

Bulletin d'histoire politique

Histoire et pédagogie

Micheline Cambron



Volume 12, Number 1, Fall 2003

Les Patriotes de 1837-1838

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060648ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060648ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cambron, M. (2003). Histoire et pédagogie. *Bulletin d'histoire politique*, 12(1), 58–72. <https://doi.org/10.7202/1060648ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Histoire et pédagogie ¹

MICHELINE CAMBRON
Université de Montréal

On sait que le mort ne parle plus
Chevalier de Lorimier

Lorimier ne demande rien. Et s'il écrit, ce n'est pas lui, parce qu'il ne peut parler à personne; c'est, par un surcroît de sens, pour laisser une trace plus nette dans l'histoire

Laurent Maillhot

De nombreux romans et deux films ont, ces dernières années, ramené des figures de Patriotes sur la place publique. Contrairement à ce qui se passe du côté de l'historiographie, où les discours sont fortement tendus entre eux, situés par rapport à un amont, celui des discours historiographiques antérieurs, et un aval, l'image que la nouvelle analyse que la disponibilité de nouveaux documents permet de faire émerger dans certains cas, les figures des Patriotes proposées dans la récente génération de romans et de films historiques semblent tenir pour acquise l'absence de connaissances préalables. Les œuvres sont donc généralement posées sur fond d'une interdiscursivité politique très molle, faite de lieux communs — «les Patriotes étaient des Révolutionnaires», ou encore «les Patriotes furent les premiers indépendantistes»² — et de vagues souvenirs scolaires. Diverses stratégies visent à donner de l'épaisseur aux figures— communication d'informations biographiques, esquisse du contexte historique qui donne sens aux aventures individuelles, mise en relief du caractère épique de certains personnages. Au-delà des effets ainsi produits dans l'ordre des récits romanesques ou filmiques, ces pratiques dévoilent les particularités de notre rapport à l'histoire, les postulats qui meuvent son écriture hors du champ des discours spécialisés. C'est ainsi notre conception de la mémoire qui se trouve obliquement éclairée. Nous nous arrêterons plus particulièrement au film de Pierre Falardeau, *15 février 1839*, et au roman de Maryse Rouy, *Mary l'Irlandaise*, avec, en contrepoint, le film de Michel Brault *Quand je serai parti... vous vivrez encore*, et l'œuvre de Micheline Lachance, *Le Roman de Julie Papineau*. Notre visée sera moins de mettre au jour les caractéristiques des figures des

Patriotes que les œuvres mettent en scène que d'examiner les modalités particulières de leur fabrication afin de mieux saisir les ressorts épistémologiques de la construction du récit historique québécois hors des discours spécialisés.

CINÉMA, HISTOIRE ET PÉDAGOGIE

On a beaucoup écrit autour du film de Pierre Falardeau. Avant sa réalisation, au moment où le refus de Téléfilm Canada avait conduit Falardeau à protester publiquement et où un comité avait été créé pour l'appuyer. Après, lors du passage en salle, quand les critiques et les chroniqueurs de tout acabit, généralement favorables, exprimèrent tout de même leur étonnement que le résultat soit si convaincant. C'est que, hors des modalités télévisuelles rassurantes (découpage en petites tranches du saucisson événementiel, mise en relief du détail « qui fait vrai » et qui folklorise le discours, inscription des héros/comédiens dans une logique de représentation médiatique, par le biais de la juxtaposition de résumés et de visages dans les journaux et les magazines artistiques) le rapport à l'histoire est problématique dans notre société.

Michel Brault l'a appris à ses dépens, à qui des chroniqueurs 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 ne 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 occulté. 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 taboue dans notre discours, malgré le fait que la littérature du XIX^e siècle en conserve de nombreuses traces³. De 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 laisse 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 explicitement lui aussi pour l'héroïsme ordinaire, affirmant : « Moi qui croyais avec quelques autres que les héros [sont] des hommes et des femmes ordinaires, placés dans des circonstances extraordinaires »⁴, 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 Rodin⁵

