

Un film contemporain *15 février 1839*

Georges Privet

Numéro 101, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24117ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

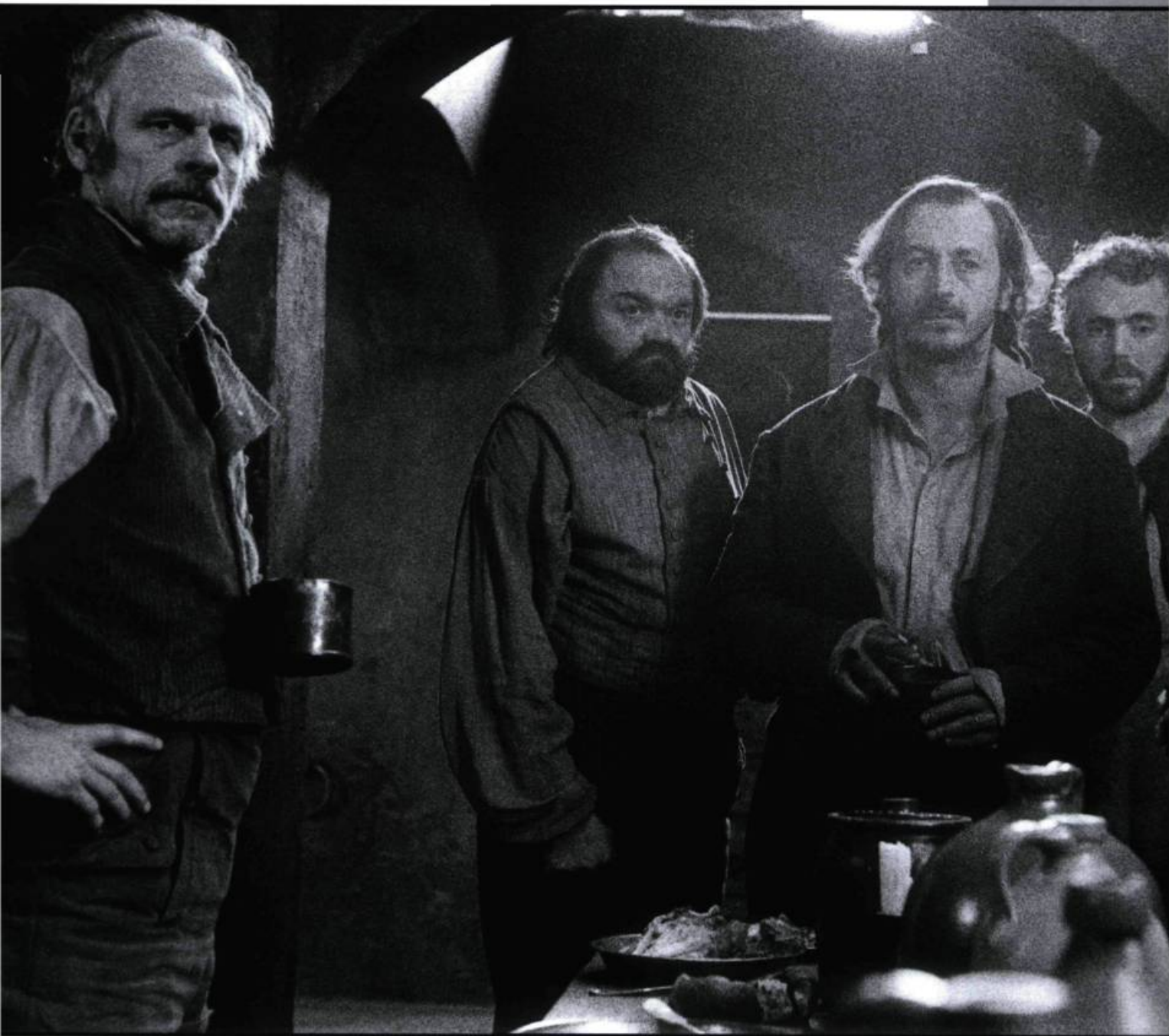
Citer cet article

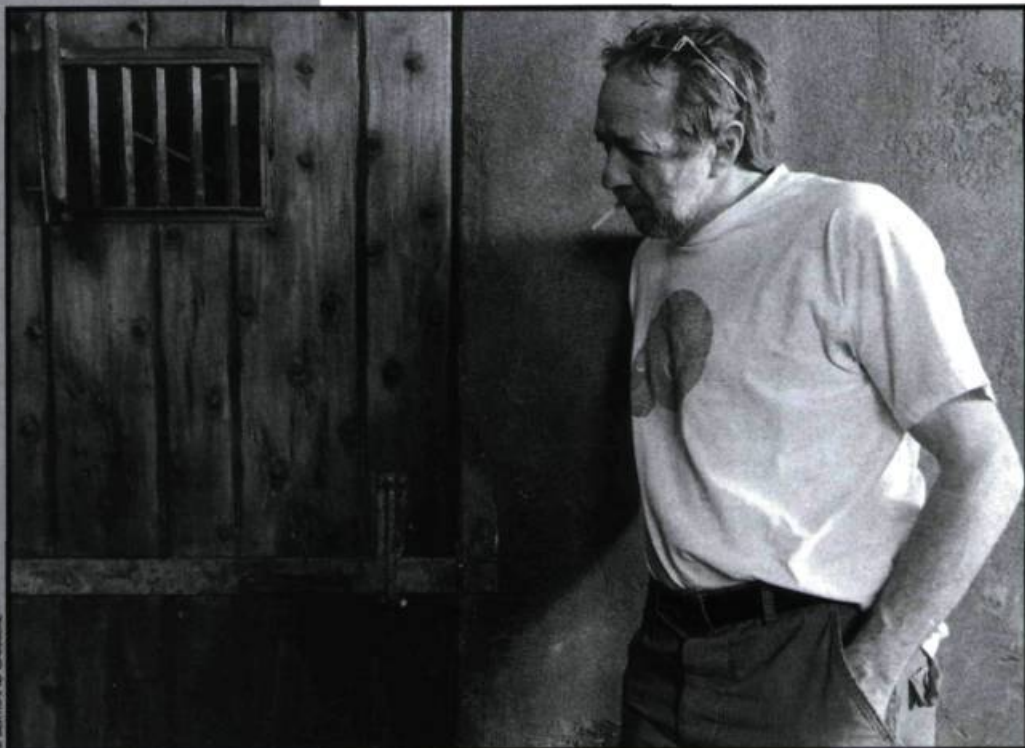
Privet, G. (2000). Un film contemporain : *15 février 1839*. *24 images*, (101), 4–9.

UN FILM CONTEMPORAIN

PAR GEORGES PRIVET

15 février 1839





Pierre Falardeau sur le tournage.



Luc Proulx (Payeur),
Benoît Dagenais (L'Écuyer),
Luc Picard (de Lorimier),
Denis Trudel (Jacques Yelle),
Pierre Rivard (Lévesque)
et Jerry Snell (Lewis Harkin),
réunis pour le dernier repas
de de Lorimier.

Nous sommes le 2 février 2000, au 14^e jour de tournage de *15 février 1839*, le film de Pierre Falardeau racontant les 24 dernières heures de la vie de cinq patriotes condamnés à mort. Dans le grand studio de l'ONF, où l'équipe de Jean-Baptiste Tard a reconstitué une partie de l'ancienne prison de Montréal, 25 techniciens et 4 comédiens travaillent depuis 7 heures ce matin sur la première des cinq scènes prévues à l'horaire aujourd'hui: une vignette montrant Simon Payeur (Luc Proulx), l'un des compagnons de de Lorimier, alors qu'il termine discrètement une flûte rudimentaire qu'il a fabriquée sous le nez de ses geôliers.

