

Le cinéma comique d'Elvis Gratton, une stratégie d'identification critique

Guillaume Martel LaSalle
Université du Québec à Montréal

Il y a de bonnes chances pour que l'explosion du corps de Robert, dit Bob, alias « Elvis », Gratton rempli d'excréments à la fin d'*Elvis Gratton XXX: La vengeance d'Elvis Wong*¹ de Pierre Falardeau (2004, 1:39:35) provoque l'hilarité. S'entendrait là simultanément l'expression cathartique du soulagement devant l'ignominie enfin punie et l'effet d'un contentement essentiellement esthétique dû à la loufoquerie de la scène. Car ignoble, le personnage culte de Pierre Falardeau l'est de part en part : il croît en monstruosité bouffonesque sur la longue période qui va des trois courts-métrages (*Elvis Gratton*, *Les Vacances d'Elvis Gratton*, et *Pas encore Elvis Gratton !*) au début des années 1980 au dernier film de 2004. Figure mythique du cinéma comique québécois incarné par l'acteur et complice de longue date du cinéaste, Julien Poulin, il induit à lui seul le style satirique controversé de Falardeau. Au fil des longs-métrages qui le consacrent (*Elvis Gratton : le King des Kings* qui réunit en 1985 les trois courts-métrages mentionnés ; *Elvis Gratton : Miracle à Memphis* en 1999 et *Elvis Gratton XXX: La vengeance d'Elvis Wong* en 2004), ce style évolue ostensiblement. De la caricature somme toute empreinte de réalisme du québécois acculturé par les illusions du rêve américain – et dont la pratique de personnification d'Elvis Presley, l'un des principaux recours comiques du film de 1985, d'où le surnom Elvis Gratton, condense le drame sociopolitique –, Gratton devient l'anti-héros ubuesque – despotique, grotesque et malveillant – appartenant à un monde absurde surdéterminé par le cirque sans pitié du pouvoir. Dès lors, l'abruti mal dégrossi, réactionnaire du *King des Kings*, et emmuré dans sa condition socio-économique, se hisse, dans *Miracle à Memphis* et *Elvis Wong*, sans difficulté et contre toute logique, au faite et du pouvoir culturel (1999) et médiatique (2004)². C'est à la pointe de cet aboutissement grotesque et absurde du cinéma de Falardeau, *Gratton XXX* étant par ailleurs le dernier film du cinéaste, que le très vil et pervers – et non plus tristement abruti – Bob Gratton explose. Magnat de la presse, le personnage occupe alors le cœur d'une machine médiatique infernale, métaphorisée par Falardeau par l'image frontalement scabreuse de la « pompe à marde ». Insatiable, il éclatera d'un trop-plein de sa propre bassesse à la toute fin du film, puis ressuscitera en clone – actualisant la maxime « La

bêtise ne meure jamais », que Falardeau et Poulin emploient pour décrire leur créature (Falardeau, 1999, 1:36:56).

Cet article vise à explorer ce que ce dénouement d'*Elvis Wong*, en tant que performance comique, peut instaurer de lien de connivence entre le spectateur et l'ignoble pitre, de telle sorte que la dimension critique de Gratton trouve son chemin dans une expérience hybride de plaisir (devant l'explosion vengeresse de Gratton) et d'abjection (devant la métaphore scatologique du monde et du pouvoir). S'y engage une réceptivité communicatrice, une adhésion des spectateurs à la situation de bas déridage, cela au prix d'un effet d'attachement paradoxal à une figure qui a pour fondement satirique de provoquer en eux un dégoût – le miroir obscène de leur condition. L'identification à Gratton consacre ce personnage comme une figure culte – une figure dont le capital de sympathie se verra en outre converti en valeur publicitaire². Nous aborderons dans cet article cette question des sympathies/antipathies qui dialoguent depuis les voix sociales avec l'œuvre de Falardeau, jusqu'à s'y refléter et en constituer un véritable matériau esthétique.

L'identification au sujet problématique

De la sympathie à l'identification, il n'y a qu'un pas. Ce passage envoûtant rappelle ce que Brecht avait associé à un régime représentatif des arts³ – auquel il répondait par sa théorie de la distanciation⁴. Le psychologue social Jean-Léon Beauvois y revient notamment en traitant de la notion de « modelage » dans les communications sociales où :

Il s'agit de montrer des héros très sympathiques qui, toujours sans se lancer dans la moindre argumentation, croient bien évidemment en X [X étant ce pour quoi le discours lutte] et auxquels il n'arrive que des événements enthousiasmants dans la vie. Il s'agit réciproquement de montrer des personnages puants, hideux et malpropres, qui refusent X ou qui s'en moquent carrément et auxquels il n'arrive, *in fine*, que des tuiles. (Beauvois 206)

Faisant voir notamment que les secteurs spécialisés de la mercatique l'ont fortement investi aux fins de cultiver l'internalisation de leur discours dans le vaste public, il fait voir du même coup que l'enrôlement – et l'aliénation – passe par un court-circuitage des processus réflexifs du sujet rationnel par la représentation d'un sujet « positivement renforcée » :

Ces personnages sont des modèles (et des contre-modèles) et ils seront d'autant plus efficaces du point de vue du propagandiste que le récit montrera qu'ils sont, comme disent les psychologues, positivement renforcés dans la vie lorsqu'ils vont dans le bon sens et négativement lorsqu'ils abondent dans le mauvais. (Beauvois 206)

On sait de la distanciation qu'elle vise à provoquer chez le spectateur une déprise du mimétisme. Or Falardeau, qui n'est pas sans connaître ces forces d'influence normatives des récits, va miser sur une autre stratégie avec l'esthétique d'*Elvis Gratton*. Il va mettre en place une sorte d'identification renversée. Bien entendu, l'opération de distanciation « qui doit rendre [le personnage] encore plus insolite que n'importe quel inconnu » (Brecht 352) se rapporte dans une certaine mesure au cas de Gratton. Mais en plus d'être insolite, il semble que Bob Gratton parvienne à envoûter le public, à s'en faire aimer. Nous verrons de ce curieux hameçonnage qu'il s'agit d'un hybride paradoxal, d'un anti-modèle sympathique, d'une contrefaçon du pouvoir majeur d'influence s'effectuant par le détournement même des forces de conditionnement. C'est-à-dire que fondamentalement à contrepied de l'esthétique d'édification de ce qu'il nomme le « cinéma politique de Walt Disney » (Falardeau, *La liberté* 83-88) où tous les James Bond (dans des termes s'apparentant à ceux de Beauvois⁵) deviennent la figure positive, la stratégie faldienne va chercher à infiltrer les pouvoirs qu'elle engage pour les opérer à contre-emploi.

