

Histoire d'un montage *15 février 1839*

Claude Palardy

Métamorphoses - Nouveaux visages des genres
Number 148, September 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62847ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Palardy, C. (2010). Histoire d'un montage : *15 février 1839. 24 images*, (148), 45–47.

15 février 1839

HISTOIRE D'UN MONTAGE

par Claude Palardy

DANS LE CADRE DE LA RÉTROSPECTIVE DE L'ŒUVRE COMPLÈTE DE PIERRE FALARDEAU présentée au début de l'année à la Cinémathèque québécoise, voici un texte ayant servi d'aide-mémoire à l'auteur lors de sa présentation du 10 janvier 2010.



15 février 1839 de Pierre Falardeau

Je ne relaterai pas l'épopée du financement de *15 février 1839*, le film probablement le plus médiatisé de notre cinématographie, avant même le début de sa production. Une des conséquences inhabituelles de cette saga aura été la publication du scénario quatre ans avant le premier « Action ! » tonné par la célèbre voix enrouée de notre cher Pierre Falardeau. Cher, parce qu'il était des nôtres, membre d'une famille à laquelle toute son œuvre était dévouée pour le meilleur et pour le pire. Surtout pour le meilleur, car un homme n'écrit pas un scénario comme celui de *15 février* sans un amour profond et viscéral pour son peuple et pour l'humanité en général.

De toute son œuvre, ce film est à mon avis celui qui lui ressemble le plus. Il contient tout ce que j'ai connu ou vu chez Pierre. On y perçoit la révolte, la lucidité, la compassion et une grande intelligence, celle de reconnaître la petite intelligence en chacun et de l'honorer. Chacun des personnages de son film représente une des multiples facettes de la personnalité de l'artiste. C'est un lieu

commun de l'affirmer, mais la profondeur avec laquelle il a réussi à nous toucher est moins commune.

Un après-midi de septembre 1999, quatre mois avant le tournage, ici même dans cette salle Claude-Jutra de la Cinémathèque québécoise, Pierre m'avait invité pour une projection privée de différents extraits de dix minutes de quatre ou cinq films tournés en Cinémascope, format d'écran deux fois et demie plus large que haut. Habituellement utilisé pour des films à grand déploiement et en extérieurs, ce format privilégie le plan large et met en valeur la beauté des paysages. Alain Dostie, son directeur photo, avait suggéré cette idée à Pierre qui avait envie d'en discuter avec moi devant des images animées. Nous avons demandé au projectionniste de couper le son. Sur des images du film *Le mépris* de Jean-Luc Godard, entre autres, on jasait, lui et moi, de ce qu'on voyait, des rapports de ce format avec la mise en scène, de l'utilisation des gros plans éventuellement nécessaires à son film, de la prépondérance du décor et de la compo-

sition de l'image dans un contexte de huis clos. Nous avons donc déjà commencé le montage avant même le début du tournage. Nous réfléchissions ensemble au rythme du film que ce format allait forcément influencer. L'idée de Dostie nous emballait et elle s'est dès lors imposée. On allait utiliser le Cinémascope pour reconnaître l'ampleur du tragique destin des Patriotes.

À part une courte visite au studio volontairement frigorifié de la prison reconstituée, on ne s'est pas revus avant les quelques derniers jours de tournage à Québec pour les scènes extérieures autour de l'échafaud. Sur le premier film de Pierre que j'avais monté, *Miracle à Memphis*, j'avais fait le bout à bout complet du film avant qu'il n'entre en montage. Il n'avait pas été trop déçu à l'époque de mes choix de prises. Pendant qu'il tournait *15 février*, je recevais le matériel que j'assemblais au fur et à mesure tout en me l'appropriant. Nous échangeons quelques rares fois au téléphone surtout pour des questions de récit. Entre autres, une nouvelle proposition d'agencement des scènes



15 février 1839 de Pierre Falardeau

du début du film allait influencer l'horaire de tournage. L'arrivée des cercueils devait-elle être placée avant ou après le sursaut de de Lorimier se réveillant le matin en jetant un regard de fureur vers la fenêtre grillagée? Fallait-il tourner cette scène de nuit comme prévu au scénario ou le matin comme je le suggérais pour que de Lorimier soit le premier personnage que l'on reconnaisse à l'écran? Il m'avait trouvé un peu intelligent et a su me le faire sentir. Pierre disait souvent qu'il aimait voler les bonnes idées, mais il savait les partager surtout.

