

Louis Riel sur la scène francophone de l'Ouest canadien : de la sublimation à la distanciation

Ingrid Joubert

Numéro 2, 1992

Une opération de maillage pour renforcer les liens entre les isolats de langue française

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1004414ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1004414ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joubert, I. (1992). Louis Riel sur la scène francophone de l'Ouest canadien : de la sublimation à la distanciation. *Francophonies d'Amérique*, (2), 129–137.
<https://doi.org/10.7202/1004414ar>

LOUIS RIEL SUR LA SCÈNE FRANCOPHONE DE L'OUEST CANADIEN : DE LA SUBLIMATION À LA DISTANCIATION

Ingrid Joubert
Collège universitaire de Saint-Boniface

Lors de la sortie de *Je m'en vais à Régina*, la première pièce franco-manitobaine authentique écrite par Roger Auger, en 1976, Jacques Godbout¹ avait crié au miracle devant la naissance d'un dramaturge francophone valable dans une communauté de l'Ouest canadien, en l'absence d'un milieu propice.

L'observateur attentif au théâtre écrit et joué au Manitoba français décèlera trois tendances principales.

La première de ces tendances s'inscrit dans la lignée du théâtre documentaire ou théâtre du quotidien, empruntant à l'esthétique naturaliste le souci de reproduire mimétiquement la réalité sociale immédiate, aussi sordide ou intolérable soit-elle. *Je m'en vais à Régina*, qui met en scène le drame de l'aliénation linguistique et culturelle d'une famille franco-manitobaine typique, en donne un exemple parlant.

Un deuxième courant, prédominant dans le théâtre écrit, et suscitant également l'enthousiasme du grand public, célèbre le souvenir d'un épisode crucial du passé collectif devenu légendaire par l'entremise de drames historiques puisant largement dans les conventions éprouvées de ce genre. La visée en est avant tout pédagogique et sublimatrice : le complexe d'infériorité minoritaire se mue en sentiment de supériorité ou d'exception. Marcien Ferland, auteur acclamé des *Batteux*² et de *Au temps de la prairie*³ en est sans doute le meilleur représentant.

Une dernière tendance, à laquelle pourrait être donné le label de « post-moderne » et dont une présence accrue se manifeste aussi sur la scène depuis deux ou trois ans, fait preuve d'une volonté démystificatrice. Tout en faisant usage du même répertoire collectif que celui des drames historiques traditionnels, ces pièces, marquées d'un souci de théâtralité, tiennent à distance un modèle sacralisé, reconnu enfin comme inopérant. Un tel courant irrespectueux des codes thématiques et esthétiques a été inauguré par *Le Roitelet* de Claude Dorge⁴, *Aucun Motif* de Rhéal Cenerini⁵ et confirmé sur la scène par *L'Article 23*⁶ et *Avant que les autres le fassent*⁷, sorte de cabaret autoparodique prenant pour cible les manies et stéréotypes franco-manitobains.

La tendance profondément ancrée dans le monde théâtral du Manitoba français est celle du goût pour les drames historiques retentissants où le complexe d'infériorité minoritaire se mue en un sentiment de supériorité : le génocide savamment agencé par l'Anglais est enrayé par un héros francophone doublement vainqueur d'un ennemi et d'un complot racial.

Le prototype de ce théâtre où réalisme historique et sublimation idéologique se conditionnent naturellement est la pièce *Les Batteurs* de Marcien Ferland, jouée avec un très grand succès en 1982 (couronnée du prix Riel) et publiée en 1983. Elle met en scène l'adoption de la loi Thornton en 1916, interdisant l'enseignement du français dans les écoles manitobaines. Cet événement crucial suscitera l'organisation de la résistance francophone à « l'envahisseur » anglais. Grâce à la distribution gigantesque et à sa dimension lyrique et musicale, une telle pièce rejoint les origines du théâtre comme rite collectif et politique. Rite dont le but est de conjurer, par la magie de l'événement théâtral, le génocide culturel alarmant, tout en présentant comme une victoire l'entrée des Franco-Manitobains dans la longue période de la clandestinité. Souci de documentation rigoureuse et reconstitution minutieuse du mode de vie de l'époque, allant jusqu'à l'insertion de scènes de récolte filmées, vont de pair avec la mise en valeur des francophones héroïques trahis par des anglophones méprisables.

