

Louis-Joseph Papineau en représentations De l'émotion patriotique à la précision expérimentale

Caroline Garand

Number 140, Winter 2006

Le roman historique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50472ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Garand, C. (2006). Louis-Joseph Papineau en représentations : de l'émotion patriotique à la précision expérimentale. *Québec français*, (140), 50–53.

Louis-Joseph Papineau en représentations

De l'émotion patriotique à la précision expérimentale



> *Louis-Joseph Papineau*, Napoléon Bourassa, 1858
© Musée national des beaux-arts du Québec.
> *Papineau s'adressant à ses partisans*, Charles
William Jefferys © Archives nationales du Canada.

Si l'on fait remonter la tradition théâtrale au Canada français à la représentation du *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* le 14 novembre 1606, ce n'est cependant qu'en 1808 qu'est publiée la première pièce écrite au Canada, soit *Colas et Colinette* de Joseph Quesnel. C'est aussi à Quesnel que l'on doit l'introduction de la thématique historique dans la tradition théâtrale canadienne-française naissante, puisqu'il écrit, dans les toutes premières années du XIX^e siècle, *Les républicains français*, pièce satirique dans laquelle la Révolution prend le visage d'une perturbation ayant déplorablement détruit l'ordre établi pour lui faire succéder un désordre immoral. Historique, certes, la pièce de Quesnel l'est, mais contrairement à *L'anglomanie ou le diner à l'anglaise*, reconnue comme sa meilleure œuvre et qui mettait en scène une famille canadienne-française singeant les manières du dominant anglais, elle ne reflète aucunement son pays d'adoption. Ce n'est qu'avec Firmin Prud'homme, Français lui aussi, que la thématique canadienne-française rejoint l'historique. En effet, en 1831, Prud'homme fait représenter *Napoléon à Sainte-Hélène* qui, par la métaphore de Napoléon, ne peut

que rappeler, selon Jean Laflamme², l'état d'abandon dans lequel se retrouve le Canada français à la suite de la Conquête. L'allusion demeure cependant subtile et l'Histoire représentée, étrangère. Il faudra la tombée du *Rapport Durham* en 1839, et surtout de sa célèbre phrase « Un peuple sans histoire et sans littérature », pour que les auteurs canadiens-français, soucieux d'apporter un démenti formel à l'accusation, donnent le coup d'envoi à cette tradition du théâtre historique édifiant qui perdurera jusqu'aux années 1950, s'articulant principalement autour de figures importantes de l'histoire nationale, tels Dollard des Ormeaux, Montcalm ou Lévis.

Dans la constellation des figures historiques exploitées, surgissent, en quelques occasions, ceux que l'on peut appeler les héros ambigus, le plus célèbre étant sans aucun doute Félix Poutre, dont la chute dans l'opinion publique aurait fourni un bien meilleur argument dramatique que ses exploits supposés. Bien que n'ayant jamais été perçu authentiquement comme un traître, Louis-Joseph Papineau comporte lui aussi une bonne part d'ambiguïté, ce qui, après le *Papineau* de Louis Fréchette, causera sa disparition de la scène québécoise, du moins

jusqu'à ce que Jean-Pierre Ronfard le ressuscite un peu plus d'un siècle plus tard. Entre les deux œuvres, une parenté indéniable apparaît, qui questionne la nature même de la représentation historique au théâtre, tel que le démontrera cette courte étude. Mais avant, il convient de présenter brièvement les œuvres.