Dès les premiers jours de tournage j'ai compris que le film allait être fort. Il s'agissait surtout des scènes entre de Lorimier et sa femme Henriette. Louis-Martin Paradis, mon assistant qui préparait le matériel, était ému lui aussi par ce qu'il voyait. Le respect régnait dans la salle de montage, qui était devenue pour moi un antre de création quasi religieux. Je n'ai jamais monté autant de jours d'affilée les larmes aux yeux. Investi par cette nécessité d'être aussi juste que tous les acteurs, tant comédiens qu'artistes, je me laissais aller à mon intuition, ne me gênant pas pour permuter l'ordre de certaines scènes en respectant une continuité dramatique plutôt que narrative. En ajoutant quelques musiques, je liais la trame du film pour en faire un tout massif où chaque

scène serait en symbiose, même les scènes anodines à première vue, comme celle des prisonniers faisant la queue pour vider leur seau le matin avant la pendaison.

Il ne me manquait à l'assemblage que les scènes restant à tourner à la citadelle de Québec. Je prends alors ma voiture pour me rendre là-bas et assister au tournage. Je retrouve pendant le lunch un Pierre qui doute, et ce, malgré la forte impression laissée par la séquence de la pendaison sur ceux qui étaient présents au tournage. Il doutait de son film. Il doutait de ses dialogues et de ses longues scènes statiques avec des acteurs qui récitent ses textes politiques. Je l'ai regardé droit dans les yeux pour lui dire que c'était bon, ben bon! Il m'a expliqué plus tard en salle de montage pourquoi ce doute s'était installé. Il n'est pas évident pour les gens sur le plateau de garder en tête l'ensemble du film en cours et il est vrai que peu de scènes furent excitantes à tourner d'un point de vue technique. Parfois, le moral des troupes peut fluctuer et se transmettre à celui qui dirige la barque. Durant un tournage, on ne peut pas décider de tout ce qui est trop ou pas assez. Au montage, on peut doser.

Après l'insertion des dernières scènes, j'invite Pierre à venir recevoir la version assemblée de son film. Je le sens extrême-

ment tendu, nerveux. Depuis des années qu'il se battait pour faire ce film... Après le tapage et le cirque qui avaient entouré ses interventions auprès des organismes de financement, il ne pouvait pas se permettre un plantage. L'échafaud construit pour son film allait être le symbole d'une mort artistique ou celui de la réussite du tribun.

Dès les premières scènes défilant sur l'écran de montage, je sens d'abord chez Pierre une inquiétude se changeant peu à peu en une attention douloureuse. Douloureuse, car c'est le sujet même du film, la douleur. Que de lar-

mes longtemps retenues coulèrent sur ses joues creusées. Combien de « tabarnak » étouffés a-t-il laissé sortir? Je ne m'en souviens plus. Tous les deux silencieux après le visionnement, on s'est embarqués dans son vieux char américain bleu pâle pour aller manger dans un restaurant vietnamien pas loin de l'endroit où il avait longtemps habité rue Panet. Assis face à face, le silence ou presque persistait. Je n'avais aucun malaise avec ce silence éloquent. Je vois encore Pierre mettre en un petit tas quelques grains de riz imbibés de sauce soya pour le pousser ensuite avec ses doigts vers sa fourchette, comme un enfant. Puis, il relève la tête, il me regarde : « ça fesse! », comme pour s'excuser de son surplus d'émotion.