Si on revient au plus près de la performativité de la série de Falardeau, l'identification à Elvis Gratton reconduit alors une tendance culturelle caractéristique de la situation coloniale telle que dépeinte par Albert Memmi, l'effort du sujet à se livrer à sa propre assimilation : « L'ambition première du colonisé sera d'égaliser ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui » (Memmi 137). Ce trait est peut-être le plus paradigmatique de l'état d'esprit colonisé selon la théorie de la décolonisation. En ce qui concerne l'imaginaire politique de *Gratton*, c'est le modèle des États-Unis qui devient l'inaccessible ambition.

Rappelons la manière culte itérative qu'a Bob Gratton de parler des *Zamaricains* qu'il admire. Ce terme est l'un des nombreux traits de langage qui caractérisent le personnage, et sans doute son leitmotiv le plus connu. Gratton deviendrait à ce titre – et dans les mots d'Yves Citton –, un véhicule de sens ancré dans les « conditions pratiques d'existence » du Québec capable d'épouser « les lignes de pertinence tracées par nos pratiques sociales » (Citton, *Gestes* 238). Et ainsi disséminer dans les formes massifiées de la culture, par l'entremise du pitre qui, par l'attention et l'estime du public, « *gagne en force* au fur et à mesure que les *images se multiplient* autour de nous comme en nous » (Citton, *Gestes* 195). Une agentivité populaire – résistante – se mettrait au jour et assoirait un domaine d'objet qui lui correspond. D'office, elle ne serait plus le fruit d'un moyen impérial de culture parce qu'elle ne serait plus issue d'un processus hétéronome de production. Autonome, le discours mineur disséminé dans les dispositifs comiques et critiques de ces « grattonades » serait capable de rompre avec le contexte majeur (de culture de masse) de sa propre énonciation. Mais d'ici là, d'ici à la possible destitution de l'ordre esthétique qui le caractérise, ce sujet ambivalent que dépeint Gratton est toujours effectif, donc toujours embourbé dans son propre complexe.

Cette persistance en l'état d'aliénation se reconduit toutefois selon des modalités réflexives. En rapprochant le public et Gratton sur la base du reniement de soi, la série comique de Falardeau disloque par le fait de leur identification paradoxale leur réciprocité. Il fait d'une représentation caricaturale un geste d'autoréférentialité en complicité avec l'interlocuteur – et par le fait même en rupture avec le contexte d'identification. L'autoréférentialité du discours manifestaire dès lors ne porte non plus à se révéler dans la fuite en avant du pitre, mais dans le problème que son comportement dévoile. En se découvrant un Bob Gratton intérieur, en s'offrant le luxe d'habiter ses gestualités tout en les raillant, le public est confronté à l'hétéronomie à la base de sa propre condition. Elle se rend sensible du fait de l'attention qu'il offre au miroir amplifiant – drôle. Ce sujet collectif subalterne acquis à Gratton pratique ainsi ce que nous désignons avec Citton ce « sentiment d'exister » cette présence, si exagérée soit-elle, à soi qui « passe par la médiation de ces millions d'attentions invisibles dont dépend notre survie matérielle » (Citton, *Gestes* 192). Le langage des *Elvis Gratton* entraîne un effet d'entraînement de cette espèce capable de mobiliser les affects de la multitude menaçant ainsi certaines assises du pouvoir.

Afin de bien cerner la nature du pouvoir qui est en jeu dans l'esthétique grattonnienne, il convient de décrire la réception médiatique du cinéma comique de Falardeau. Le *soft power*, dont on peut apprécier l'élégante traduction d'Yves Citton, « doux pouvoir » (Citton, *Mythocratie* 11) est une force instituée de mobilisation et vouée à la captation de l'attention. Elle participe aujourd'hui à raffermir l'emprise du vaste ensemble de dispositions qu'on identifie depuis Foucault comme le biopouvoir (Foucault, *Naissance*), ce qui enrégimente dans le capitalisme la vie même et ses mécanismes de reconduction. Le doux pouvoir se présente ainsi comme une force détournante, mais aussi et surtout envoûtante liée aux médias et aux langages de relation publique. Nous le verrons apparaître en négatif – j'entends par là : en valeur négative – dans ce qui me semble relever de la puissance de résistance du style comique de Falardeau. On ne s'étonnera pas à cet égard que les agents de sélection et d'émulation qui œuvrent à son maintien n'y trouvent guère leur compte. Il faut dire que la réception médiatique des deux derniers *Elvis Gratton* est surtout réprobatrice. Cette voix des médias à but lucratif dans ce paysage culturel place le jeu dans lequel toute la production de Falardeau circule. L'examen de cette réception va nous permettre de mieux éclairer la stratégie discursive de Falardeau qui s'oppose explicitement à l'ordre du doux pouvoir, mais qui tente tout de même d'y prendre place.

Dégradation médiatique de l'effet de ralliement

On pourrait concevoir que le consensus négatif autour de tels objets rend intrigante la réception médiatique. Cela est vrai, ils sont provocateurs, nul n'en doute, mais la densité critique de ces films ne semble rien devoir envier aux ultraviolences tarantiniennes, ou

aux superlatifs mystiques de Pasolini qui, que l'on sache, ne sont pas rejetés en bloc par la cinéphilie officielle d'ici. La provocation chez Falardeau, *est* une esthétique.

Il y a bien eu Georges Privet pour prendre un pas de côté et s'intéresser aux qualités « sous-réalistes » de l'approche humoristique de Falardeau (Privet, « Les *Gratton* » 45-55). Outre cette lecture, ce qui se dit de généreux sur Gratton est le plus souvent de l'ordre du contentement affectif : Gratton est impayable de bêtise, les gens le trouvent drôle. Mais, en tant que produit *artistique* médiatisé, *Elvis Gratton* ne passe pas. La critique de *Miracle à Memphis* qui paraît au journal *La Presse* se montre implacable et exemplaire dans l'application des mécanismes de raréfaction du discours. Il est interdit au film de prendre part au champ – le cinéma comique – dont cette critique se fait l'instance tutélaire : « le Falardeau comique non seulement n'impressionne guère, mais il s'enfoncé dans une médiocrité dans laquelle on refuse de le suivre » (Perreault D21). Comprendons d'un même élan que le discours dissensuel que Falardeau déploie est, sous les récriminations d'impertinence d'un commentateur d'art caustique, proprement étouffé sous la qualité d'un défolement d'humeur qui amenuise sa légitimité critique :