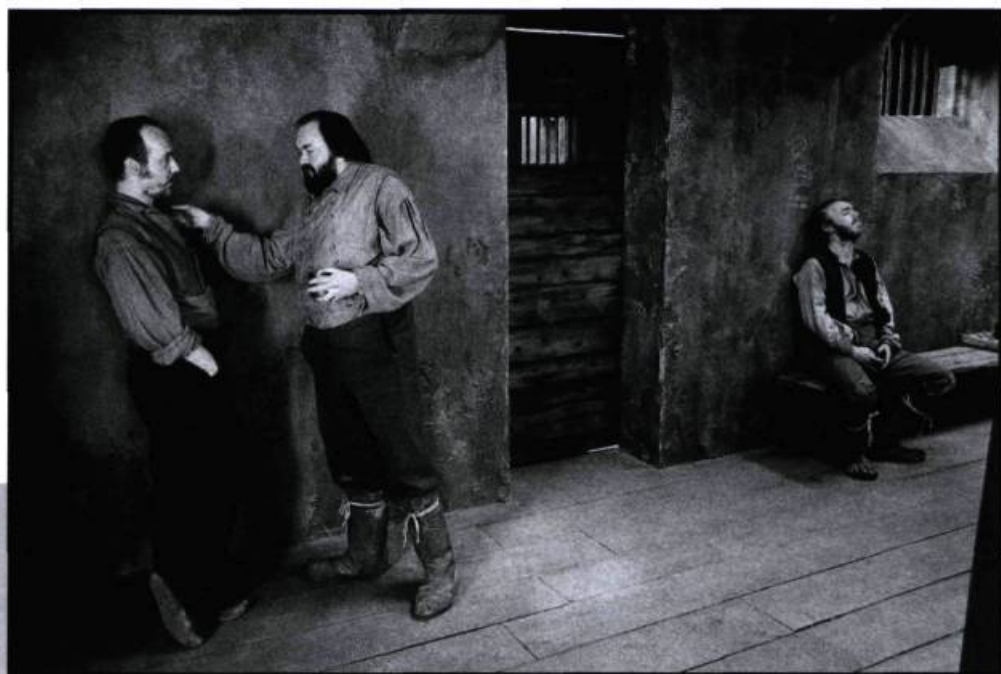
L'image est belle et évoque irrésistiblement les années de labeur et de lutte que Falardeau a dû traverser pour pouvoir la filmer: les trois refus successifs de Téléfilm Canada, les débats qui opposèrent son projet à celui de Michel Brault (*Quand je serai parti... vous vivrez encore*) et les efforts d'une campagne de financement populaire sans précédent (mise en branle par une jeune linguiste nommée Nadine Vincent) pour tenter de recueillir une partie des fonds nécessaires à la production. Bref, tout ce qui fait que *15 février 1839* est déjà l'un des films les plus attendus et les plus controversés de l'histoire du cinéma québécois.

Or, malgré tous les contre-temps qu'a subis le projet (et le scepticisme de ceux qui n'y croyaient plus), Falardeau réalise aujourd'hui son film, et il le tourne exactement comme il l'avait toujours prévu: le scénario est presque mot à mot celui que les éditions Stanké avaient publié il y a quatre ans et l'équipe est essentiellement celle que Falardeau envisageait alors dans son introduction. Avec, derrière la caméra, le noyau dur de sa famille de cinéma: la productrice Bernadette Payeur, le directeur photo Alain Dostie, l'ingénieur du son Serge Beauchemin, le directeur artistique Jean-Baptiste Tard et le premier assistant réalisateur (et génial homme à tout faire) René Pothier.

Même chose devant la caméra, où l'on retrouve bien sûr Luc Picard et Sylvie Drapeau (pressentis depuis toujours pour incarner le couple de Lorimier), mais aussi deux des felquistes d'*Octobre* (Pierre Rivard et Denis Trudel), plusieurs détenus du *Party* (Luc Proulx, Benoît Dagenais, Roch Castonguay) ainsi que l'ineffable Méo de *Miracle à Memphis* (Yves Trudel) et l'indispensable complice de toujours, Julien Poulin (qui tient ici le rôle bref, mais important, du curé Marier). Il règne donc sur le plateau une atmosphère de réunion de famille, renforcée par le huis clos d'un décor qui rappelle la prison du *Party* et la maison de la rue Armstrong d'*Octobre*.

À l'entrée du studio, je passe près d'un grand babillard où les photos des principaux acteurs côtoient celles d'une dizaine de prisonniers politiques basques et des reproductions d'illustrations d'époque qui jouxtent une photo de Preston Manning posant fièrement avec le slogan «Think Big!» qu'il vient de voler à Elvis Gratton. Falardeau m'accueille chaleureusement au moment où l'équipe termine la première scène et s'apprête à attaquer la seconde (une des rares qu'il ait ajoutées au scénario original): un intermède comique durant lequel Jos Dumouchel (Jean Guy), un vieux patriote qui s'est endormi dans les toilettes en lisant le journal, est brusquement réveillé lorsque les frères Yelle (Denis Trudel et Roch Castonguay) décident de s'amuser en y mettant le feu. «C'est une scène que j'ai ajoutée hier, et je sais pas encore où je vais la mettre. De toute façon, les critiques vont probablement encore dire que j'suis obsédé par les bécoses», me dit Falardeau en riant, pendant que nous nous installons dans un coin du studio.