En dépit de la documentation à laquelle s'est astreint l'auteur, quant aux événements politiques, au folklore et aux habitudes langagières des campagnes franco-manitobaines⁸, la manipulation tendancieuse du récepteur, due à la seule organisation des matériaux « réels », n'est que trop évidente⁹.

L'écrasante défaite parlementaire de 1916, mise en parallèle avec la Conquête de la Nouvelle-France par les Anglais, est transformée en mythe compensateur d'une résistance à la fois passive et héroïque dont le moteur est le *souvenir* : souvenir d'un passé idyllique et souvenir d'un viol subi selon la loi du plus fort. À l'instar du Québec de l'après-défaite, le passéisme et la ténacité ancrée dans un mode de vie ancestral sont censés assurer la survie clandestine du groupe spolié, en marge du courant majoritaire. Une telle résistance souterraine est orchestrée par le « Messie » québécois Pierre dont le rôle est de sauver la collectivité de l'anéantissement. Dans une telle cérémonie de reconnaissance d'un répertoire collectif familial, le public contemporain est sommé de rendre hommage à des valeurs, éprouvées par leur solidité et leur durée, afin d'y puiser la force pour une résistance renouvelée dans le présent de chacun des participants.

Or le scénario collectif le plus sacré du répertoire franco-manitobain, celui de la mission de Louis Riel, a connu un destin exemplaire dans le traitement théâtral qui lui a été réservé. À titre de comparaison, il sera utile de mentionner l'ancêtre des pièces consacrées au sort de Louis Riel, intitulée *Riel*, de Charles Bayer et E. Parage, publiée à Montréal (L'Étendard) en 1886 et rééditée au Manitoba par les Éditions des Plaines en 1984. Cette

pièce, jamais présentée sur une scène, avait pourtant été écrite dans le but de recueillir des fonds pour la famille de Louis Riel au Manitoba. Bien qu'elle soit qualifiée d'historique par les auteurs, elle s'insère, par son caractère apologétique, dans la visée sublimatrice de la production littéraire franco-canadienne du XIX^e siècle. Le but polémique avoué de la pièce est de divulguer les « vraies » raisons du destin de Louis Riel et des Métis, d'en promouvoir le souvenir, de divulguer l'idée du martyr du chef métis et de prendre ainsi la revanche sur la défaite infligée par les Anglais. Ce « drame historique », qui met en scène des événements et des personnages réels insérés dans un contexte fictif, relève bien davantage du mélodrame par un manichéisme excessif (la défaite de Riel et ses compagnons lors de la bataille de Batoche est due à la noire trahison d'un Anglophone détestable, Macknave), par la surabondance d'enlèvements, de meurtres, de reconnaissances des plus invraisemblables, par le recours permanent au pathétique facile des lamentations et des jurons et surtout par la prééminence donnée à une intrigue amoureuse entre une Blanche, enlevée et élevée par des Indiens et un journaliste américain, et tout cela malgré le titre de la pièce! L'ambition de ce journaliste, au nom symbolique de Francoeur, est une mise en abîme de celle des auteurs de la pièce : au moment de prendre congé des Métis, Francoeur s'exclame : « ... ma tâche à moi commence. Maintenant que la sanglante tragédie du Nord-Ouest est terminée, je veux l'écrire au livre de l'histoire, pour la gloire des uns et la honte éternelle des autres. » (p. 69)

Le choix des termes « sanglante tragédie » est révélateur : les auteurs, à l'instar du personnage Francoeur, se placent d'emblée dans une perspective historique dont le recul temporel permet de déceler les traces ineffables d'un destin collectif : la défaite de Batoche et la pendaison de Riel ne sont que le signe tangible d'un martyr rédempteur, nécessaire à la gloire du peuple métis. La table des matières indique clairement la nature symbolique des cinq actes de cette tragédie.