Il fallait s'y attendre, Falardeau cherche par tous les moyens et à tous les niveaux à être *politically incorrect*. Ses charges à fond de train contre Chrétien, si elles ont le mérite de soulager le contribuable, ne s'élèvent pas très haut dans l'échelle de la réflexion. On comprend que le cinéaste, éjecté de Téléfilm, retourne la monnaie de sa pièce à un gouvernement qu'il exècre. Défolement oblige. (Perreault D21)

Soulagement momentané d'une tare indécrottable, exaspérante à force d'être attendue et sans originalité, le propos politique du film que relève le journaliste ne concerne que les motivations privées d'un homme nourri de ressentiment. En substance, cette portée politique ne semble plus s'expliquer que par esprit de vendetta personnelle (contre le gouvernement et ses agences). Évidée de toute référentialité idéologique, la critique s'attachera alors à détailler des formes n'ayant plus d'objets. Les règles de présentation liées au genre comique se substitueront aux actes de langage posés par l'œuvre. Et ces règles aiguilleront la lecture aux antipodes de la fonction sociale de ce cinéma dont le thème demeure la réalité politico-économique de la culture québécoise. Ce thème est finalement réduit à un commentaire purement formaliste : en tant que discours, il ne signifie plus rien, mais continue de créer les effets conséquents de son style : médiocrité, vulgarité, bassesse.

C'est tout ce qu'on peut en dire, certes, car c'est avéré : « Le cinéaste n'hésite pas à descendre très bas dans la vulgarité pour susciter le rire » (Perreault D21). Et la plume réprobatrice ne considérera ainsi, qu'en un sens littéral et axiologique ce que le film met en place au niveau parodique et politique. Ainsi donc, le critique d'art du journal ne témoigne plus que de l'art du grossissement pour le scandale du grossissement, et manque à indiquer l'esprit de satire derrière le geste « politiquement incorrect ».

La nuisance joviale du comique Falardien, du reste, ne semble pas échapper à l'intérêt du plus vaste public dont la réponse favorable est attribuée implicitement par le journaliste à son idiotie entendue :

Ceci dit, compte tenu des goûts bien particuliers du public québécois en matière d'humour, on peut s'attendre à ce que ce film à côté duquel *Les Boys* ressemblent à un grand cru fera sauter les plombs du box-office national. La bêtise, on le sait, est la chose au monde la mieux partagée. (Perreault D21)

Si la réponse du public est favorable à ce navet, ce doit être la confirmation de sa bêtise. Et là, à la suite de Falardeau, de Gratton et du discours dit nuisible, le plus grand nombre des Québécois est placé sous les feux d'un mépris médiatique.

Là s'articule une conception passablement partagée autour du projet humoristique de Falardeau. Dans *Le soleil*, on parlera d'un « sommet inégalé dans l'art de filmer pour ne rien dire et ne rien montrer » (Provencher G4), au *Droit* d'« un humour de bol de toilettes », et l'éditorialiste de *La presse* posera en ironiste qu'« il est à souhaiter que toutes les caves estimeront à sa juste valeur cette interprétation fécale du monde » (Roy A18). Il y a bien Odile Tremblay qui identifie une problématique plus sérieuse : « L'amour que le public porte à Elvis Gratton nuit au message anticonvergence et pronationaliste » (Tremblay A1). Elle relève là quelque chose qui appartient à des vices de composition. L'efficacité du procédé de Falardeau est remise en cause, non pas à l'aune d'un jugement de valeur, mais d'une analyse du langage. Le message est, d'après Tremblay, entravé par la forme. Il y a bien contact avec l'œuvre cinématographique.

Examinons un instant ce rapport forme/fond que l'auteure fait valoir comme inefficace. Selon elle, donc, le message de Falardeau est l'enjeu du film. Une telle perspective sous-entend que les formes artistiques servent de canal à divulguer des énoncés, qu'elles participent au phénomène plus général de la communication. De manière plus ou moins limpide, de manière plus ou moins efficace ces moyens entretiennent un rapport au message ; et ce message va venir façonner l'opinion s'il parvient à être suffisamment bien tourné, clair, puissamment porté par l'œuvre. Somme toute, le sensible est le produit du message plus ou moins bien reçu par un public – raisonnable en dernière instance – sous l'aspect de la cohérence.

Ce commentaire semble s'en remettre à une idée du discours qui considère le signe comme tissé de significations limpides dont l'efficacité passe par cette qualité pédagogique de la clarté. Selon l'économie de l'attention de Citton, il se peut que le langage des *Elvis Gratton* soit non point le résultat d'une transparence didactique attendue dans les formes d'art militant, mais produit de gestes affectifs à portée perlocutoire, qui vise à attiser cet « amour du public ». Il ne s'agit donc pas de persister à voir qu'*Elvis Gratton* attise à cet effet plus de confusion, selon une théorie de la signification dont découle l'analyse du message qui a cours dans les médias. Mais selon

une théorie de l'action, il s'agit de prendre en compte l'effet d'entraînement des formes sensibles sur les subjectivités et les conventions. Donc, et en cela, la remarque de Tremblay vise juste, Bob Gratton serait bon à rallier le public.

Cela dit, une question demeure : comment est-ce que la grande majorité du commentaire professionnel de la culture a pu *ne pas* trouver explicite, ou, pour l'énoncer plus près d'un mandat qui pourrait être celui de la critique sérieuse, pourquoi n'a-t-elle pas livré à l'entendement du public la teneur séditeuse que *Miracle à Memphis* et *Elvis Wong* avaient de formellement indéniable ? Cette question, si ingénue soit-elle, est bien délicate, car on pourrait y répondre par une réductrice sentence : parce que, justement, ces films subvertissent l'ordre symbolique, et que ce partage du sensible est accompagné non seulement des formes, des compétences pour les interpréter, mais aussi d'une certaine conception du goût cinéphilique valorisé par les médias. Ce goût cinéphilique parvient à repousser l'affront stylistique d'une œuvre critique dans l'indigeste (art de bol de toilette, interprétation fécale du monde) où sont ravalés les navets⁶.

