

## Cinéma, histoire et pédagogie

*15 février 1839*, film de Pierre Falardeau, scénario de Pierre Falardeau avec la collaboration de Gaston Miron et Paul Buissonneau, 115 minutes, 2000

*15 février 1839*, scénario de Pierre Falardeau, Stanké, 169 p.

Micheline Cambron

---

Number 180, September–October 2001

L'histoire des idées au Québec : mémoire et culture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17748ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Cambron, M. (2001). Cinéma, histoire et pédagogie / *15 février 1839*, film de Pierre Falardeau, scénario de Pierre Falardeau avec la collaboration de Gaston Miron et Paul Buissonneau, 115 minutes, 2000 / *15 février 1839*, scénario de Pierre Falardeau, Stanké, 169 p. *Spirale*, (180), 21–22.



# CINÉMA, HISTOIRE ET PÉDAGOGIE

15 FÉVRIER 1839

film de Pierre Falardeau, scénario de Pierre Falardeau avec la collaboration de Gaston Miron et Paul Buissonneau, 115 minutes, 2000.

15 FÉVRIER 1839

scénario de Pierre Falardeau, Stanké, 169 p.

LE RAPPORT à l'histoire est problématique dans notre société, comme l'a appris à ses dépens Michel Brault, à qui des journalistes ont abondamment reproché de leur apprendre une histoire qu'ils ne savaient pas, ce qui faisait passer le film du côté de la pédagogie, et donc, sans rémission possible, du côté du non artistique... et de l'ennui. On peut méchamment faire remarquer qu'en d'autres lieux, un aveu aussi candide d'incompétence aurait été impossible et qu'il est incroyable qu'il soit passé inaperçu... mais cela ne règle pas la question bien au contraire. Comment représenter une histoire que personne ne connaît, sans que cette question de la pédagogie fasse surface? En cette matière, il est évident que Michel Brault et Pierre Falardeau ont fait des choix sinon opposés, du moins divergents. Le premier proposait une fresque dans laquelle les enjeux et les faits seraient livrés à la sagacité du spectateur, invité à saisir la trame d'un récit trop souvent occulté, y compris dans notre tradition historiographique. La multiplicité des lieux, des figures et des épisodes, le désir de rendre compte par le langage des personnages des fractures de la vie sociale, l'importance accordée au sol lui-même, dans la matérialité des feuilles, de la boue, de la neige s'offraient comme autant de témoignages de la complexité d'une crise grave, vite devenue tabou dans notre discours, malgré le fait que la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle en conserve de nombreuses traces. Lorimier participait à cette fresque certes, mais sans en être le pivot, le choix de Brault étant de dresser un portrait de société et de rendre compte d'un héroïsme ordinaire et partagé qui, à ses yeux, devait trouver dans notre société des échos solidaires, comme le laissent entendre le titre, *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, qui interpelle le spectateur, et le plan final, ouvrant sur le Montréal actuel, vu du gibet du Pied-du-Courant.

Le choix de Falardeau est assez différent. Quoiqu'il opte lui aussi pour l'héroïsme ordinaire, affirmant, dans la préface au scénario : « *Moi qui croyais avec quelques autres que les héros [sont] des hommes et des femmes ordinaires, placés dans des circonstances extraordinaires* », Falardeau délaisse les tenants et aboutissants de la situation historique. Il s'en explique ainsi : « *On ne va pas demander à chaque œuvre de réécrire un résumé de l'Histoire. Il y a des bibliothèques pleines de livres extraordinaires sur le*