Ainsi, conforme à la perspective éternelle de la tragédie antique, le traître anglophone Macknave n'est que l'instrument nécessaire à l'accomplissement du destin, inscrit de tout temps dans la nation métisse. Et pourtant, ce recul tragique n'est qu'un faux recul, puisque la pièce est presque contemporaine aux événements évoqués. Elle emprunte des couleurs historiques alors qu'en réalité, c'est une oeuvre de propagande dans la lutte des Franco-Canadiens contre l'injustice raciste de leurs « frères » anglophones.

Malgré les faiblesses évidentes de cette apologie passionnée, la pièce *Riel* prend aujourd'hui la valeur d'un modèle. Après un siècle de victoire idéologique anglophone, victoire marquée par le mépris total pour ce pauvre fou de « rebelle métis », nous assistons à la résurgence de ce mythe rédempteur, responsable de l'émergence d'une littérature francophone de l'Ouest. Il n'y a que les méthodes d'approche qui ont changé et, comme

nous l'avons vu dans le cas de Marcien Ferland, le réalisme documentaire a remplacé les techniques démodées du mélodrame.

Il n'est pas étonnant que, après *Les Batteux*, Marcien Ferland se soit attaqué au destin de Louis Riel et des Métis, dans sa pièce inédite *Au temps de la prairie*, montée au Centre culturel franco-manitobain à Saint-Boniface en 1986. À l'instar des *Batteux*, cette nouvelle pièce de Ferland est une fresque historique entièrement consacrée à l'épisode manitobain de la rébellion métisse de 1869-1870, sous la direction de Louis Riel. De nouveau, l'auteur se complaît à reconstituer méticuleusement la vie des Métis dans son quotidien, à en recréer la couleur et l'atmosphère au point d'admettre dans la distribution gigantesque de la pièce de vrais Métis, uniquement dans leurs vrais costumes et leur parler authentique. Cette « tranche de vie » est particulièrement affichée dans le prologue où les trois premières scènes évoquent une demande en mariage, une noce et la chasse au bison, elle-même présente sous forme d'un diaporama. Même au coeur de la pièce où l'action politique est au premier plan, ces tableaux de genre forment une trame parallèle : les scènes seize et dix-sept, par exemple, sont conçues comme scènes parallèles, l'une évoquant la cuisine d'une famille métisse et l'autre la réunion du Conseil du deuxième gouvernement provisoire. L'insertion de séquences filmées (la chasse aux bisons) pousse à l'extrême ce désir de nous présenter une copie véridique du réel.

Et pourtant, ce réel se situe dans le passé, à plus d'un siècle de distance, d'où l'effort obstiné de *reconstitution*. L'auteur essaie de s'en tenir à une fidélité scrupuleuse aux événements historiques, à leur chronologie et aux textes des discours et lettres dont nous disposons aujourd'hui. Si la présence de personnages historiques tels que André Nault, le père Ritchot, Thomas Scott, John A. Macdonald n'a que la valeur de silhouettes servant à authentifier la fiction historique, le cas du personnage de Louis Riel retient évidemment notre attention. Comme le titre de la pièce l'indique clairement, il s'agit d'évoquer le paradis perdu des Métis plutôt que de glorifier Louis Riel. Ce dernier nous apparaît donc comme le produit direct de son milieu dont il se distingue à peine, sauf par son éducation et sa piété. En situation de crise, à l'arrivée des arpenteurs, on lui demande d'être chef, et il l'accepte sans difficulté. Riel est donc présenté comme leader naturel des Métis, aux objectifs clairs et respectables (la défense des droits métis) qui ne pouvait agir autrement dans les circonstances qu'on connaît. Il n'est question ni de mission religieuse, ni de visions, de folie, ni d'apothéose comme dans la pièce *Riel*. C'est un héros « linéaire », le simple leader d'un combat juste, sans plus. Dans cette pièce, Riel n'est que le produit parfait du sol manitobain.