Mais voyons-y de plus près. Une forme artistique produite par un cinéaste qui s'en réclame affirmativement, et dont les interlocuteurs médiatiques cherchent à provoquer le désaveu, et dont la ligne idéologique est d'autant plus controversée qu'elle raffe les palmarès de guichetiers, cette forme ne devrait-elle pas être traitée qu'avec la minutie que requiert l'examen des relations de sens qui tissent une œuvre ? Une réception médiatique des productions cinématographiques, et plus largement de la culture, semble manquer de cette déférence pour l'objet qui précisément échappe à ses compétences d'analyse. Et à défaut de moyens critiques se positionne selon une perspective instituée d'appréciation personnelle et d'opinions bien tournées. *Elvis Gratton* étant de ces objets dont le sens dépend autant du contexte de production que du produit aboutit, il importe de mettre en lumière en quoi ce cinéma échappe à la rationalité critique du secteur de production massive de discours que sont les médias et leurs dispositifs de critique culturelle. Il est naturel qu'un tel appareil de production qu'est le journalisme de masse n'effectue pas un geste descriptif à l'endroit d'une forme qui se pose à rebours de son pouvoir, mais un geste évaluatif dont le principe de sélection se trouve incorporé dans le sujet qui y prend voix, et qui ressemble bien davantage qu'à une idéologie politique, à une théorie – instituée – du langage.

Passer ou ne pas passer

Le même George Privet qui énonce la thèse sur le style sous-réaliste du cinéma de comique de Falardeau propose une critique des pratiques d'autocensure en cours dans le champ cinématographique. Critique de cinéma évoluant toujours en marge de ce que les institutions produisent de plus massif (reconnu néanmoins et estimé parmi ses pairs), on pourrait dire, journaliste indépendant, il expose, à propos du cinéma québécois dans ses

rappports de production les plus actuels l'idée de l'autorégulation de la marchandise culturelle :

Mais il y a aussi (bien que personne n'en parle officiellement) ce qu'on appelait jadis la censure – une censure qui s'est déplacée des institutions aux producteurs, de l'idéologie au commerce, favorisant les projets qui risquent de « passer » à ceux qui risquent de ne pas « passer ». (Privet, « Sur la grève »)

Cette intériorisation par les praticiens mêmes de l'alternative disciplinaire « passer-ne pas passer », contribue à illustrer la prégnance des normes de sélection. À une gestualité de régulation de leur propre discours se livrent de bon gré les agents du modèle de production. À remarquer que Privet pose un déplacement des forces de massification de l'idéologie au commerce. Pour parler de la réalité actuelle des doctrines, « commerce » est substitué à « idéologie ». Il semble entendu de cette manière que le commerce n'est pas de nature idéologique. Passons tout de même sur le piège justement idéologique que pose cette substitution de langage pour relever cette considération au demeurant pénétrante. Le commerce des formes esthétiques ne peut s'exclure des rouages de l'hégémonie politique.

Privet conçoit bien que l'ordre symbolique lié au pouvoir en place parvient à influencer les pratiques – de libre création – et les critères qui permettent de les définir. En invoquant la tendance chez les créateurs subventionnés à la cooptation des pratiques de sélection institutionnelle qui, d'une conséquence d'un système de tri en devient un facteur de reconduction, il offre une piste de compréhension des rapports économiques à l'intérieur de la culture. Sa remarque sur les pratiques québécoises reformule la question qui est pour nous centrale de la rationalisation qui explique l'adhésion qu'on croirait à première vue « volontaire » des agents sociaux aux pressions d'obéissance établies par le pouvoir – mais dont on peut établir avec Frédéric Lordon que, n'ayant peu à voir avec le libre arbitre, elles sont passionnelles⁷.

Privet fait état d'un phénomène d'autocensure régularisant et contrôlant le discours. On remarquera que le modèle de disciplinarisation du discours qu'il déplore est souple et encourage à parler de ce qui ne passe pas « de manière [sic] si subtiles et obliques que beaucoup de gens ne semblent pas les avoir saisies » (Privet, « Sur la grève »). Pour raréfiant qu'il soit, le caractère combinatoire ne cesse d'offrir d'innombrables possibilités de composables, cela selon une logique proprement syntaxique de la langue et du discours : à partir d'éléments en quantité limitée, par leur agencement, on peut formuler à l'infini de nouveaux énoncés. Dans ce bain poétique, l'individu peut varier à satiété les déclinaisons de sa personnalité et de ses désirs conformément à un imaginaire de ce « qui risque de passer ». Parler de ce qu'il veut, mais sélectionner ce qui devra être plus largement entendu, vu, exposé. Dès lors la pratique de la dissimulation et le retrait dans le sentimentalisme ne briment en rien la jouissance du geste signifiant pour lui-même et l'étalage de tous les enjeux psychologiques liés aux profondeurs de la

personnalité se confond avec la liberté d'expression. Ce à quoi Falardeau oppose sa volonté de créateur et le modèle qu'il défend :

Le psychologisme individuel et bourgeois j'me torche avec. Tsé dans la vie y a pas juste Freud et le complexe d'Édipe. Fanon, vous connaissez ? Jung, ça vous dit quelque chose ? Moi c'qui m'intéresse c'est l'comportement des colonisés, les structures mentales des exploités, le cheminement de ceux qui refusent que ça continue. (Falardeau, *La liberté* 48)

La critique se rapporte ici aux formations symboliques d'une psychologie personnaliste. Esthétique à laquelle il oppose la véhémence de sa politique. Par la substitution de l'Édipe avec Fanon, de Freud avec Jung, le point de vue du collectif prend le pas sur le désir personnel. En prenant le parti des comportements et des structures mentales des opprimés pour aborder la production de la subjectivité, il questionne le mode de subjectivité individualiste et ses facteurs de reconduction.

Le clown comme satire de l'individualisme

Gratton est muni d'une volonté de puissance individuelle irrésistible, une volonté de puissance parfaitement authentique et amplifiée. Dans *Le King des kings*, c'est en participant passionnellement, en tant qu'adepte invétéré, à un concours de personnification d'Elvis Presley qu'il participe à l'ordre symbolique (d'où son surnom risible). À la suite de quoi, ce qu'il fait, il le devient : vedette de rock dans *Miracle à Memphis*, magnat de la presse dans *Elvis Wong*.

Gratton est toujours placé au premier plan de la cause qu'il embrasse et qui l'embrasse. En cela il est clownesque, car il est le conformiste qui « a besoin d'en être. » Il « n'a pas d'attitude critique » (Lefebvre 48) parce qu'il cherche, pour employer la terminologie de Privet, à « passer » socialement. Son rapport au social est sympathique, « il aime les gens et les gens l'aiment bien » (Lefebvre 48). Même esprit d'enrôlement pour les valeurs qu'il adopte : il coopte les normes. Jusque dans sa constitution de lui-même, il s'aligne : il veut devenir une figure exceptionnelle, accéder au succès et au pouvoir promis par le vedettariat dans *Miracle à Memphis* et par l'industrie médiatique dans *La vengeance d'Elvis Wong*.