Notre conversation nous amène vite à parler des circonstances qui ont permis au projet de redémarrer. Je demande à Falardeau s'il estime que la sortie du film de Brault a pu influencer cette décision. «Non, je pense pas. La SODEC était prête à embarquer bien avant que le film de Brault sorte. À un moment donné, Téléfilm a dit oui



Stéphane F. Jacques (Laberge), Benoît Dagenais (L'Écuyer) et Denis Trudel (Jacques Yelle) entre deux prises.

à cause du fonds câble; ça devient assez automatique si t'as une télé... Quand Télé-Québec a embarqué, y ont été comme obligés d'accepter. Mais on leur demandait des "peanuts" (360 000 \$), et y nous ont donné des sous-"peanuts" (250 000 \$). Comme pour nous faire chier», conclut-il, à la fois rageur et souriant.

À l'arrivée, *15 février 1839* bénéficie d'un budget de 3,3 M\$ (une somme qui comprend les 60 000 \$ recueillis par la campagne de financement populaire). Ce budget relativement confortable permet au tournage de procéder à un rythme civilisé, facilité par la prédilection de Falardeau pour le huis clos (un parti pris cher au cinéaste pour des raisons relevant à la fois de la dramaturgie, de la métaphore et de l'économie). Comme vingt-cinq des vingt-neuf jours de tournage se déroulent en studio, l'équipe ne perd pas de temps en déplacements inutiles, et le cinéaste peut même se payer le luxe de tourner presque tout son film dans l'ordre chronologique (ce que ses acteurs semblent d'ailleurs particulièrement apprécier).

En fait, l'équipe ne quittera le confort du grand studio de l'ONF qu'à deux reprises: d'abord le 17 février, pour aller tourner en banlieue de Saint-Eustache la scène de pillage et d'incendie qui ouvre le film (la production a eu la chance de trouver là-bas une maison d'époque voisine d'une grange qu'elle a obtenu la permission de brûler); puis, pour quatre jours à la fin de février, quand elle ira filmer à la citadelle de Québec quelques extérieurs avant que le tournage culmine par la pendaison des patriotes (dont la potence et les cinq cerceaux attendent déjà dans un coin sombre du grand studio).

Avant qu'il aille mettre en place la seconde scène de la journée, je demande à Falardeau ce qu'il a pensé du film de Michel Brault. Soupir... «Le seul reproche que je lui ferais — au-delà du fait que ce soit bon ou pas — c'est que c'est un film braillard et pleurnichard. Brault a vu ça comme une défaite. Et c'est une défaite! Mais c'est pas parce que tu perds qu'il faut baisser les bras. Mon film, c'est le contraire du sien: y a une résistance et une révolte tout le long. C'est pas un film sur des gens qui pleurnichent, mais sur des gens qui se



Luc Picard et Pierre Falardeau.

battent jusqu'au bout.» Là-dessus, Falardeau part commencer la mise en place de sa scène, pendant que j'explore le décor conçu par Jean-Baptiste Tard.

