.

20. Gabriel LANDRY. « Pierre Falardeau tourne *Octobre* », *24 Images*, n° 71, février-mars 1994, p. 4.

21. Extrait du cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres* (sections 2.5.1 et 2.5.2).

spectateur déterminera donc le degré de compréhension et l'interprétation du film.

Un détail permet d'illustrer l'importance du savoir préalable du spectateur dans la compréhension du film. Lorsque « le gros » est pris en filature par des policiers (45'), on aperçoit brièvement un mendiant dans l'escalier de la sortie du métro. Ce personnage est interprété par Pierre Falardeau lui-même, détail qui passe facilement inaperçu si on ne reconnaît pas le cinéaste. Par contre, si on l'identifie, ce petit détail apparemment insignifiant acquiert un sens profondément symbolique. D'abord, on peut tracer un parallèle avec la manie qu'avait le cinéaste Alfred Hitchcock de faire une brève apparition dans plusieurs de ses films, comme une signature personnelle de l'auteur. La référence à Hitchcock est d'autant moins gratuite qu'on trouvera une allusion à un film célèbre du « maître du suspense » à la fin du film (voir la section suivante). Mais surtout, le choix de Falardeau de se représenter dans le film comme un mendiant apparaît comme un commentaire de sa part sur le statut de l'artiste dans la société québécoise, obligé de mendier auprès des organismes de financement pour créer (et pour survivre), dépendant de la bonne volonté des administrateurs de fonds publics.

2.7 Le film est relié à un vaste ensemble d'œuvres

Si le spectateur ou la spectatrice établit une relation entre le film et la réalité sociale, à partir de ce qu'il ou elle connaît de l'histoire du Québec, il peut aussi établir le rapport du film à la société sur la base de ses connaissances d'ordre culturel ou artistique : « Ainsi, le spectateur relie le film à d'autres œuvres qui ont construit notre savoir sur la société²². » *Octobre* se trouve d'emblée lié au documentaire de Robin Spry, dont il utilise certains extraits à titre de documents d'archives, ainsi qu'au film de Michel Brault, lesquels constituent des références cinématographiques incontournables sur les événements d'octobre 1970. Outre le Manifeste du FLQ, le film de Falardeau réfère à plusieurs autres œuvres, à commencer par le livre de Francis Simard, *Pour en finir avec octobre*, dont il constitue une adaptation. Le film réfère aussi explicitement à un ouvrage de l'écrivain français Albert Camus (1913-1960), *L'homme révolté*²³, par un intertitre — « Nécessaire et injustifiable » — inséré après la séquence d'introduction qui nous montre le cadavre de Laporte, au début du film (5'). Un peu plus loin dans le film (31'), Luc Picard lit un

22. Extrait du cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres* (section 2.5.4).

23. Albert CAMUS. *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

passage de *L'Homme rapaillé*²⁴ du poète québécois Gaston Miron, œuvre majeure de la poésie nationaliste québécoise.

La récurrence du sujet des événements d'octobre 1970 dans le cinéma québécois témoigne de leur impact sur la société québécoise et sur son « imaginaire collectif ». En plus des films de Robin Spry, de Michel Brault et de Pierre Falardeau, on trouve des références directes et indirectes à la Crise d'octobre dans plusieurs autres films québécois, qui se trouvent ainsi reliés indirectement à *Octobre*. On peut mentionner, entre autres, *Bingo* (1974) de Jean-Claude Lord, *Les années de rêve* (1984) de Jean-Claude Labrecque, *La liberté en colère* (1994) de Jean-Daniel Lafond, où d'anciens membres du FLQ se retrouvent plus de 20 ans après les événements. *Cabaret Neiges Noires* (1997) de Raymond Saint-Jean réfère au contexte social et politique du Québec contemporain, des années 1960 à 1990. Le film rappelle ces événements avec la lecture du Manifeste du FLQ à la télévision (archives qui figurent dans le film de Spry). *Nô* (1998) de Robert Lepage débute avec un intertitre qui indique : « Montréal / 15 octobre 1970 », soit la veille de la promulgation de la Loi des mesures de guerre par le gouvernement libéral (fédéral) de Pierre Elliot Trudeau. Des membres du FLQ se réfugient chez Michel (Alexis Martin) et préparent un attentat à la bombe, dans un clin d'œil au film *Le révolutionnaire* (1965) de Jean-Pierre Lefebvre.

Par ailleurs, le titre du film de Falardeau renvoie au film *Octobre (ou Dix jours qui ébranlèrent le monde, U.R.S.S., 1928)* du célèbre cinéaste soviétique Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein, qui relate la révolution bolchevique de 1917 en Russie, à l'origine du communisme et de l'U.R.S.S.²⁵. Les deux films concernent ainsi la révolte de la classe ouvrière (travailleurs et paysans) luttant contre l'exploitation du peuple par la classe dominante.

Enfin, la mise en scène du film, qui prend en bonne partie la forme d'un huis clos où règne un important climat de tension et de suspense, peut être rapprochée d'un autre film québécois, *Pouvoir intime* (1986) de Yves Simoneau²⁶, qui associe suspense et huis clos. Cependant, lors de l'exécution de Pierre Laporte, à la fin du film, à l'aide d'un bout de corde, on peut facilement y voir une allusion à un huis clos célèbre dans l'histoire du cinéma, *La corde* (*Rope*, États-Unis, 1948) d'Alfred Hitchcock. Dans les deux films, deux hommes en assassinent un troisième par strangulation, avec un

24. Gaston MIRON. *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970. Précisons que Gaston Miron figurait parmi les personnes arrêtées et emprisonnées durant les événements d'octobre.

25. Des extraits de ce film sont présentés dans l'épisode de la série *Les géants du siècle*, intitulée : *L'image et le rêve*, dans une section consacrée à l'œuvre d'Eisenstein. Document complémentaire disponible à l'ŒIL cinéma.

26. *Pouvoir intime* fait l'objet d'un cahier d'accompagnement consacré à l'étude des genres cinématographiques, en particulier le film noir et le film de suspense (*thriller*).

bout de corde. Dans les deux cas, le geste soulève un débat moral sur le droit de vie ou de mort d'un individu (d'une classe sociale, d'une société) sur un(e) autre et sur les raisons (économiques, sociales, politiques, idéologiques) qui motivent un tel geste. L'ensemble de ces œuvres contribue ainsi, directement ou indirectement, à l'interprétation du film de Falardeau par le spectateur ou la spectatrice et transforme sa perception du film et de la société.

BIBLIOGRAPHIE

CASETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, 374 p.

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN. *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1999, 721 p.

FALARDEAU, Pierre. *La liberté n'est pas une marque de yogourt / Lettres, Articles, Projets*, Montréal, Stanké, 1995, 239 p.

FALARDEAU, Pierre. *Octobre / Scénario*, Montréal, Stanké, 1994, 192 p.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995 [1988], 635 p.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, 319 p.

Références complémentaires

FALARDEAU, Pierre. *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*, Montréal, VLB, 1999, 248 p.

JEAN, Marcel. *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 124 p.

LEVER, Yves. *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, 201 p.

LINTEAU, Paul-André et autres. *Histoire du Québec contemporain / Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986.

SIMARD, Francis. *Pour en finir avec octobre*, Montréal, Stanké, 1982, 221 p.