Sujet plein de lui-même, insubordonnable, curieux, sujet doué d'intention créatrice, le clown est souverain. On peut, pour illustration, penser à la scène de *Jour de fête* où Monsieur Hulot à vélo croise un peloton de coursiers, devance le peloton par accident et se prend au jeu de la compétition (de laquelle il finit par se disqualifier tout seul) (Tati). D'ailleurs, de Tati à Chaplin, Falardeau ne cesse de citer les clowns bien connus du cinéma et s'en réclame⁸, de même que de « la tradition populaire québécoise. [Gratton] c'est du Ti-Zoune intellectuel, du Ti-Gus politique, du Paul Berval

philosophique, etc. » Et à la défense du projet de Gratton contre un discrédit critique il fait valoir sa participation à une tradition comique qui « dans le cinéma québécois est inexistante. » (Falardeau, *La liberté* 33 et 39) C'est sans doute en tant que figure *clownesque* que Gratton est pensé par Falardeau.

Bob Gratton, sujet individualiste clownesque en devient donc, par sa nature même, comme par accident, la caricature. Et c'est là justement que l'efficacité comique joue en sa faveur, son absence de distance critique par rapport à la norme qu'il incorpore fait de lui l'opérateur le plus impondérable des forces qu'on lui confie. Avec lui, une seule certitude, l'équilibre des choses va se dérégler. Son talent : conduire les logiques dont il se saisit jusqu'à leur seuil d'éclatement : il injurie son automobile jusqu'à ce qu'elle lui renvoie les mêmes imprécations (Falardeau, 1999), il fait de l'information-spectacle un jeu de variétés télévisuel, il se met en scène déguisé en chérubin dans un film expérimental de danse contemporaine, et au comble de la vilénie, son pouvoir médiatique est tellement total qu'il inonde le monde d'excréments (Falardeau, 2004).

De ces logiques régulatrices de la vie sociale, l'exaltation de la personnalité ne fait pas exception. Si par définition le clown est une personnalité exagérée, chez Gratton, l'individualisme, déjà l'apanage du clown, va emprunter une courbe d'exagération jusqu'à l'insoutenable. Dans le sillage de Jacques Lecoq, de nombreuses techniques de jeu de clown insistent sur ce travail de recherche de soi-même. Chaque clown surgit d'une exacerbation de la personnalité de l'interprète :

Il s'agit de la découverte de son propre corps. Il n'y a pas de corps neutre : notre corps c'est notre vie. Et il a inscrit tous nos conflits, plus ou moins conscients et plus ou moins résolus. Ces conflits sont la structure du corps de notre clown. Avec l'aide de l'imitateur et du pédagogue, le comédien identifie les éléments typiques de sa démarche, et ensuite il peut les amplifier, pour révéler la démarche de son clown. (Fusetti 22)

Ce serait dire que le clown se construit comme une projection du sujet-acteur sur son propre corps qui en deviendrait en quelque sorte le support tout désigné, formé d'avance à sa gestualité. Que le clown devienne l'interface sur laquelle s'inscrivent « tous nos conflits » donne bien une juste impression de son rapport intime avec le sujet individualisé.

L'absence de position critique est la base du joyeux enthousiasme qui sustente l'individualisme du clown. Elle peut être ou non activité au registre politique. C'est par elle que sa gestualité est le lieu d'une mise en pratique sans frein des schémas d'action que les cultures instituent. C'est sur ce point que Gratton devient le catalyseur approprié d'une esthétique des failles de la condition individualiste. Puisque le clown tend constamment vers le débordement des dispositifs qu'il investit, il devient par ce fait un producteur de formes-limites qui érodent les maillons faibles du modèle. On pourra donc avancer qu'à l'égard de l'ordre individualiste, le traitement du clown de Falardeau et

Poulin tend vers l'expression de la force-limite de son équilibre. Bob Gratton en fait éclater les normes régulatrices par excès de zèle. Ce travail de sape intervient par le biais d'objets avec lesquels se tisse la comédie de situation. Que ce soit l'idéologie libérale (ce dont la série fait son objet dans un sens large) ou la possibilité d'entrer dans une cabine téléphonique munie de béquilles (l'objet d'un des nombreux numéros de bravoure de Julien Poulin) (Falardeau, 2004), ce qui émane du monde devient le site de son acte de rupture avec les évidences sensibles qui l'entourent (Gratton lévite, Gratton ressuscite, Gratton devient un sex-symbole [Falardeau, 1999]). Il semble donc permis de conjecturer que le personnage de Falardeau incarne cette limite-critique d'une idéologie individualiste qui finit par céder.

Rire

On peut dégager dans ce qui précède trois fonctions performatives de l'économie du clown : investissement participatif conforme aux schèmes conventionnés, recherche de gratification individuelle, maladresse conduisant à l'échec sur le mode plaisant de la farce, et plus spécifiquement de la résolution inattendue. Bien sûr cette économie a pour but de déclencher une réaction affective chez un public : principalement de le faire rire⁹.

L'ouverture de *Miracle à Memphis* rend clairs ces éléments structuraux. Sur noir, un rugissement rauque en voix off, puis apparaît Gratton coiffé d'une crinière blonde de vedette de glam-rock des années 1980, occupant le centre de l'iconique emblème de la société de production Metro-Goldwyn-Mayer. Le ruban qui encadre d'ordinaire le lion rugissant, une pellicule photo décorée à la boucle par le masque tragique, est devenu un foulard d'apparat fuchsia sur lequel s'allonge, au lieu de la devise latine « ars gratia artis » (« l'art est la récompense de l'art »), une série de symboles de dollar (\$) flanqué à la base, cette fois-ci, de deux guitares électriques croisées au manche. L'image est clinquante, sans finesse, d'une palette de couleurs dissonante et kitsch (fuchsia, violet désaturé dégradé vers le gris, or et jaune-brunâtre), dépourvue du luxe que connote le logo doré de la société hollywoodienne. Le tableau est parodique. À première vue, c'est à un jeu d'imitation que va se livrer la scène d'ouverture. L'horizon d'attente est posé. Le film s'installe comme une bravade parodique sur le thème du *show business*, sur ton de déridante et cinglante mise en critique de la production industrielle du divertissement copieusement lucratif. Tout indique le lieu d'une bouffonnerie bien prometteuse en rupture avec les normes de la « major ».