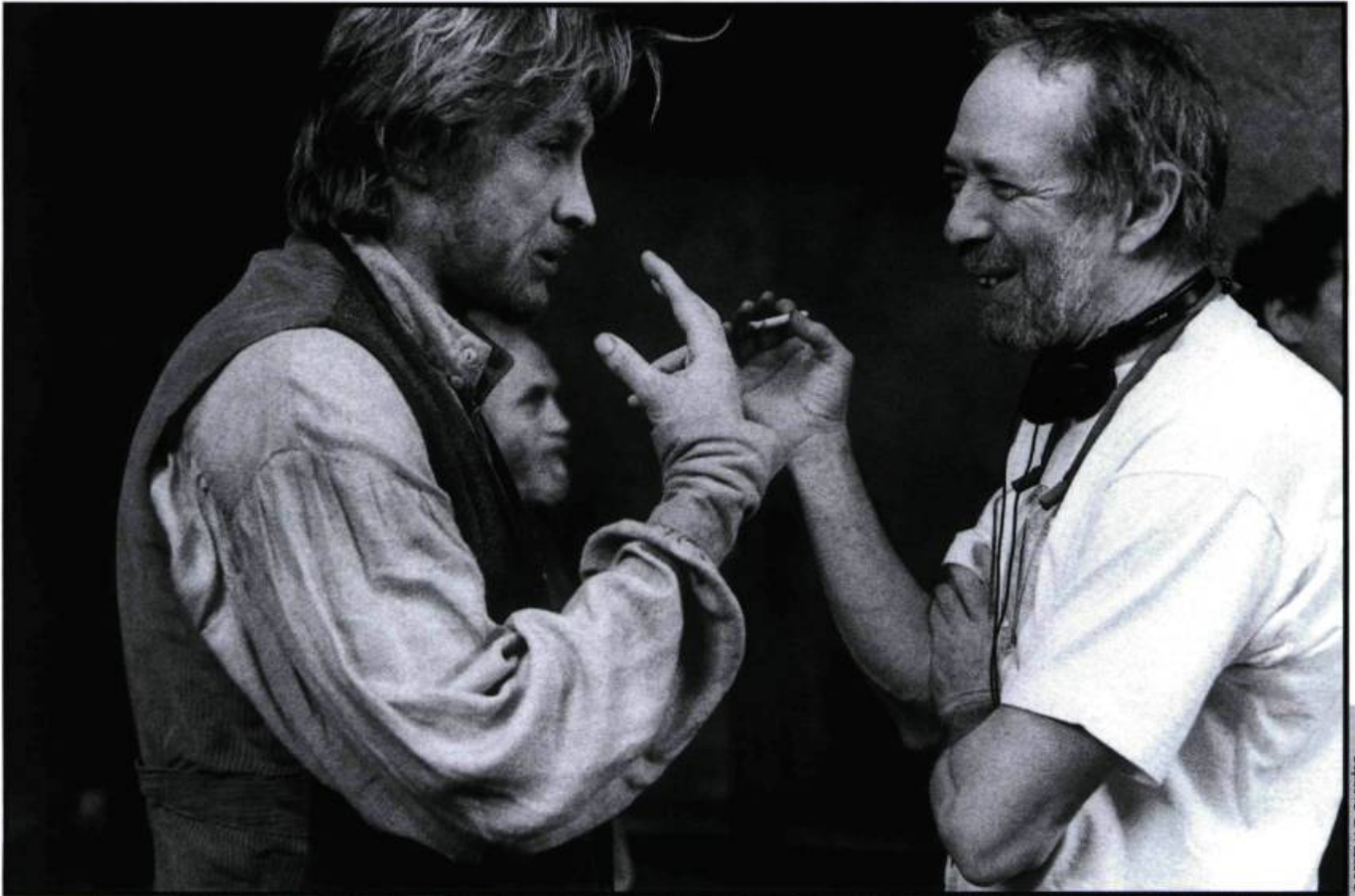
Ce décor (grand selon les standards québécois, puisqu'il mesure à peu près 30 m x 8 m) représente une aile de prison en forme de T, qui se divise en deux parties: d'un côté, un grand corridor présentant huit cellules, fermé à une extrémité par un mur dont la fenêtre donne sur la cour de la prison (en fait une toile figurant le ciel bleu); et de l'autre, une grande salle commune où les prisonniers se réunissent autour d'une table massive (sur laquelle trône une copie du *Canadien* reproduisant le texte du rapport Durham!), entourée de plusieurs bancs, d'un poêle à bois, d'un lavabo et d'un poste de garde.

Ce décor est d'une importance cruciale, puisque 86 des 96 scènes du film s'y déroulent. Jean-Baptiste Tard l'a conçu en s'inspirant à la fois de la vieille prison Au Pied du Courant et de la citadelle de Québec, tout en l'adaptant aux exigences particulières du cinéma: «J'ai essayé d'offrir à la caméra le plus d'angles intéressants possibles, compte tenu des limites qu'impose une prison», explique Jean-Baptiste Tard. «J'ai multiplié les arches, brisé l'espace avec des colonnes et beaucoup travaillé les textures du plâtre, des métaux et du bois. Et puis, il y a évidemment la couleur...»