Au temps de la prairie semble suivre ainsi toutes les consignes du réalisme mimétique basé sur la documentation, sur le respect de la chronologie et l'exactitude des événements historiques, et sur le déterminisme socioculturel des personnages. Si la sublimation est moins apparente dans cette

pièce que dans *Les Batteux*, c'est qu'il s'agit de la « tragédie » d'une défaite dont le responsable est l'ennemi anglophone (le complot orangiste) qui a *trahi* les aspirations légitimes des Métis français. En effet, à y regarder de près, *Au temps de la prairie* est construit sur le modèle de la tragédie antique (cette fois-ci justifiée par le recul temporel d'un siècle) composée d'un prologue, de cinq actes et d'un épilogue. Les trois scènes mentionnées plus haut constituent le prologue; le premier acte évoque en sept scènes l'organisation de la résistance métisse aux arpenteurs et au nouveau gouverneur MacDougall; le deuxième acte (en cinq scènes) présente la formation du premier gouvernement provisoire et l'occupation du Fort Garry; le troisième acte (quatre scènes) évoque les séances du deuxième gouvernement provisoire et l'exécution de Scott; le quatrième acte (trois scènes) présente les négociations de l'Acte du Manitoba; le cinquième acte (deux scènes) est consacré à l'échec de Louis Riel et de ses amis, symbolisé par les titres : l'Exil et le Crépuscule, alors que l'Épilogue (deux scènes) se situe quatre ans après pour évoquer la déchéance de la vie des Métis, suite à leur persécution par les immigrants orangistes.

Malgré l'apparente courbe tragique, on assiste à un curieux relâchement de la tension dramatique par la trop grande importance accordée à la fresque sociale. L'illusion dramatique est constamment rompue par le morcellement des séquences, par le parallélisme des scènes et par l'insertion des scènes filmées qui sortent le spectateur de l'action. Par ailleurs, il est difficile de s'identifier à cette multitude de personnages qui ne sont que des pions sur l'échiquier du Destin. Ils semblent camper sur la scène, et leur psychologie rudimentaire ne permet pas la pénétration de leur conscience. L'auteur hésite entre une conception dramatique de la pièce, dont il emprunte la charpente tragique, et une vision épique du théâtre, à la Brecht, qui préconise justement la rupture constante de l'illusion dramatique. *Au temps de la prairie* passe à côté de la perspective critique, distanciatrice, qui caractérise le théâtre épique. Car malgré l'optique réaliste adoptée par l'auteur, la pièce est orientée de façon à faire vibrer les cordes émotives, ethniques et nationales du public. Le choix de la rébellion manitobaine des Métis et ses moments clés, la création d'une atmosphère nostalgique de paradis perdu, la mise en valeur de la lutte courageuse et pathétique de ce petit peuple démuni contre la brutalité et le machiavélisme du pouvoir anglophone aménagent pour le spectateur une perspective centrale qui l'engage à épouser émotivement la cause francophone. *Au temps de la prairie* révèle de nouveau chez Ferland une conception de l'histoire dont le *souvenir* est le moteur.

Ne découvre-t-on pas alors le même programme idéologique que dans la pièce *Riel* : révéler « la gloire des uns et la honte éternelle des autres »?

Plus près de la réalité historique et plus loin des excès du mélodrame, *Au temps de la prairie* présente néanmoins un tableau mélancolique et atten-

dri de la résistance courageuse mais désespérée des Métis français du Manitoba. À exactement cent ans de distance, et malgré tous les scrupules « réalistes », la pièce reste une apologie de la rébellion métisse et une mise en accusation du complot anglophone qui assume la fonction du destin antique, à l'instar du traître Macknave dans *Riel*. Voici la preuve de la vitalité de ce scénario collectif qui inspire la majorité des productions locales.