Puis Gratton qui rugit va en rajouter, il va faire sortir le lion de ses gonds, le bouffon va casser le mythe hollywoodien, nous jeter son ignominie au visage. Il rugit, mais soudainement il s'arrête, surpris, un chat dans la gorge... il s'étouffe. Une quinte de toux exagérée l'ébranle jusqu'au plus grotesque raclement de gorge. Il ne rugit plus, il s'étrangle dans son propre souffle, maladroit jusque dans sa propre grossièreté. En cela il est entier, il ne représente plus ce qu'il venait imiter, il se présente, individualité mue

par sa propre constitution, maître de la non-maîtrise de soi. Non maître de soi, car il est par nature – clownesque – incapable de maîtrise de quoi que ce soit, exception faite de ce magnifique don du désordre.

Car ce qu'il fait avec brio c'est s'approprier entièrement le décor qu'on lui fournit. Il s'investit tout entier du lieu d'origine de son acte (aura de luxe de respectabilité de l'emblème de l'industrie culturelle matinée de dorures) pour ensuite rompre avec les schèmes d'action qu'il serait naturel et conforme d'adopter selon l'ordre social et les règles de comportementalistes partagées. En profanant par maladresse le digne rugissement du roi des animaux, la grattonade renforce le ridicule l'objet déjà parodié (la dignité affichée de la major). Sa volonté de se conformer au cliché même du lion de la MGM Inc., sa stratégie commerciale d'autopromotion, l'adoption d'un cadre qu'il convient de suivre pour « passer » dans le champ cinématographique, exigences qu'il trouve au demeurant fascinantes – dépourvu d'esprit critique qu'il est –, s'effondrent dans cette scène d'ouverture pour laisser place à une complète réalisation de soi en tant que pitre qui s'étouffe. L'effet parodique de premier plan se déplace à un second plan d'effet lié à la maladresse – si grotesque, si embarrassante soit-elle, naïve néanmoins – du clown. À partir de la banderole décorée de signe de \$ révélant les intentions fondamentales des majors du cinéma hollywoodien, l'acte du pitre vient connecter aux affects de joie des spectateurs par l'instauration d'une connivence sensible.

Gratton est si fortement caractérisé, doté d'individualité et démuné de distance devant le monde que tout ce qu'il fait, tout ce qu'il touche, tout ce qu'il imite, il s'y rabat, il se l'approprie; il investit tout, il devient un lion, le lion disparaît pour devenir Gratton, c'est le lion qui se grattonise, il ne peut pas imiter, il n'est jamais représentant de quelque chose, c'est Gratton, c'est toujours Gratton, il déborde constamment de lui-même et on rit de ça, de Gratton, et Gratton en est bien content, parce que Gratton, en tant qu'exagération de sujet, existe toujours plus fortement de cette exhibition de soi, de l'effet qu'il produit, du rire du public, voire de tout autre effet dont ce public peut témoigner et qui lui réfléchit une image de ce qu'il est et de ce qu'il contamine.

L'attention vient se porter sur le numéro de bravoure du personnage comique, soudainement ridicule en lui-même avec sa perruque. On ne voit plus que lui, Gratton ridicule. Dès lors que le corps clownesque accède à la sympathie du public, il devient un moyen symbolique d'interaction efficace. Lors de l'ouverture de *Miracle à Memphis*, Gratton-Poulin vingt ans après le premier film culte de 1985, se tord d'entrée de jeu les bronches dans ses habits ridicules. On ne voit plus que le fameux Gratton-Poulin y aller de ce premier numéro de bravoure. Le comique de cette scène est déclenché non pas exactement par la déroute du lion de la domination culturelle pour lequel la mise en scène fournit l'analogie cocasse (dont l'interprétation subséquente à l'effet humoristique favorisera cette jouissance interprétative), mais surtout par la déroute, bien immédiate et affective du corps clownesque en train de réussir à manquer sa prouesse de caricature. Stratégie de séduction et de ralliement du public de la part d'un cinéma de foire ? Tel est

notre propos : qu'un art stratégiquement lié aux intentions de mobilisation intersubjective ait cours à travers l'objet unanimement refoulé aux marges de l'art (pour l'art) par la critique des médias de masse. Ce qui donne à penser que, justement, ce refoulement advient comme réponse stratégique défensive d'un sujet de pouvoir sur son « domaine d'objet » en tant que ce domaine est une « positivité » (Foucault, *L'ordre* 72) constituée contre un sujet collectif se constituant et qui, ce faisant, menace de le déstructurer.

La contradiction, un instrument critique

Le décor permettant de saisir d'un trait le nœud de l'esthétique critique de la série se rapporte à la scène de spectacle où Gratton évolue en tant que chanteur de rock. Elle donne lieu à une scénographie parodique du mode de fonctionnement des industries culturelles. On peut y voir la marque du commanditaire (la marque « Molson dry ») affichée au premier plan. Lorsque son impresario explique à Gratton pourquoi la scène de son spectacle est flanquée d'objets éclectiques, il lui fait comprendre la notion publicitaire de « placement de produits » : « Ils nous payent pour montrer leurs produits ». La bouffonnerie de l'impresario fait que la parodie de la publicité est grossière : il y a des motos, des paquets de papier hygiénique, des affiches de la marque « Molson dry » partout sur la scène. Puis le candide Gratton qui découvre une nouvelle occasion de bien correspondre aux valeurs de profitabilité qu'il trouve formidables, demande à ce qu'il en ait chez lui. Le raisonnement du clown renchérit par stupidité : il en redemande et provoque dans la pratique un supplément d'agir. C'est que sa volonté ne considère aucune contrainte à ce qui promet un enrichissement. Sa demande révèle alors une avidité conduisant à l'idiotie. Le pas que fait Gratton dans l'acte de faire advenir de placement de produit chez lui, de se faire advenir lui-même comme publicité, formule un portrait caricatural du parvenu. La caricature ne s'applique pas à un geste, mais à une comportementalité, aux valeurs qui conditionnent le geste. En exagérant la ligne de sens que le système parodié implique, le clown va rendre sensible une morale sous-jacente à l'industrie culturelle, et créer un effet comique à partir d'un ordre de discours qui est celui de l'esthétique publicitaire.