Il 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, joint à son jeune âge, fait d'elle une figure de la mémoire ; elle se souviendra), celui entre la vie et la mort (son regard, muet, accompagne les cercueils, vides et pleins). Le récit est resserré autour des personnages de Chevalier de Lorimier et de Charles Hindelang⁶, car même si les autres personnages possèdent une épaisseur indéniable 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, il 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 de 1837— 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 donne à l'ensemble l'allure d'un tableau contrasté qui évoque sans contredit celui que nous possédons de l'incendie du Parlement de Montréal⁷ et qui, sur le plan dramatique, reproduit assez fidèlement le texte d'un poème de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau : *L'insurrection*⁸. 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 la petite fille et son père venu livrer des cercueils, 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 de Lorimier et Hindelang, et à ce qu'en voient les prisonniers grâce à un éclat de miroir : la cour intérieure où on a dressé le gibet. De même nous n'apprendrons 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 aurait pu rendre périlleuse l'identification des différences⁹, mais dans la langue d'aujourd'hui, Hindelang parle comme un français d'aujourd'hui, de Lorimier comme un professionnel, les cultivateurs comme des ouvriers montréalais, les Anglais et l'Irlandais avec leurs accents contemporains en français, lorsqu'ils ne parlent pas anglais. Un peu agaçante au début, car le niveau de langue médian se trouve à être le jocal montréalais, qui acquiert ainsi 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 sont également différents au plan politique, malgré leur appartenance commune aux groupes des Patriotes. De Lorimier et Hindelang paraissent les plus déterminés d'entre eux : le premier continue, même en prison, à écrire pour défendre ses idées¹⁰. 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 non prévenu 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 de 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 réconciliations. Seule la voix de Hindelang, plus proche de la complexité du discours des Patriotes, appelle à une modulation des conflits.

La diversité des figures de Patriotes nous est rendue perceptible par le biais de petites conversations, de scènes fugaces, saisies au cours de la journée. Certaines montrent les divers moments de la vie carcérale : le réveil dans le froid, la sortie des ordures, la promenade dans la cour, la distribution du pain, la venue de la mère Gamelin qui apporte la soupe offerte par les citoyens émus de la détresse des prisonniers, la visite du médecin de la prison. D'autres donnent l'illusion que la vie continue tout de même : la fabrication de la « flûte » de Simon Payeur, la lecture d'un texte de La Boétie, extrait du *Discours sur la servitude volontaire*, par Jean-Joseph Girouard, la conversation entre Jean-Baptiste Laberge et de Marie-Thomas Chevalier de Lorimier, « Toé c'est pas pareil... tu sais écrire... », la leçon d'écriture donnée aux frères Yelle, la lecture en commun du *Canadien*... Les diverses séquences, très dépouillées au plan narratif, présentent chacune un événement qui, d'insignifiant qu'il serait dans le cours habituel de la vie acquiert ici une valeur exemplaire. La quotidienneté âpre des prisonniers est ainsi à la fois placée sous le signe de la privation, en rupture avec toute les règles en usage à l'extérieur, pas de paillasse, pas de couverture ; pas de pain, ou si peu ; pas de soin, sinon des pilules interchangeables, et sous le signe de la normalité, on parvient à maintenir les apparences d'une vie active : leçons, conférence, menu bricolage, lecture.

Si les Patriotes mis en scène sont tous à divers degrés des victimes, Lorimier et Hindelang le sont de manière plus radicale. D'ailleurs, ces brèves séquences constituent la chaîne d'une trame toute tournée vers le caractère inéluctable de la mort pour Hindelang et de Lorimier, chacun des deux hommes faisant l'expérience, à sa façon, du détachement qui marque l'apprentissage de la mort, on ne peut s'empêcher de penser que Montaigne rôde ici autant que La Boétie... Hindelang vit d'abord ce détachement dans l'ordre matériel : il lègue ses biens, y compris son linge ; il donne toute sa fortune pour acheter les victuailles d'un dernier repas, mais sans rhum comme le veut la règle de boycott du commerce britannique. Mais il lègue aussi autre chose, sa mémoire, racontant les gens déjà disparus qui l'ont fait ce qu'il est, le monde de son enfance avec les pommiers en fleurs, sa foi en la cause pour laquelle il meurt. Hindelang l'affirme, il n'avait rien à perdre en épousant une cause qui a donné sens à sa vie et donnera sens à sa mort.