Les pièces

Drame en 4 actes et 9 tableaux, publié et représenté en 1880, le *Papineau*³ de Louis Fréchette s'articule autour d'une double intrigue : d'abord celle de l'Insurrection de 1837, puis celle d'une histoire d'amour unissant Rose Laurier, dite la Sainte, et James Hasting, un ami anglais du frère de Rose. Alors que la bataille de Saint-Denis se prépare, James Hasting vient rendre visite à son ami Georges, après cinq ans de séparation, visite qui a pour but non avoué de demander la main de Rose. Pendant ce temps, les Patriotes s'organisent, avec Nelson et Papineau en tête. Les troubles éclatent et Hasting, pour ne pas causer de problèmes à ses amis, décide de les quitter. Alors qu'il s'en va, il tombe dans un piège tendu à Papineau, un pont s'effondre sur lui et il disparaît, pour réapparaître plus tard, enrôlé par les troupes anglaises, position d'où il espère pouvoir être utile à ses amis. Les spectateurs peuvent aussi assister aux manigances de Camel, le traître, qui seront contrées par Michel, le bon sauvage. Contraints de prendre la fuite vers la frontière américaine avec le groupe de Papineau, à la suite de la bataille de Saint-Charles, Rose et Georges sont attaqués par une troupe de soldats et la jeune femme est faite prisonnière. Elle est sauvée par Hasting qui, accusé de trahison par son ami, prouve qu'il leur est demeuré fidèle. Les deux amants sont donc réunis et la pièce se termine sur le souhait, exprimé par Rose, que les deux races vivent un jour dans l'harmonie.

Pour sa part, le *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*⁴ est un collage composé de 16 scènes. Comme le titre l'indique, l'œuvre tient pour une bonne part de la parodie : à la prétention de proposer un précis, avec tout ce que cette désignation contient d'austère, répond le ludique 114 minutes. Dans la première scène, on peut voir l'auteur, Jean-Pierre Ronfard, nommé comme tel, en situation d'interview et qui se doit de répondre à la question « Qu'est-ce que le théâtre ? ». Toutes les autres scènes de la pièce s'articuleront comme des réponses partielles à cette question on ne peut plus embarrassante. Et avant chacune d'elles, un proférateur, répondant parfaitement à la dernière phrase de la définition du prologue donnée par Patrice Pavis : « métalangage, [...] intervention critique *avant* et *dans* le spectacle⁵ », propose en une phrase concise ce que le jeu des acteurs et l'environnement recréé chercheront à illustrer comme réponse possible. Genre de directeurs de la forme, les proférateurs apparaissent ici plus comme des « metteurs en abyme » que comme des « metteurs en scène » en ce sens qu'ils nomment l'action sans en dicter les modalités de réalisation. Si l'on pose l'hypothèse

que la pièce dans son intégralité est la reproduction des images disparates suscitées chez l'auteur par la question posée lors de l'interview, les proférateurs s'inscrivent comme la conceptualisation de ces images, les voix « théoriques » qui voisinent avec les images mentales de la « pratique théâtrale ». La première scène semble suggérer fortement cette idée dans la mesure où, à la suite de la question, Ronfard est atteint par une « déflagration acoustique qui [lui] tombe sur la tête, sans pourtant lui faire perdre son calme professoral » (p. 239) et tente de répondre à l'interrogation non pas par un discours théorique, mais en évoquant d'abord un type de scène qui, dans ce cas précis, apparaît porteur de l'essence même du théâtre. La scène décrite est celle du salut au public où les masques tombent et où le théâtre s'avoue pour ce qu'il est : un jeu mensonger. Comme pour narguer l'effort de l'auteur qui tente de répondre à la question qui lui est posée, les voix hargneuses décrites en note se manifestent à la suite de la représentation effective de cette situation spécifique, qui fait l'objet de la première scène. Dans cette optique, les proférateurs semblent dès lors prendre le relais de l'auteur dans sa tentative de définir l'acte théâtral, afin de faire taire les voix représentatives du sentiment d'insuffisance ou de complaisance discursive. À leur voix discordante, succèdent des scènes destinées à les illustrer, scènes relevant tout autant du Nô japonais que des théâtres brechtien, néo-réaliste, baroque ou antique, une scène entière étant même jouée en grec ancien. C'est dans la scène 9 qu'apparaît la figure de Papineau.