De fait, la première chose qui frappe dans ce décor impressionnant, c'est la couleur de ses murs: un rouge sang de bœuf obsédant (on pense aux toiles de Goya) qui recouvre littéralement chaque pouce de la prison, et dont le directeur artistique a soigneusement cali-

bré la violence en fonction de l'intensité de chaque scène. «Le rouge est plus pâle dans la salle commune que dans les cellules,» explique Tard. «De plus, le créateur des costumes, Mario Davignon, a habillé les patriotes dans des tons monochromes. Les couleurs vont venir de l'extérieur: des gardes, de la neige et de la lumière.» Cet effet devrait être d'autant plus frappant que Falardeau a décidé de tourner le film en Super 35, un format Scope de coût modeste, qui n'a ajouté que 25 000 \$ au budget de la production.

«Le Scope, explique Falardeau, c'est Alain qui l'a suggéré. Il m'a dit: "D'habitude, le Scope est utilisé pour les grands espaces". Mais ça le tentait de s'en servir pour faire le contraire... Et puis, c'est plus le fun. C'est comme si on était des sculpteurs; c'est plus stimulant de faire un monument en bronze ou en marbre qu'en ciment ou en styrofoam...» Il suffit de regarder l'image qui apparaît sur le moniteur vidéo pour comprendre ce que Falardeau veut dire. Même sans le bénéfice de la couleur et sur un écran d'une douzaine de pouces, la scène des frères Yelle incendiant le journal du vieux Dumouchel impressionne par la beauté de sa composition et la richesse de sa lumière. Falardeau rigole lorsqu'on lui suggère que les critiques qui ont décrié la facture de *Miracle à Memphis* seront sans doute étonnés par son nouveau film. «Qu'est-ce que tu veux! C'est ben évident que si Alain Dostie a à éclairer un gars déguisé en gorille, avec une casquette jaune orange, dans un McDonald, y peut pas faire du Vermeer», dit-il en riant. «Mais les critiques ont pas vu ça... C'est un peu comme quand Goya faisait des dessins pour protester contre la répression en Espagne. Y avait des gens qui disaient: "On peut



Frédéric Gilles (Hindelang) et Pierre Falardeau.

© BERTRAND CAIRÈRE

pas mettre ça dans un musée! C'est pas de la belle peinture!" Mais c'est pas grave. Comme je disais à Poulin: On n'est peut-être pas aux Jutra, mais on est dans la vie, dans Preston Manning... On n'est pas dans le cahier artistique de *La Presse*, mais on est ailleurs, dans la section actualités.»

Comme à son habitude, Falardeau indique à son directeur photo l'essence du cadrage et de l'ambiance qu'il désire obtenir, mais il le laisse entièrement libre quant au détail de l'éclairage et au choix des objectifs (généralement des 32 ou des 40 mm, proches du regard humain). D'ailleurs, Falardeau travaille sans viseur et sans story-board. S'il se sert beaucoup du moniteur vidéo pour vérifier les cadrages, il l'abandonne généralement au moment de la prise pour observer ses acteurs de près, guidant minimalement ceux qui ont moins besoin de son aide, comme Luc Picard, et aidant davantage ceux qui cherchent ses conseils, comme Frédéric Gilles, un jeune comédien d'origine française qui interprète Charles Hindelang, le patriote français d'origine suisse.

Bien que Falardeau, Dostie et Tard aient discuté en préproduction de peintres comme Rembrandt, Vermeer et Georges de La Tour, leur approche sur le plateau reste simple, spontanée et sans prétention: l'équipe caméra parodie l'émerveillement lorsqu'une composition lui semble un peu trop léchée; Alain Dostie remercie chaleureusement un électricien qui a eu une bonne idée pour éclairer un plan; et Falardeau rit de bon cœur lorsque René Pothier lui suggère de placer «l'intermède des chiottes» (qu'il ne sait toujours pas où

caser) entre la lecture de deux lettres de de Lorimier! En somme, les choses avancent rondement, et comme Falardeau tourne vite (il découpe peu et va rarement au-delà de quatre prises), la scène du vieux Dumouchel est rapidement mise en boîte.