Pour de Lorimier, qui est époux et père, le détachement est autrement plus difficile. Certes, pour le spectateur, cette portion du film peut apparaître comme la plus romanesque : la dimension tragique du récit y est en effet mise en évidence, à la fois dans le dialogue, fait de remémorations et de désespoir du côté d'Henriette, de sentiments coupables et d'acceptation chez de Lorimier, et dans la forme même de la rencontre : arrivée, rencontre, arrachement. Pourtant cet aspect du scénario épouse de très près les matériaux historiques dont nous disposons, *Les Notes d'un condamné politique de 1838* (1864) de Prieur et divers autres témoignages, et sa dimension paroxystique reprend, pour l'essentiel la tension que portent déjà les lettres de Chevalier de Lorimier, « datées de la prison [...] de Montréal, du 12 au 15 février 1839, avec des heures de plus en plus précises à mesure que la fin approche (9, 10, 11 heures du soir, 1 heure, 4 heures, 5 heures, 6 heures 3/4, 7 heures du matin) »¹¹.

L'interprétation émouvante de Luc Picard et de Sylvie Drapeau, la qualité du dialogue, l'importance accordée au silence et la mobilité de la caméra, qui épouse l'effondrement intérieur des personnages, font de ce face à face un grand moment de cinéma, une geste esthétique bouleversante, particulièrement dans la plus longue séquence, celle de l'évanouissement d'Henriette, que son époux portera ensuite dans ses bras jusqu'à la porte. Déployées en alternance avec les séquences du souper d'adieu, où sont juxtaposés sur un mode assez carnavalesque la gaieté triste des convives, celle, bruyante et forcée, de Hindelang puis l'enfilade des histoires qui détendent l'atmosphère, et les dialogues en anglais entre Monsieur de Saint-Ours¹² et des journalistes anglophones, qui visitent la prison et regardent la scène par le vasistas, les séquences de la rencontre entre de Lorimier et Henriette rappellent les enjeux du drame : la liberté et la mort. Elles sont marquées par un

traitement de la couleur qui ajoute à l'ensemble une tonalité proprement romantique : le rouge de la robe d'Henriette ensanglante comme par avance les chairs nues et ses froufrous soyeux tranchent sur le dénuement de la celule, rappelant le mouvement de la vie à laquelle Henriette aspire et auquel renonce Lorimier. La dimension sacrificielle de son choix ressort dans certains plans qui font d'Henriette soit une Madone éplorée, soit un corps inerte déjà privé de vie, accompagnant son époux dans la mort — on sait qu'Henriette et ses enfants vécurent dans une profonde misère, encore accentuée par l'opprobre social. Les images des époux sont donc ici complémentaires. À eux deux, ils permettent l'émergence d'une figure christique que de Lorimier seul n'incarne pas tout à fait, malgré son statut de victime — d'ailleurs, il participe à peine au repas qui serait, en l'espèce, la Dernière Cène, puisque, comme Hindelang, il la revendique presque comme l'exercice d'un droit, celui de chaque homme à la dignité, dans la vie et dans la mort. Pour que le sacrifice soit complet, il faut qu'il soit lesté de la douleur des amants, qui sont l'un à l'autre, dans l'arrachement, l'incarnation de la détresse, figures interchangeables d'une scène de *pietà*.

Les séquences qui suivent nous montrent de Lorimier écrivant ses dernières lettres, Hindelang faisant des confidences ; puis vient le lever et la préparation des condamnés, là encore les mots des personnages sont ceux qu'ont rapporté les témoins, de Lorimier disant à Prieur qui noue sa cravate : « Laisse de la place pour la corde ! ». Puis, après l'extrême-onction pour de Lorimier, c'est la fin : le dernier coup d'alcool et la dernière accolade, la lente et difficile marche des condamnés qui quittent l'intérieur de la prison et gagnent la cour, cherchant à aller vers la mort dans la dignité, accompagnés par le charivari bruyant des prisonniers. Nous les suivrons de deux façons : grâce au récit que fait Guillaume Lévesque, qui tient le morceau de miroir qui donne, en oblique, vue sur la cour à ses compagnons, et grâce au regard de l'enfant du début, qui assiste au drame en contrebas et, de ce fait, voit d'abord, en contre-plongée, le dessus du gibet, où les hommes sont vivants et peuvent lancer leur dernier cri « Vive la liberté ! », « Vive la liberté et l'indépendance ! », puis, en plan général rapproché, le dessous où, après un dernier soubresaut, l'immobilité des jambes témoigne de l'accomplissement de la mort. Le premier plan, la scène de pendaison proprement dite, reprend la facture habituelle de l'iconographie sur l'épilogue des Troubles, comme les appelaient les tenants du Régime colonial, telle qu'elle s'est constituée au fil du XIX^e siècle, puis plus tard, sous la plume d'un Henri Julien par exemple¹³. Le second, d'une très grande rigueur formelle, réduit les Patriotes à n'être plus que des lignes inertes et son éloquence est saisissante : il refuse aux pendus l'assomption qu'une image de ciel aurait signifiée.