C'est justement ce répertoire traditionnel, conforme aux attentes d'un public prisonnier d'un passé maintes fois célébré, que démystifient certains auteurs. Claude Dorge, avec *Le Roitelet*, a inauguré une perspective insolite adoptée à partir du mythe sacré de la mission de Louis Riel. Au lieu d'adhérer à une représentation mimétique d'un référent historique connu du public, l'auteur se saisit de l'itinéraire sacralisé de Riel, en abolissant les repères chronologiques, spatiaux et idéologiques, familiers aux spectateurs. Plonger ceux-ci dans l'intimité tourmentée d'un héros national, qui, au surplus, est détenu dans un asile pour déséquilibre mental, est déjà un premier acte de lèse-majesté. Projeter ensuite ses divers états de conscience, passés, présents et futurs en un kaléidoscope de visions imaginaires n'est guère plus pardonnable. Mais mettre ainsi à nu les mécanismes psychologiques et sociaux présidant à la formation d'une mission religieuse frise le sacrilège, en regard de la tradition.

Qui plus est, les conventions théâtrales du réalisme aimées du public sont carrément laissées de côté. Le théâtre, au lieu de cacher honteusement ses codes dramatiques, s'affiche comme aire expérimentale de jeu, les visions de Louis Riel improvisant leur propre mise en scène, sur l'espace scénique de la chambre d'asile, plongeant ainsi le spectateur dans l'incertitude quant à la perspective à adopter sur une fusion entre réalité et apparence. Il ne s'agit donc pas de nous présenter un Riel historique, daté et circonscrit par des repères chronologiques précis, mais de nous le faire vivre de l'intérieur, dans son humanité à la fois riche et humble. L'originalité du *Roitelet* réside dans le fait que nous vivons, avec le héros, dans l'intimité de sa conscience, la formation d'une mission sociale et religieuse, mais le tout en rétrospective. Car le point de départ de la pièce est l'admission de Riel à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu à Longue-Pointe en 1876, date tardive de son existence. Ce qui ressort clairement de cette pièce, ce sont les deux facteurs essentiels contribuant à la formation de cette mission : d'un côté les pressions sociales représentées par la famille, le clergé régional, les Métis, et de l'autre côté, le tempérament de Riel, à la fois volontaire et imaginaire, le prédisposant à une foi ardente.

La deuxième moitié de la pièce marque la métamorphose de la vie du héros en celle du Christ, plus spécifiquement du Christ de la Passion. Et cette transformation sensible, que nous, les lecteurs, vivons de l'intérieur, devient plausible à partir de la perspective d'un homme mentalement ébranlé. C'est là le coup d'éclat de l'auteur. Tout se passe comme si la réalité extérieure n'était qu'un jeu d'apparences dont l'inconsistance serait

dévoilée par le regard pénétrant du visionnaire qui sait déchiffrer le fond des choses et des êtres. En l'occurrence, ce mage est détenu dans un asile par des gens réputés normaux. La question, qui se pose alors au lecteur et à laquelle il est sommé de répondre personnellement, est de savoir où réside la vérité. Puisque tout cadre de références objectives se trouve bouleversé par le jeu des métamorphoses, la pièce interpelle le public, sollicitant chez lui des réactions personnelles.

Le Roitelet effectue donc une double distance, celle du scénario de la mission et du martyr de Louis Riel, et celle d'une conception mimétique de la représentation du réel historique. Si l'illusion dramatique se trouve déjà fortement ébranlée dans cette pièce, le processus d'identification avec une conscience dominante — par le biais d'une expérience émotive partagée — est maintenu.

Ce n'est point le cas dans les deux dernières pièces publiées, *Aucun Motif* et *Les Partisans* de Rhéal Cenerini. L'exemple de Louis Riel avait prouvé que le Christ était devenu le symbole d'une minorité persécutée et martyrisée. Ce n'est pas pour rien que, dans la pièce de Cenerini, *Aucun Motif*, le Christ a été mis à mort par un Ponce Pilate anglophone (Macdonald), représentant de l'oppression politique et linguistique. Or, ce modèle tout à fait conforme à la perception minoritaire a été renversé par l'auteur de sorte que l'ancien persécuteur (anglophone) devienne le persécuté. Ce jeu ironique avec les modèles actantiels semble correspondre au désir de briser le carcan d'un ghetto et de montrer ces modèles transformables, ou tout au moins faciles à renverser, selon le caprice de la conjoncture politique. La distance ironique qu'instaure la pièce contribue à faire de cette forme de théâtre un instrument de libération aussi bien pour l'auteur que pour le récepteur.