L'exemple de la parodie du placement de produit rend compte de cette distinction. La marque de commerce « Molson Dry » perce le quatrième mur, rien ne différencie cette parodie de ce qu'elle imite. Gratton, le clown qui par nature épuise les conventions du monde qui l'entoure, pris par la fièvre du profit, sabote la rationalité critique du film, va même jusqu'à s'associer à la corporation Molson que Falardeau lui-même pourfend sans répit, en prenant en otage la scénographie qui ne s'arrêtera plus de faire le jeu de la promotion du rejeton le plus intime aux Québécois de l'Empire colonial britannique. Son zèle fait plonger le discours dans l'autocontradiction idéologique. La

surenchère publicitaire donne ainsi corps aux conventions qu'elle scénographie, elle leur donne la force de déterminer même les pratiques qui prétendent leur résister.

Cette conformité de l'agent clownesque exagère donc jusqu'à l'ignominie la parodie de la commandite « Molson Dry » en emballant tout le film de son pouvoir. C'est contre cette entorse de principes que la fin de non-recevoir du chroniqueur Martin Bilodeau du *Devoir* se lève en prenant parole au nom de tous ces

autres qui, confrontés à ce produit mis sur le marché pour faire de la « grosse argent », vendu sur scénario à des commanditaires gourmands (dont la compagnie Molson, omniprésente à l'écran, que Pierre Falardeau ne manque pas de houspiller d'ordinaire à la première occasion), [saisissent bien] les contradictions d'un pamphlétaire au souffle court, prompt à s'indigner des méthodes commerciales qui assurent aujourd'hui le succès de son film. (Bilodeau, A1)

Cette critique relève bien l'aporie fondatrice du film, en omettant toutefois peut-être d'analyser la performativité qui s'y articule. Parce qu'ici, la possibilité qu'une bonne conscience persévère dans la conviction de sa probité est abolie. Pierre Falardeau maintenant commandité par Molson va poser que l'action politique par le symbolique n'est pas l'affaire d'un exemple de vertu, comme une affaire de rupture avec l'esprit d'obéissance : une affaire de révolution. Mais cette position est irrecevable pour l'ordre médiatique qui voit dans l'art politique un facteur critique de réforme et de paufinement des irrégularités du régime en place. En somme, Bilodeau est catastrophé par l'offense de principes que pose *Miracle à Memphis*, au nom d'une conviction esthétique, celle qui trouve la légitimité dans une contre-culture aussi noblement méconnue que ses principes sont nobles. Cet art dont il cite en icône l'œuvre de Robert Morin qui n'a en effet rien du côté tapageur de Falardeau (mais tout de l'artiste sans compromis) se reconnaît d'une part en matière de contenu par sa « lecture intelligente et nuancée de la déroute identitaire des Québécois et du culte abrutissant de la culture "française". » Et d'autre part en termes institutionnels, par martyr élitaire, conduisant à l'invisibilisation « quatre ans après son timide passage dans une salle d'art et d'essai. » Fruit d'une authentique démarche critique, la légitimité procède alors d'un manque à être vu dans les espaces de plus massive diffusion : « Sans vedettes, sans distributeurs et sans culte de la personnalité tel est le sort que notre société réserve aux œuvres des vrais pamphlétaires. » (Bilodeau, A1) Cette position est inconciliable avec la sédition grattonnienne qui s'attaque à un totalitarisme de la marchandise dépeint par la critique radicale de la société bureaucratique de consommation dirigée que Falardeau veut conduire. Dans la mise en scène d'un grand cirque du pouvoir refermé sur tout l'ordre culturel qui s'autodigère par ambition irréfragable, ce qui reste d'un art probe selon le critique de cinéma s'effondre à la suite du principe d'incorruptibilité du sujet critique qui doit demeurer sans tache, surplombant le monde qu'il dissèque. *Miracle à Memphis* assène comme un gourdin que

la politique est étranglée dans un régime de production culturelle totalisant, dépassant les capacités individuelles de s'extraire efficacement du mouillage en cours. Il n'y a dès lors plus de place pour l'individu souverain, réputé doué de libre arbitre. Et la résistance ne procède alors plus de la possibilité qu'il réside encore un être qui se hisse au-dessus de la masse. Falardeau met en marche dans ce film cynique le cercle vicieux de la culture de masse.

Le libre arbitre est en cela entraîné dans le puits des dominations socioéconomiques, et l'effigie du deuxième *Elvis Gratton*, pour le meilleur et pour le pire – pour le pire surtout –, passe de l'effet culte et des formules mémorables du *King des kings* à une mise en scène perverse de l'ordre symbolique. Tout le monde ainsi est acquis aux pratiques de l'industrie culturelle, Falardeau en premier, de telle sorte que la finalité mobilisatrice de l'esthétique publicitaire et son pouvoir de corruption sont rendus sensibles par le paradoxe où même le discours critique est acculé.

L'œuvre de Falardeau semble-t-elle alors en mesure de s'installer au cœur de la culture de son époque par l'identification, cela de manière à opérer avec les mécanismes mêmes de sa diffusion des ruptures effectives. Si la morale qu'il attaque est celle qui maintient l'occupation du pouvoir culturel par le pouvoir économique soutenant l'esthétique publicitaire, son cirque grattonien instaure l'espace d'un désordre social participatif. Manipuler, contrôler, inventer des interfaces où se tissent sens et puissance d'agir, là se trouve tout l'effort de ce cinéma subversif. Tous les facteurs interviennent sur cette scène encore indistincte, mais bien populaire, la scène du plus grand nombre. Ce sont des films à grand public, les guichets comptabilisent des recettes de plus de trois millions de dollars. Un vaste public assiste à cet ébranlement des normes. Tout est contrôlé, quadrillé ici dans cette culture inhabitable dont il est par définition exclu, mais qu'il parvient à infiltrer par les appareils régulateurs même du discours (dont les commanditaires du 7^e art) : moyens de production, moyens de résistance, modalités de communications, à la vue de tous, qui fait du pouvoir, précisément, ce dont on rit.

Notes

¹ Nous référerons, de manière à alléger le texte, à *Elvis Gratton, le King des kings*, (Falardeau 1985) par « *Le King des kings* »; à *Elvis Gratton II: Miracle à Memphis* (Falardeau, 1999) par « *Miracle à Memphis* »; et à *Elvis Gratton XXX: La vengeance d'Elvis Wong* (Falardeau, 2004), par « *Elvis Wong* ».

² À ce propos, il serait assurément fécond d'étudier le cinéma comique de Falardeau en lien avec la figure d'Ubu et l'univers cruel et burlesque du théâtre absurde d'Alfred Jarry, réflexion qui n'échoit pas au présent article, mais qui invite à d'ultérieurs développements.