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 inter-discursif invisible à quiconque ne posséderait pas les clés de ce discours. Ainsi, le récit que j'ai pu en faire s'appuie sur une identification des acteurs du drame qui est en partie refusée au spectateur qui n'a pas en main le scénario et la liste des personnages. La spécificité des voix, qui manifeste ici une recherche systématique de la représentation des divers types d'écart sociaux, se trouve entre autres, 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. Aussi le resserrement diégétique est-il dans les faits troué par les innombrables récits qu'évoquent chacune des figures dramatiques, chacun des faits racontés. Mais ces récits échappent ici au spectateur non spécialiste : d'où vient la charité de Mère Gamelin ? quelle formation philosophique se joue dans la lecture de la Boétie ? pourquoi la lecture du *Canadien* est-elle importante au point de mériter un anachronisme¹⁴ (manifestement inséré de manière volontaire) ? Les débats politiques et moraux qui sous-tendent le récit sont ainsi épurés, dégagés de toute circonstance propre à les inscrire, pour le spectateur, dans un registre problématique. Paradoxalement, alors qu'elle repose en principe sur un feuilletage historique complexe, la tragédie mise en forme dans le film contribue à donner de l'histoire une image à la fois forte et étriquée. Forte parce que le récit tragique invite à magnifier le désir de liberté qui animait les Patriotes, de même qu'à justifier politiquement et éthiquement leur quête : de ce point de vue, l'histoire prend figure de leçon ; étriquée parce que l'efficacité du récit favorise l'occultation de la diversité des voix, dont la compréhension n'est pas essentielle à la participation du spectateur à l'unique sacrifice dans lequel se perd justement la complexité des circonstances.

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 pouvoir 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, sitôt qu'on l'examine d'un peu près, toute sa richesse.

Mais la position de Falardeau est compréhensible car, en effet, on a beaucoup cherché à enseigner l'histoire du Québec à travers les œuvres. Même si, quantitativement, les œuvres racontant ou évoquant l'histoire des Patriotes semblent dominer, c'est toute notre histoire qui a été ainsi traitée. Les romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle sont abondamment pourvus de notes explicatives de nature historique, lesquelles sont à la fois outils de vérification et registres d'informations contextuelles ou complémentaires. Les romans de Philippe Aubert de Gaspé, de Chauveau et de Marmette comportent tous cette dimension informative, malgré des différences de facture assez importantes¹⁵. L'enjeu, manifestement, est pédagogique ; il faut faire connaître l'histoire et le renvoi à diverses anecdotes qui y sont émaillées constitue un mode d'exposition digressif, qui tend à compléter les connaissances du lecteur, supposé à la fois ignorant et avide de savoir. Aussi faut-il croire que l'ignorance postulée par les auteurs n'est pas ponctuelle et qu'elle n'a rien, ou presque, à voir avec la réduction subie par l'enseignement de l'histoire du Québec durant les dernières décennies.

D'une certaine façon, le choix de Falardeau reconduit une héroïsation à laquelle, bien sûr, la rhétorique des *Lettres* de Chevalier de Lorimier a donné la première impulsion, comme l'a bien montré Marie-Frédérique Desbiens. Mais le phénomène d'héroïsation a ici pour corollaire l'effacement du contexte auquel le héros avait cherché, par son action scripturaire, à donner une pérennité. Héros et martyr, de Lorimier n'est pas le héros problématique que Lukas associe à la fois au roman et à la modernité : s'il représente une collectivité, celle-ci est persécutée par des agents externes et non par des interrogations ou des dilemmes qui lui seraient intérieurs. Sans la présence d'Henriette, la figure de Chevalier de Lorimier ne pourrait nous apparaître comme agitée par des tourments, tant sa détermination est grande. Les hésitations, les apories des tiraillements éthiques trouvent plutôt leur incarnation dans les personnages secondaires, chez Hindelang, auquel Falardeau refuse son véritable nom, chez Lévesque et Daunais, terrassés par un sentiment d'injustice qui n'est pas transcendé par le goût du martyr. Loin