Cette veine parodique et l'exploration active des possibilités de création se trouvent de plus en plus exploitées sur la scène francophone dans des pièces de style cabaret sociopolitique, non publiées jusqu'à présent. Le meilleur exemple en est, sans aucun doute, la pièce *L'Article 23*, écrite et montée en coproduction par un auteur francophone, Claude Dorge, et un écrivain anglophone, David Arnason. Pour rendre hommage à cette double origine, la pièce a été présentée en 1985 au public francophone par le Cercle Molière pour ensuite être jouée au *Prairie Theater Exchange*.

L'Article 23 prend comme point de départ le même répertoire collectif si fréquemment traité : l'histoire de l'oppression des francophones par les « anglo », depuis la fondation du Manitoba jusqu'en 1985, date à la fois du centenaire de l'exécution de Louis Riel et de la réhabilitation officielle des droits linguistiques des francophones, au Manitoba, par la Cour Suprême du Canada.

La pièce frappe par la présentation irrévérencieuse de la matière. Point d'intrigue linéaire, à courbe dramatique et résolution finale, point de

présentation chronologique des événements ni de personnages cohérents, mais une série de quinze vignettes, entrecoupées de neuf chansons.

Le tour de force des auteurs a été de rendre comique une matière qui, d'emblée, n'a rien de drôle. Selon le témoignage de Claude Dorge, dramatiser l'épineuse question linguistique au Manitoba lui paraissait une gageure difficile à tenir, et ce n'est que l'effort de collaboration avec le coauteur Arnason et l'équipe de production qui leur a permis d'adopter une perspective satirique sur les événements¹⁰.

Que penser donc de ces diverses tendances? À en juger d'après les dernières saisons théâtrales, le théâtre du quotidien et le réalisme historique gardent, en dépit de l'évolution récente vers la parodie et vers le cabaret sociopolitique en particulier, une place prépondérante dans le répertoire du Cercle Molière. Le goût (tyrannique) du public y semble jouer un rôle important dans la mesure où ce dernier dispose de sanctions économiques suffisamment fortes pour décourager des créations trop innovatrices ou audacieuses qui risquent de déranger son confort moral. Il est donc à espérer que le courant novateur se faisant jour dans les récentes créations dramatiques puisse trouver des débouchés soit dans la publication, moins soumise à des sanctions immédiates, soit dans le cadre d'un théâtre expérimental, tel que présenté déjà au CM2¹¹ ou au Collège de Saint-Boniface.

NOTES

1. Roger Auger, *Je m'en vais à Régina*, (Avant-propos de Jacques Godbout) Montréal, Leméac, 1976, 83 p.
2. Marcien Ferland, *Les Batteurs*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1983, 109 p.
3. Marcien Ferland, *Au temps de la prairie*, pièce inédite, présentée au Centre culturel franco-manitobain en mars 1985.
4. Claude Dorge, *Le Roitelet*, (présentation d'Ingrid Joubert), Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1980, 127 p.
5. Rhéal Cenerini, *Aucun Motif* (suivi de *Liberté et Les Partisans*), Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1983, 129 p.
6. *L'Article 23*, coproduction de Claude Dorge et de David Arnason, présentée en 1985 au «Cercle Molière» et au «Prairie Theater Exchange».
7. *Avant que les autres le fassent*, coproduction de Claude Dorge, de Vincent Dureault et de Daniel Tougas, présentée en 1987.
8. Selon le témoignage de l'auteur, 80 % de la matière de la pièce provient de cette documentation.
9. Le simple choix d'un épisode dramatique, aux contours spatio-temporels clairement identifiés, et dont les moindres détails sont fortement ancrés dans la mémoire collective du public, oriente la pièce dans le sens d'une cérémonie de reconnaissance communautaire.
10. Roland Stringer, «La SFM gagne de nouveaux membres?...», *La Liberté*, vol. 71, n^o 44, 15 février 1985, p. 5.