³ Le texte « *Elvis Gratton n'est pas à vendre* » (Falardeau, *La liberté* 45-47) consiste en un réquisitoire contre l'instrumentalisation publicitaire de la figure de Gratton.

4 Et qui se définit pour Rancière comme réalisant les fonctions imitatives du symbolique (28 et ss).

5 « La distanciation s'oppose directement à l'illusion, et à l'émotion du spectateur; son but est pédagogique : au lieu de se proposer *d'envoûter* le public, en le rendant passif et propre à accepter n'importe quoi (ce qui serait justement l'aliéner), le brechtien ne consentira à l'émouvoir que temporairement, pour l'arracher à cette émotion, jugée dangereuse [...] Les spectateurs, dès lors, deviendront bien *étrangers* au spectacle, non en ce sens que celui-ci n'aurait rien à leur dire, mais en tant qu'ils sauront le regarder à *distance* » (Truchet 308).

6 « Les propagandistes ne manqueront pas de référer ainsi à quelque James Bond pour faire le profil des héros des scénarii qu'il faudra financer » (Beauvois 206).

7 Sur le navet (ou le nanar) et son pouvoir de repoussement, on peut penser que la posture cinéphilique commune de nos médias, à la différence de la posture nanarophile déviante, tend à la sélection sur le critère du beau et du sublime, critères propres à faire ombrage à l'œuvre pour elle-même, et à étouffer son effet esthétique singulier. Pour le nanarophile, au contraire, si « le film ne réussit pas à convaincre, le spectateur va néanmoins tirer un véritable plaisir de son visionnement en interprétant tout élément déficient de la production comme élément de distanciation comique [...] » (Dominguez Leiva, 11) C'est dire que le discrédit par la nanarisation de l'objet (dont *Gratton* est affecté) appartient à un ordre de discours qui tend à distribuer de la légitimité selon un code de distinction binaire : ça passe ou ça ne passe pas. Cela concorde avec l'idée que le navet « est une œuvre définie plus que par sa production, par sa réception » (Dominguez Leiva, p. 20.), mais renvoie le problème de cette réception aversive du côté de l'idéologie. On peut dès lors concevoir que la comédie de Falardeau est déviante en tant que en rupture avec l'ordre (du sublime et de ses processus de raréfaction du symbolique).

8 La servitude volontaire pour lui n'existe que dans la mesure où la volonté découlerait de la vie émotive. Autrement, il n'y a que la « *servitude passionnelle* ». Qui, elle, est universelle. (Lordon 34-5)

9 Julien Poulin raconte à ce propos que la préparation des numéros de bravoure d'Elvis Gratton comportait l'examen minutieux des gestes de Charlie Chaplin (Lambert 2013).

10 On ne doute pas qu'une certaine virtuosité du clown peut toucher autrement que par le comique, on pourra penser par exemple aux moments lyriques de Marc Favreau. L'hommage que Sol rend à Félix Leclerc est probant à cet égard (Fyo Pix 2014). Ce travail de délicatesse ne concerne à peu près pas Gratton qui persiste à chahuter grossièrement.

Ouvrages cités

- BEAUVOIS, Jean-Léon. *Les illusions libérales, individualisme et pouvoir social : Petit traité des grandes illusions*. Presses universitaires de Grenoble, 2005.
- BILODEAU, Martin. « Un pamphlétaire au souffle court ». *Le Devoir*. 10 juillet 1999, pp. A1.
- BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. L'Arche, 1967.
- CITTON, Yves. *Gestes d'humanité : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.
- . *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche*. Éditions Amsterdam, 2010.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio et Simon Laperrière. *Éloge de la nanarophilie*. Le murmure, coll. « Borderline », 2015.
- FALARDEAU, Pierre. *Elvis Gratton XXX : la vengeance d'Elvis Wong*. Westmount, Christal Films, 2004.
- . *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis*. Films Lions Gate, 1999.
- . *La liberté n'est pas une marque de yogourt*. Stanké, 1995.
- . *Elvis Gratton, le King des kings*. ACPAV, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique : Cours au Collège de France (1978-1979)*. EHESS/Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2004.
- . *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971.
- FUSETTI, Giovanni. *Au commencement était le clown. Le voyage du clown, entre art, théâtre et thérapie*. 1999. Mémoire de fin formation, École Parisienne de Gestalt, Paris.
- FYO PIX. 22 février 2014 [vidéo en ligne], « MARC FAVREAU – Le Géant (FÉLIX LECLERC selon SOL) », repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=Y4LA6BvGmFM> >, consulté le 20 juillet 2017.
- HORKHEIMER, Max et Theodor W. Adorno. « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses. » *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1944].
- LAMBERT, Éric. 31 octobre 2013, (2004) « Elvis Gratton, derrière le rire » [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=raa-oZ2J0o4> >, consulté le 30 août 2017.
- LEFEBVRE, Paul. « Du bouffon : Entretien avec Philippe Gaulier », *Jeu*, 41, 1986, pp. 42-51.
- LORDON, Frédéric. *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*. La fabrique, 2010.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*. Gallimard, coll. « Folio actuel », 1985 [1957].
- PERREAULT, Luc. « Gratton II, débile et médiocre ». *La Presse*. 3 juillet 1999, pp. D21.

- PROVENCHER, Normand. « Bâille bâille 99 ». *Le Soleil*. 9 janvier 2000, pp. G4.
- PRIVET, Georges. « Sur la grève étudiante, ‘Monsieur Lazhar’, ce que notre cinéma montre et ne donne plus à voir ». *La Jetée*. 21 mars 2012, [en ligne], repéré à <
http://web.archive.org/web/20160322060739/http://www.la-jetee.com/2012_03_01_archive.html >, consulté le 12 juillet 2017.
- . « Les *Gratton 1, 2, 3* : Documentaires “sous-réalistes” du Québec post-référendaire », *Bulletin d'histoire politique*. 19.1, automne 2010, « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », pp. 45-54.
- RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible*. La fabrique, 2000.
- ROY, Mario. « La pensée faldienne ». *La Presse*. 28 juin 2004, pp. A18.
- TATI, Jacques. *Jour de fête*. Victoria, Collingwood, coll. « Director's suite », 2004 [1949].
- TREMBLAY, Odile. « Elvis Gratton, le personnage créé par Pierre Falardeau, reprend du service plus épais que jamais... hélas ! ». *Le Devoir*. 25 juin 2004, pp. A1.
- TRUCHET, Jacques. « Retour sur Brecht et sur la ‘distanciation’ », *Commentaire*. 6, 1979, pp. 308-313.