*sujet. Je sais, je les ai lus. Mais je n'ai pas besoin du contexte de l'époque pour pleurer devant les Bourgeois de Calais de Rodin* », et s'installe carrément dans la forme pure de la tragédie : unité de temps, de lieu, d'intrigue. Il refoule ainsi hors de son récit — et hors de l'aile, la *Wing*, de la prison du Pied-du-Courant qui lui sert de cadre — le flux de l'histoire, dont témoignera seul le regard d'une fillette, incarnation de tous les passages, celui entre le dehors et le dedans (par son regard, nous entrons dans la prison), celui entre le présent et le futur (son regard fait d'elle une figure de la mémoire), celui entre la vie et la mort (son regard muet accompagne les cerceaux, vides et pleins). Le récit est resserré autour des personnages de Chevalier de Lorimier et de Charles Hindenlang, car même si les autres personnages possèdent une épaisseur indéniabile et ne peuvent être considérés comme de simples faire-valoir, ces deux hommes sont les seuls de cette aile de la prison à aller à la mort le 15 février 1839. Et enfin, le cinéaste resserre l'action dans le temps, puisque le seul contexte historique qui nous soit offert est celui des exactions des Volontaires et de la soldatesque dirigée par Colborne, après les Rébellions — l'incendie et le pillage d'une ferme isolée à laquelle assistent, impuissants, des femmes et des enfants. Le spectacle est rendu plus saisissant parce que l'incendie a lieu une nuit d'hiver, la neige faisant contraste avec les flammes, le dénuement des victimes paraissant d'autant plus tragique. L'utilisation d'un plan général fixe — en ouverture du film — donne à l'ensemble l'allure d'un tableau contrasté qui évoque sans contredit celui que nous possédons de l'incendie du Parlement de Montréal et qui, sur le plan dramatique, reproduit assez fidèlement le texte d'un poème de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau : « *L'insurrection* ». Les quelques phrases de narration qui accompagnent le tableau résument quant à elles l'histoire du Québec depuis la Conquête jusqu'au moment où commence le récit. La profondeur spatiale et temporelle est donc posée plutôt qu'expliquée. Nous ne saurons rien des Rébellions elles-mêmes, ni des joutes politiques qui les ont préparées dans le Haut et le Bas-Canada, ni des circonstances particulières de l'arrestation des prisonniers enfermés au Pied-du-Courant, sinon par bribes, ici et là dans les discours que la scène tragique elle-même fera s'entrecroiser.

## Huis-clos, microcosme social, récit tragique

Le récit commence par un long travelling par lequel nous entrons, accompagnant une petite fille et son père venu livrer des cerceaux, à l'intérieur de la prison. Nous n'en sortirons plus. L'extérieur se résumera au murmure des journaux, aux rumeurs qu'apporteront avec eux quelques visiteurs. Nous n'aurons jamais non plus de vision panoptique de la prison, réduite à l'intérieur de l'aile où sont enfermés Lorimier et Hindenlang, et à ce qu'en voient les prisonniers par un ingénieux système de miroirs : la cour intérieure où on a dressé le gibet. De même, nous ne saurons rien des administrateurs de la prison et des hommes de loi qui la fréquentent, sinon fugacement, au moment où ils passent dans les couloirs menant à l'aile, ni des autres prisonniers, sinon par les voix qui parviennent à l'occasion à travers un carreau brisé, unique ouverture de l'espace offerte aux regards qui se heurtent aux épais moellons qui ceignent les lieux.

Toutes les composantes proprement cinématographiques du film de Falardeau seront soumises à cet espace confiné, et surtout la lumière, qui a été l'objet d'un soin infini : lumière froide du matin, franche de la mi-journée, mordorée de la fin d'après-midi de février et enfin, clair-obscur de la dernière soirée, ombre de la dernière nuit, dureté de la lumière de l'aube. Cette lumière, qui donne à de nombreux plans l'allure d'un tableau de maître flamand, agit comme un véritable marqueur temporel. Le huis-clos rend aussi plus évident l'entremêlement des voix et des destinées : ceux qui partagent ces cellules viennent de milieux différents, ils usent donc de plusieurs niveaux de langue, qui nous sont restitués non pas dans la langue de l'époque, dont l'étrangeté risquerait de gommer les différences, mais dans la langue d'aujourd'hui. Un peu agaçante au début, car le niveau de langue médian se trouve à être le jargon montréalais, qui acquiert implicitement le statut de norme, la convention se révèle finalement efficace puisqu'elle transforme la petite société carcérale en microcosme de la vie canadienne.