d'ajouter à la complexité du tableau, les hésitations de ces personnages affermissent, par contraste, l'image univoque et véritablement épique de Lorimier. Falardeau use donc de la forme tragique de manière paradoxale, s'appuyant, pour créer la communauté d'interprétation qui rend possible le fonctionnement de la forme tragique, sur des images héroïques univoques et réduisant la diversité des récits. La dimension historiographique du film cède donc le pas sur sa dimension proprement tragique. D'une certaine manière Falardeau rétorque après bien d'autres à la phrase de Durham selon laquelle nous serions un « peuple sans histoire et sans littérature » en faisant, à partir de l'histoire, de la littérature, car ici la dimension littéraire de la forme tragique se trouve exacerbée par les moyens cinématographiques. C'est l'esthétisation des savoirs historiographiques qui est appelée à contrer l'oubli, à construire ou à reconstruire une mémoire commune. La question qu'il faut alors se poser est la suivante : cette esthétisation ne tire-t-elle pas la référence historique du côté de la fiction, réduisant ainsi sa portée mémorielle ?

LA PETITE IRLANDAISE

On peut cependant envisager les choses d'un tout autre point de vue, celui de la constitution même de la mémoire historique. Maryse Rouy raconte, dans un roman historique efficace et sans prétention, la vie d'une jeune Irlandaise envoyée par ses parents rejoindre des cousins aux États-Unis. Accompagnée d'une tante et d'un oncle plutôt antipathiques qui la voleront puis l'abandonneront, la jeune Mary se retrouve seule à Québec. Heureusement, une jeune Anglaise l'a prise en affection durant la traversée et elle se l'attache comme femme de chambre. Mary se trouve donc d'un seul coup, à treize ans, privée de sa famille, plongée dans un univers inconnu et contrainte d'apprendre le français puisque c'est la langue de la majorité des serviteurs. Aimable et débrouillarde, elle gagne l'affection de ceux qui la rencontrent précisément parce qu'elle s'attache à connaître et à comprendre son environnement, et deux neveux de la cuisinière deviennent amoureux d'elle. L'aîné, responsable et travailleur est un peu terne aux yeux de Mary, alors que le cadet, fantasque voyageur toujours absent mais irrésistiblement enjôleur, fait battre son cœur. Lorsque ses protecteurs rentrent en Angleterre, Mary choisit de rester de ce côté de l'Atlantique ; elle est démunie et doit se trouver un travail. On lui propose de servir chez le Docteur Rondeau, qui pratique à Berthier et est un hurluberlu qui oblige sa famille et ses domestiques à prendre des bains, nus !, ce qui lui vaut les foudres du curé, en plus de posséder des inclinations pour la cause des Patriotes. Mary apprend vite à l'assister et elle suit, de l'intérieur presque, la montée de la tension qui éclate au moment des Rébellions. Le docteur recevra une nuit un

Patriote blessé qui ne sera autre que le fougueux Jean-Denis, dont Mary est amoureuse. Il expirera dans ses bras et Mary se tournera finalement vers celui qui l'aime malgré tout et est prêt à attendre que son chagrin s'atténue pour l'épouser.

Évidemment, si l'on peut parler ici de roman historique c'est que la trame sentimentale, loin de prendre toute la place, tire son sens et sa pertinence de la période historique qui lui sert de cadre. Au-delà du portrait des conditions de vie des domestiques dans le Québec des années 1835-1839 qu'autorise le récit, Maryse Rouy profite de la situation particulière de la jeune Mary, avide de tout apprendre, pour dévoiler les relations entre les groupes en présence, les francophones et les anglophones, les Protestants et les Catholiques, les Anglais et les Irlandais, les contraintes de la vie féminine, depuis les classes aisées jusqu'aux classes les plus démunies, vulnérabilité des jeunes employées, servitudes liées aux grossesses non désirées, relations affectives troubles entre mères, nourrices et jeunes enfants, infériorité et immaturité sociale des femmes, et les articulations du politique durant la période agitée qui va de 1832 à 1839. Du point de vue de la narration, les diverses informations que le roman comporte ne sont donc pas ressenties par le lecteur comme étant destinées à pallier ses propres ignorances mais plutôt comme les outils de l'intégration de la jeune Mary, à laquelle elles sont absolument nécessaires pour assurer sa protection et sa survie. Ces informations sont entendues par Mary lors de discussions tenues dans son entourage, elles lui sont confiées (ou sont saisies par effraction) lors de conversations intimes ou encore sont glanées dans la rue ou dans le journal. Elles lui parviennent aussi, et assez souvent, par la rumeur publique, dont les cuisines, comme l'office du Dr Rondeau, sont sans cesse bourdonnantes.