Tandis que l'équipe s'apprête à attaquer la séquence 12B («Lecture de l'acte d'accusation»), j'interroge Falardeau sur les problèmes inhérents au huis clos. Ne craint-il pas que son film devienne vite étouffant pour le spectateur? «Des fois, oui... Au bout de la première semaine, j'étais déjà vidé par ce que les acteurs jouaient. J'avais le cœur dans la gorge quatre fois par jour... En plus, y a une espèce de lenteur qui s'est installée dès les premières séquences. Des fois, tu te dis: "Faudrait qu'on accélère un peu". Mais la lenteur s'impose, quoi que tu fasses... Alors, je me demande des fois si le monde va être capable de supporter ça, si les gens vont être capables de rester assis pendant deux heures et de regarder des êtres humains.»

La scène que Falardeau commence à répéter après la pause du midi a de quoi raviver ses craintes. Il s'agit d'un moment-clé, à la fois simple et intense: le lieutenant Elliott (Jack Langedijk) arrive dans la salle commune, flanqué de quatre soldats anglais et du directeur de la prison (Gaston Caron), pour lire l'acte d'accusation annonçant aux 13 prisonniers présents que de Lorimier et Hindelang seront pendus le lendemain à l'aube. L'officier et ses soldats quittent ensuite la pièce, laissant les hommes sous le choc de la sentence, pendant que de Lorimier retourne seul à sa cellule et que Payeur entame discrètement un air de flûte chargé d'émotion.

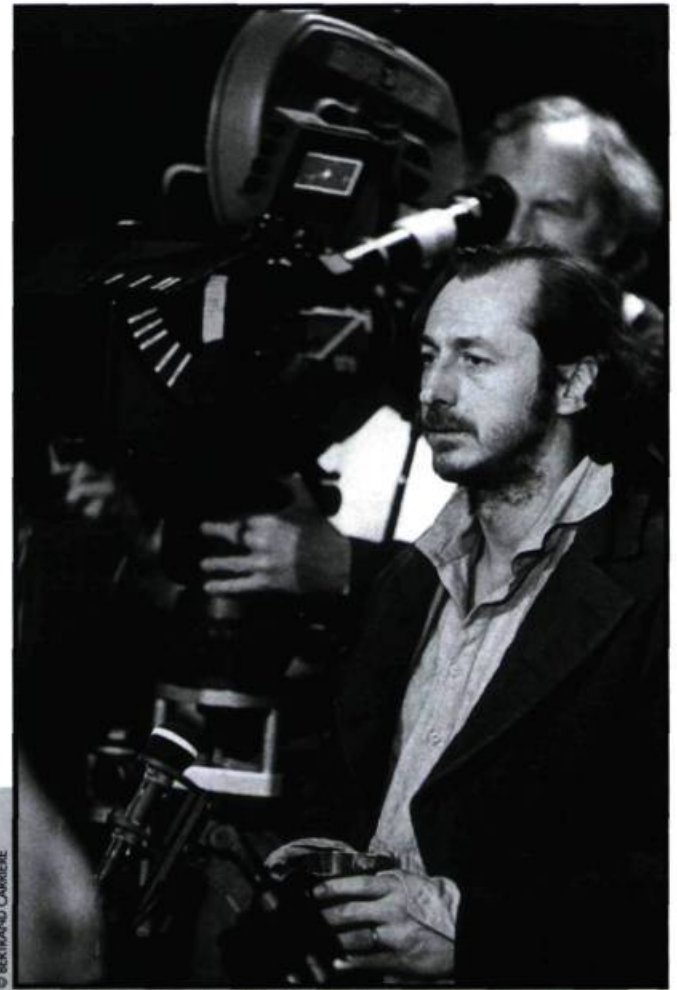
Bien que la scène puisse sembler assez simple, sa mise en place est compliquée par plusieurs détails: l'organisation des déplacements de 19 comédiens dans un décor relativement étroit; la synchronisation entre le mouvement des mains de Luc Proulx et la musique préenregistrée émanant des coulisses; la difficulté de saisir l'émotion précise que le cinéaste cherche à capter sur chaque visage — un mélange de stupeur, de dégoût et de chagrin, qui se transforme progressivement (quand Payeur entame son air de flûte) en un sursaut d'espoir et de combativité.