On a pris de cinq à six semaines pour revoir les prises et les options de montage, présenter le film à quelques-uns de ses chums comme Julien Poulin et Luc Picard, ainsi qu'aux institutions de financement, pour le signoler ensuite. La dernière semaine de montage reste encore aujourd'hui une des plus étranges de ma vie. Le film était terminé ou presque. Tout était là, bien dosé sauf une scène qui me semblait alors nuire à l'ensemble du film, à sa finesse sur le plan artistique. Il s'agissait d'un échange entre le cousin de de Lorimier et trois ou quatre prisonniers qui conversaient à propos de la

vente à rabais par le ministère des Colonies à Londres d'une grande superficie de terre à la British American Land Company établie au Bas-Canada. Par la teneur et le ton des propos des personnages, cette scène ne pouvait selon moi rester là où elle était sans nuire à l'intensité de la suivante. Elle précédait celle des derniers échanges amoureux entre Henriette et son mari et ne pouvait être déplacée non plus à cause de la présence du cousin venu en visite et qui devait partir avec Henriette après son évanouissement. Il fallait donc prendre une décision : couper ou garder. Pendant cette semaine-là, nous n'avons pratiquement qu'argumenté autour de ma proposition de coupe. On faisait semblant de travailler sur des détails insignifiants, du niaisage. J'étais aussi tenace que Pierre. Je sentais que son entêtement lui causait des soucis. On avait déjà coupé plus de la moitié d'une autre scène un peu austère, celle de la lecture du discours de La Boétie par un des prisonniers à ses compagnons. Son besoin à lui, Pierre, de discourir sur la politique était malmené. Je lui disais que l'existence même de son film

était politique et qu'il restait amplement de scènes de cette nature ailleurs. La vengeance contre les McGill ou Molson paraissait forcée ici. Bourru, il n'a même jamais voulu voir la version mise en réserve que je lui proposais de regarder, de peur probablement de constater une évidence en ma présence. Mais il ne se décidait pas, il y avait donc de l'espoir. Un matin après une entrée faussement théâtrale et comique, il me concédait la victoire avec un retentissant « T'as gagné, Palardy! » C'était aussi ça, Pierre Falardeau, un bon joueur pouvant piler sur son orgueil pour préserver l'intelligence de l'ensemble. Comme par enchantement la scène de la séparation de Lorimier et d'Henriette allait dorénavant vivre sans cet accroc dramatique.

Après le montage, quelques compositeurs ont été appelés pour créer la musique du film. Pierre m'a téléphoné quelques mois plus tard pour l'écoute des différentes maquettes proposées. On a écouté ces essais dans la salle de montage afin de respecter les conditions auxquelles on s'était habitués. La musique de Jean St-Jacques se démarquait

nettement par sa justesse et sa subtilité tout en restant poignante. Surtout, elle allait dans la même direction mais beaucoup plus loin que ce que Pierre et moi avions expérimenté durant le montage.

Le reste, les opinions des critiques de cinéma à propos du style et du rythme ou les anachronismes relevés par les historiens, nous les avions prévus et mesurés. Mieux que quiconque, Pierre connaissait les libertés qu'il avait prises face aux événements de l'époque, le niveau de langage des personnages ou celui du discours entre les amoureux. Il savait ce qu'il faisait. Il ne voulait pas d'une reconstitution historique mais plutôt proposer une œuvre composite fondée sur des événements historiques. Inspiré par la rébellion de 1837, sa cause et ses conséquences, il a écrit une fiction pour créer une tragédie moderne.

15 février 1839 est une œuvre qui appartient depuis déjà presque dix ans à ceux qui l'ont vue. Elle est publique. J'espère qu'elle sera présentée le plus souvent possible pour notre mémoire collective. À la mémoire de Pierre Falardeau. 🎬



15 février 1839 de Pierre Falardeau