L'apprentissage social de la jeune Mary favorise donc la circulation des voix dans le roman, de telle sorte que les savoirs apparaissent comme devant être construits à partir de la multiplicité des sources. La diversité des conditions des personnages permet la présence de discours contradictoires à partir desquels la jeune Mary doit effectuer pour elle-même une synthèse et éventuellement faire entendre sa voix : nous ne sommes pas dans le registre de la véridiction monologique souvent associée au discours historique. Bien sûr l'historienne véritable qu'est Maryse Rouy s'appuie manifestement sur des sources et le portrait tracé n'est aucunement fantaisiste. Il n'en reste pas moins que les informations ne sont pas présentées comme des vérités mais plutôt comme des énoncés dont la valeur de vérité varie selon l'énonciateur et le récepteur.

Cette construction pédagogique, qui donne au récit beaucoup de vivacité, est particulièrement efficace dans la présentation des Patriotes et de leur cause. Alors que Micheline Lachance, dont le récit est focalisé par le

personnage de Julie Papineau, présente les conflits à partir du point de vue de Papineau, auquel s'oppose circonstanciellement Julie, ce qui infléchit la lecture des événements en un sens déterminé, le statut de Mary permet de varier les voix et de complexifier le regard porté sur les êtres et les événements. Les descriptions de Louis-Joseph Papineau faites dans les deux romans montrent bien le profit historiographique de cette plurivocalité. Ainsi, dans *Le Roman de Julie Papineau*, une description effectuée par la narration omnisciente, laquelle adopte le plus souvent le point de vue de Julie, trace un portrait élogieux donné pour relevant de l'évidence :

Il en imposait, Louis-Joseph Papineau. À cause de sa taille plus haute que celle de la moyenne des hommes, de ses larges épaules et de son port altier. Jamais il ne perdait sa belle assurance. Sa mise était toujours impeccable ; ses costumes de toile anglaise étaient de la meilleure qualité, ses vestes bien coupées, et il ne tolérait aucun faux pli à son pantalon¹⁶.

puis un autre, plus tardif, négatif, mais tout aussi univoque :

Elle (Julie) le revoyait, lui, presque disgracieux dans son costume mal coupé, qui les remerciait maladroitement. C'était émouvant et ridicule à la fois¹⁷.

Au contraire, la description faite dans *Mary l'Irlandaise* joue la diversité des jugements :

Autour des marmites, chaque détail de l'aspect de Papineau fut commenté. Les femmes le voyaient pour la première fois, après avoir entendu parler de lui pendant des années, et elles s'en étaient fait une image qu'il fallait adapter à la réalité. Les plus âgées, séduites par sa prestance et son profil autoritaire, y trouvaient leur compte, mais il était clair que les jeunes filles eussent préféré un héros plus jeune et moins corpulent, car si Papineau avait un physique qui en imposait il ne donnait guère à rêver. Pour sa tenue, c'était la même chose : tandis que les aînées s'extasiaient sur sa simplicité — il arborait un habit en étoffe du pays, des souliers en peau de bœuf et un chapeau de paille, par respect de la consigne du boycott — les jeunes regrettaient de ne pas le voir dans ses vêtements habituels dont les journaux vantaient l'élégance¹⁸.

Si la dernière description permet de saisir l'écart entre les générations, elle comporte surtout une dimension d'indécidabilité qui rappelle que le rapport aux événements est toujours discursifs et donc doit être jugé dans les catégories du discours : d'ailleurs, aux diverses voix se surimpose le murmure des journaux, fabricateurs d'énoncés que l'on doit « adapter » à la réalité. La relative extériorité de Mary par rapport à la société du Bas-Canada lui donne en quelque sorte statut d'historienne, elle accumule les informations, les trie, les vérifie, puis juge. Le statut romanesque de l'Irlandaise, qui conduit le

lecteur à s'identifier à elle, inscrit donc ce dernier dans un procès de constitution du discours historiographique. Le processus d'identification se trouve alors à renforcer le caractère problématique du héros.