Les prisonniers adoptent des attitudes différentes au plan politique, malgré leur appartenance commune au groupe des Patriotes. Lorimier et Hindenlang paraissent les plus déterminés : le premier continue, même en prison, à écrire pour défendre ses idées. Quant aux autres Canadiens, leurs motifs pour participer





aux Rébellions varient mais ils semblent y avoir été poussés par la misère, le désespoir, le désir d'une vie meilleure pour leurs enfants tout autant sinon plus que par des convictions politiques. La liberté qu'ils réclament, c'est d'abord la liberté d'exister. L'Irlandais Lewis Harkin nourrit quant à lui une haine viscérale de l'Anglais, qu'il oppose à la colère épidermique de ses codétenus, qui ne « haïssent pas assez ». Ceux qui connaissent les combats liés aux mouvements nationalistes européens peuvent voir là une mise en contexte du récit, mais ce qui ressort davantage pour le spectateur, c'est l'identité de l'ennemi : l'Anglais. Ici encore le huis-clos du récit détermine la nature du portrait : les prisonniers de toutes origines se dressent contre l'arbitraire et la sottise de leurs geôliers, les *Goddam*, saisis comme une masse indistincte et coupable (le jeune Écossais qui a pitié des Patriotes est abandonné à sa culpabilité : il a choisi le côté des exploités). En l'absence d'éléments contextuels plus larges, cette lecture dichotomique du politique est la seule possible : elle ajoute à la grandeur tragique tout en simplifiant à l'extrême le jeu des alliances entre les Patriotes d'origines diverses ; elle rappelle brutalement qu'en période de crise, les gestes nobles — par exemple, Lorimier écrivant pour convaincre de la justesse de sa cause — et les réactions viscérales — comme les injures et les commentaires scatologiques des prisonniers à l'égard de leurs geôliers — s'entremêlent, rendant toute pureté illusoire ; elle exacerbe les conflits en évacuant conciliations et réconcilia-

tions. Seule la voix de Hindenlang, plus proche de la complexité du discours des Patriotes, appelle à une modulation des conflits.

### Raconter l'histoire

Par sa facture, le film vise à susciter une émotion esthétique et il y parvient, misant sur une multiplicité de moyens formels fortement chevillés les uns aux autres par la forme tragique même. Appuyé sur un travail très efficace des sources premières et secondes, il s'inscrit visiblement, pour les familiers de cette histoire, dans le concert du discours sur les Patriotes. Mais les choix esthétiques rendent ce travail interdiscursif invisible à quiconque ne posséderait pas les clés de ce discours. La spécificité des voix, qui manifeste ici une recherche systématique de la représentation des divers types d'écarts sociaux, se trouve perdue dans l'indistinction des identités. La forme tragique est une forme essentiellement communautaire, qui repose sur la connaissance d'un substrat narratif commun à tous. Ainsi le resserrement diégétique est-il dans les faits troué par les innombrables récits qu'évoquent chacune des figures dramaturgiques, chacun des faits racontés. Manifestement cette connaissance commune fait ici défaut ; seuls émergent des brumes de l'histoire la figure romantique de Lorimier écrivain, prophète immolé, incarnation littéraire du romantisme au Canada, et celle, doublement tragique, du couple de Lorimier, déchiré par la mort, et qui a déjà inspiré moult écrits. Paradoxalement,

alors qu'elle repose sur un feuilletage historique complexe, la tragédie mise en forme contribue à donner de l'histoire une image à la fois forte et étriquée, qui émeut sans atteindre aux pouvoirs de la catharsis.

Au premier chef, cette constatation ne me paraît pas mettre en cause le travail de Falardeau, qui est parvenu à construire l'objet esthétique qu'il appelait de ses vœux. Elle me paraît plutôt mettre en lumière notre déficit de récit et le malaise que suscite toujours ici le discours historique. Nous le souhaiterions neutre, détaché des enjeux contemporains, et le conflit des interprétations qu'il appelle nous paraît gênant. Aussi avons-nous assez bien composé avec les histoires monologiques que furent celle de François-Xavier Garneau « corrigée » par le messianisme de l'abbé Casgrain ou celle de l'abbé Groulx, qui offre la commodité illusoire de devoir être acceptée ou refusée en bloc. La circulation des récits et de leurs interprétations, qui suppose qu'un savoir historique se constitue à même et non contre la polyphonie discursive qui est l'essence même de la vie sociale, nous met mal à l'aise. Alors que le film de Brault soulignait notre ignorance en débusquant des informations peu connues, la beauté du film de Falardeau donne l'illusion que cette ignorance n'a pas d'importance, que la profonde humanité de la tragédie, immédiatement accessible, rend inutiles les savoirs préalables qui donnent pourtant au film toute sa richesse.

MICHELINE CAMBRON



There is no place like home, museum in progress de Ken Lum, 2000