Malgré l'émotion et le quotient de difficulté de la scène, l'ambiance reste très détendue entre les prises: Serge Beauchemin, le preneur de son, sort sa caméra vidéo pour filmer l'équipe au travail (comme il le fait souvent sur les plateaux de Falardeau). Et le cinéaste plaisante en anglais avec l'interprète du lieutenant Elliott, qu'il quitte après un échange de vanes parodiques en criant (en français et pour l'amusement de tout le monde): «Vous nous faites chier depuis 400 ans. Vous allez pas nous faire chier icitte!»

Falardeau passe cependant la plus grande partie de la journée à tourner cette scène sous six ou sept angles, ce qui est assez inhabituel pour lui. «Les seules séquences que je découpe beaucoup sont celles où j'ai une ou deux pages de texte et où j'me dis: "Ça, c'est peut-être trop long. Faut que je me laisse la possibilité de le couper." Autrement, ça sert pas à grand-chose, surtout quand tu tournes dans une prison. Dans une cellule, ton plan large, ça devient un plan-ceinture, pis ton plan-ceinture, c'est presque un gros plan. Tu fais un champ-contrechamp, puis c'est fini», dit-il en riant. «Alors même si je faisais un plan moyen sur chacun, puis un *two-shot* sur chacun, puis un plan serré sur chacun, ça changerait pas grand-chose...»

Alors qu'il aborde la dernière scène de la journée (la séquence numéro 14, «Lecture du nom des autres condamnés»), je me dis que ceux qui reprochent au cinéaste son filmage «classique» ou «vieillot» passent à côté de l'essentiel: les choix esthétiques de Falardeau sont fondamentalement dictés par sa vision dramatique, qui est elle-même inextricablement liée à ses convictions idéologiques. Il me dira d'ailleurs plus tard: «Une mise en scène, c'est pas juste découper une séquence; avant d'arriver là, t'as déjà découpé le réel dans ta tête.»

Il n'est donc pas innocent qu'à l'heure où beaucoup de films québécois fuient leur vide existentiel en courant se perdre dans le monde, Falardeau cherche l'universel en s'enfermant dans une prison montréalaise d'il y a deux cents ans. «Pour moi, le passé, ça n'existe pas. Les histoires des hommes restent toujours les mêmes. J'ai l'impression de faire un film tout à fait contemporain; c'est juste les costumes puis le décor qui sont anciens... Des patriotes, y en a partout à travers le monde: y a les patriotes portoricains, les patriotes basques, les patriotes palestiniens, les patriotes irlandais... Pour moi, c'est très important de situer nos affaires à l'intérieur des luttes mondiales. De pas juste dire: "Ici, c'est petit, c'est pas pareil..." Des fois, on dirait que les Québécois se rendent pas compte qu'ils vivent sur la Terre; qu'ils ont deux bras et deux jambes comme tout le monde, qu'ils sont ni meilleurs ni pires que les autres.»



Luc Picard et Alain Dostie à la caméra.

Dans un mois, Falardeau rejoindra le monteur Claude Palardy pour compléter l'assemblage du film (qui devrait être terminé cet automne, même s'il est probable qu'il ne prenne l'affiche qu'en février prochain). Je le quitte en lui demandant s'il a une crainte ou un espoir particuliers quant à l'avenir du film. «Un espoir, je ne sais pas... Des fois y a des techniciens qui me disent: "Criss, Falardeau, tu devrais faire de la politique." Je leur dis: "Mais qu'est-ce que vous pensez qu'on est après faire là?" (rires) Comme à chaque fois, j'essaie d'intervenir dans mon époque, dans ma société... Quant aux craintes, j'en ai toujours, mais je changerais pas par peur que ça ne marche pas. Je fais le film comme je pense qu'il doit être fait; si les gens suivent, ils suivront, puis s'ils ne suivent pas, ils ne suivront pas.»

Là-dessus, Falardeau retourne à sa scène, où Charles Hindelang incite ses frères d'armes à se ressaisir après l'annonce de leur condamnation à mort: «Pas devant les têtes carrées... Faut pas s'écraser comme des minables!» Falardeau refait la scène deux, trois, quatre fois, et libère finalement tout le monde après une journée de dix heures de travail. L'équipe se dissout et part se fondre dans le Québec d'aujourd'hui, avant de se réunir demain pour replonger dans celui d'autrefois. Et pour continuer — 161 ans après de Lorimier et ses compagnons — le long combat des patriotes... ■