Cette position est étonnante. En effet, le cadre habituel du roman historique fait du héros problématique un acteur qui incarne les apories même du groupe qu'il est chargé de représenter; fictif ou réel, il entretient avec l'Histoire des relations qui demeurent marquées paradoxales. Or l'hypertrophie des informations que recèle souvent le roman historique peut interférer avec la dimension problématique du héros: si le lecteur n'adhère pas à l'action du héros, il y a de bonnes chances pour que les procédés de véridiction mis en place soient ressentis comme pure fabrication, pure fiction; au contraire, s'il y adhère, il risque de lire le texte comme la simple représentation du réel, lequel se trouve du même coup déproblématisé. Dans un cas comme dans l'autre, le substrat historique, médiatisé et subordonné à la fiction, n'apparaît plus comme un objet de savoir, mais plutôt comme un objet de croyance¹⁹. La prise en compte de la dimension problématique du héros de roman historique se révèle donc comme un effet de lecture que l'insistance mise sur les procédés de véridiction historiographique peut empêcher. Posant clairement ces procédés dans le registre épistémologique de manière interne à l'action romanesque, Maryse Rouy contribue à l'historisation des informations convoquées. Oserais-je dire que le roman de Micheline Lachance, participe bien involontairement sans doute à une déshistorisation du discours sur les Patriotes? Dans le cas des Patriotes, les conventions de lecture, largement modelées par la représentation du héros romantique, paraissent d'emblée tirer les personnages dans un espace épistémologique où ils échappent au « ni vrai ni faux » de la fiction qui permettrait leur problématisation. Curieusement, échappant à l'ordre de la fiction, ils échappent aussi à l'ordre de l'historiographie, pour devenir des icônes déshistoricisées. De ce point de vue, une certaine forme de roman historique, contribue à une meilleure connaissance des certains faits historiques tout en discréditant le travail historiographique lui-même ou, à l'inverse, créant des mythes, dévalorise la fiction

* * *

Les œuvres analysées participent d'une longue sédimentation de récits, qui ont contribué à faire des Patriotes des icônes. Ce caractère iconique est fortement renforcé dans la mise en place tragique de Falardeau, reconduit dans le roman de Micheline Lachance, interrogé dans celui de Maryse Rouy. De cette diversité formelle des représentations pourrait resurgir, hors de la sphère de l'historiographie savante, une problématisation des savoirs historiques sur la période, une construction mémorielle complexe. Mais rien n'est moins sûr, car cela supposerait que ces diverses représentations soient jouées comme autant de discours construisant un espace de représentation

dont le sens ne serait pas donné, ce que le caractère monologique de la plupart des textes semble interdire.

Deux vers de Gaston Miron, qui collabora au scénario, sont placés en exergue du film de Falardeau. Le premier,

Dans la douleur de nos dépossessions

met au présent à la fois les échecs anciens et leur récit perdu, ce qui ne peut qu'évoquer l'héritage des Patriotes, curieusement anhistorique. Le second nous impose une méditation, toujours nécessaire, sur notre difficile quête de récit :

Nous, les raqués de l'histoire

Il y a là un programme inachevé...

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Une première version, abrégée, de ce texte est parue dans *Spirale*, sept.-oct. 2001.
2. La permanence de ce lieu commun est lisible dans la juxtaposition courante, lors des fêtes de la Saint-Jean, du drapeau du Québec et du drapeau (fictif) des Patriotes.
3. En effet, une étude des romans québécois du XIXe siècle ayant Montréal pour théâtre révèle que tous comportent au moins une scène liée aux Rébellions, cette scène jouant parfois un rôle déterminant dans la structure narrative (voir Cambron, « Une ville sans trésor », *Montréal, mégapole littéraire*, Madeleine Frédéric (dir.), Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, p. 7-35). Par ailleurs, l'effacement de ces événements de notre mémoire collective a sans doute à voir avec ce qu'Hubert Aquin nomme « L'art de la défaite », c'est-à-dire notre difficulté à maintenir le souvenir d'une révolution qui fut échec militaire et social (Hubert Aquin, « L'art de la défaite. Considérations stylistiques », *Liberté*, vol. 7, no. 1-2, 1965, p. 33-41).
4. Dans la préface au scénario, *15 février 1839*, Montréal, Stanké, 1996, p. 17.
5. *Idem*, p. 16.
6. Son nom véritable est Hindenlang. Mais le nom apparaissait déjà transformé dans le poème de Fréchette *Hindelang*, (*La légende d'un peuple*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1908 [1890], p. 273-275), lequel témoigne de l'héroïsation antérieure du personnage.
7. Signé Joseph Légaré, 1849, collection du musée McCord.
8. Ce poème paraît dans *Le Canadien*, le 6 avril 1838. Voir Lucie Robert « Autour de "l'Insurrection" (1838) du jeune Chauveau », *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Les collections de la République des lettres », 2002, p. 327-343 et Marie-Paule Rémillard et Chantal Legault, « Le romantisme canadien entre le repli et l'action » *Le Journal Le Canadien. Littérature, espace public et utopie (1836-1845)*, Micheline Cambron (dir.), Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1999, p. 325-393.

9. Le choix de Michel Brault est à cet égard plus respectueux de la vérité historique, mais le partage entre les niveaux de langue est alors rendu difficile par l'archaïsme de certaines expressions qui ont désormais changé de registre.

10. Ce sont des chefs, mais cela n'est pas clair dans le récit filmique.

11. Laurent Mailhot, « Notre « jeune romantisme » (1830-1839). « À mon heure dernière... »: signé Chevalier de Lorimier (1839) », *Le Romantisme au Canada*, sous la direction de Maurice Lemire, Québec, Nuit blanche éditeur, « Les cahiers du CRELIQ », 1993, p. 306. Le second exergue est tiré de cet article, p. 314. Sur les effets rhétoriques de ces lettres voir Marie-Frédérique Desbiens, « La construction rhétorique d'un héros national: les dernières lettres de Chevalier de Lorimier, patriote condamné à mort (1839) », *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Les collections de la République des lettres », 2002, p. 353-370. Université Laval, 2000. Sur les effets de lecture liés à l'édition des lettres, voir Marie-Frédérique Desbiens, « Dernières lettres de chevalier de Lorimier. Édition critique et commentée », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2000.

12. Shérif de la ville et directeur de la nouvelle prison.

13. Le caractère figé de cette représentation ressort bien dans une caricature de Basibi (« Croquis d'actualité. Halifax, 28. le Pomeranian a levé l'ancre hier après-midi à 5h30 pour Cape Town ») parue dans le journal *Les Débats*, qui juxtapose des Canadiens français enrôlés dans la guerre Boers, sous l'œil de John Bull, tandis que se profile au loin un gibet en enfilade (marqué 1837-1838): le premier on peut lire un nom: De Lorimier. *Les Débats*, 28 janvier 1900, p. 5. Ce dessin est reproduit dans Karine Cellard, « Discours critique, discours polémique. Littérature et nationalisme dans le journal *Les Débats* (1900) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, folio sans numérotation.

14. La parution du Rapport Durham dans *le Canadien* est postérieure

15. Voir, entre autres, *Les Anciens canadiens*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1994 [conforme à l'édition non abrégée de 1864]; *Charles Guérin*, Montréal, Fides; *L'intendant Bigot, roman canadien*, [1871]. Cette particularité des romans québécois du XIXe siècle mériterait d'être étudiée plus avant. Les romans historiques français, ceux de Dumas ou de Balzac, ne comportent pas de notes mais postulent plutôt chez le lecteur une excellente connaissance des tenants et aboutissants des épisodes historiques mis en scène. Il semble plutôt qu'ici les romans historiques aient rempli une fonction pédagogique, voire une fonction historiographique, du moins si l'on en croit le grand nombre de citations tirées de documents originaux qui figurent dans ces notes. Le souci de véridiction semble alors surpasser le souci romanesque, la fiction se transformer en document.

16. *Op. cit.*, p.

17. *Op. cit.*, p. 411.

18. *Op. cit.* p. 354.

19. Lorsqu'il est question des Patriotes, les effets de croyance sont en outre marqués par la dimension politique qui colore le travail d'interprétation: de ce point de vue, les Rébellions constituent véritablement pour le Québec un équivalent épistémique de la Révolution française lue à gauche et à droite selon des schémas symétriquement opposés.