La figure de Papineau

Chez Fréchette, et cela lui a été reproché, Papineau fait un peu figure de pantin : il n'apparaît qu'en peu de scènes, si l'on considère que la pièce porte son nom, et n'agit pas, se contentant de parler et de faire agir les autres. En fait, il est surtout celui dont on parle, genre de muse dont la seule évocation suffit à enflammer les Patriotes. Par exemple, à son ami Hasting qui lui demande si Papineau est bien leur chef, Georges répond ainsi : « Oui ; et jamais peuple n'en eut de plus noble et de plus grand ! Louis-Joseph Papineau, c'est O'Connell et Washington fondus en un seul homme, mon ami ; et s'il avait la scène européenne pour théâtre, il étonnerait le monde par son éloquence, sa sagesse et la sublimité de son caractère [...] Il n'aurait qu'à faire un signe du doigt, lui, vois-tu, pour transformer chaque sillon en tranchée, chaque broussaille en embuscade, chaque chaumière en forteresse. Il n'aurait qu'un mot à dire et toute la population du pays, armée de haches, de fourches et de faux, viendrait se ranger à ses côtés, décidée à combattre jusqu'à la mort sous le drapeau de l'indépendance » (p. 9)

Si la pièce de Fréchette connaît un triomphe au moment de sa première représentation de 1880, son auteur étant acclamé comme le meilleur auteur dramatique



canadien-français, la critique ne tarde pas à jeter un œil moins complaisant sur l'œuvre et souligne ses évidentes faiblesses. Ainsi, coup sur coup, Jules-Paul Tardivel et Pascal Poirier émettent de sérieux doutes sur la qualité réelle de la pièce, s'en prenant tous deux, entre autres, au portrait dressé par Fréchette de Papineau. Si une allégeance politique contraire s'inscrit comme un facteur important dans le cas de Tardivel, puisqu'il accuse Fréchette d'avoir fait un héros comparable à Washington d'un « impie et d'un déclamateur qui fuit à la moindre alerte », d'un « démagogue qui ne fut même pas un révolutionnaire⁶ », elle ne joue pas dans le cas de Poirier qui, lui, se montre outré que d'un héros légendaire Fréchette ait fait « un ingrat et un sire ridicule ». Dans les deux critiques, une bonne part de la réception peut être attribuée à la non coïncidence de l'image construite par le texte et de l'opinion personnelle des commentateurs sur la valeur du personnage en question. Mais plus qu'une question d'opinion, là où le bât blesse dans le portrait de Papineau que brasse Fréchette, c'est, comme le souligne Paul Wyczynski, qu'il ne parvient pas à dépasser la caricature. Ainsi, plus que comme un homme d'action et d'éloquence, plus que comme un chef politique, Papineau s'articule comme une figure christique dont le mode d'inscription dans l'œuvre relève plus de l'apparition miraculeuse que de l'action proprement dite. D'ailleurs, les allusions évangéliques abondent. Rose Laurier le compare à « l'ange de la dernière espérance », Dulac le Patriote dit qu'il est « marqué du bon Dieu ». Lorsqu'elle apprend qu'un piège lui a été tendu grâce à la complicité de Camel, Rose dit qu'il a été « vendu pour les trente deniers d'Isariote ». Mais plus encore, Papineau lui-même fait siennes les paroles du Christ, à savoir « laissez venir à moi les petits enfants », lorsqu'un de ceux-ci est repoussé par ses fidèles, ou se compare directement à lui : « Je comprends ce que le Christ a dû souffrir au mont des oliviers ».

Chez Ronfard, Papineau n'obtient même pas ce statut de caricature, il est et demeure celui dont on parle, n'ayant droit à aucune apparition scénique. La scène dont il est le héros malgré lui est introduite par les répliques de deux proférateurs qui posent la problématique de la relation qu'entretient le théâtre avec l'Histoire, sans que cette relation soit définie avec clarté. Ainsi le sens de la première réplique n'est pas exempt d'une certaine obscurité : « C'est à travers le Théâtre que la délégitimation de l'ancien par le moderne se donne à comprendre comme un conflit réglé par l'imitation » (p. 302). Même éclairée par le second proférateur, qui spécifie que le théâtre est toujours « transgression de l'histoire », cette réplique n'en demeure pas moins ambiguë, puisqu'on ne sait pas avec certitude de quel ancien et de quel moderne il s'agit, de même qu'on ne peut aisément trancher à savoir si cette phrase implique que l'ancien est taxé d'imitation ou si le moderne use de l'imitation pour invalider l'ancien. Ceci dit, toutes les options restent possibles et c'était peut-être là l'effet recherché par le discours, ce que tend à confirmer la scène en question où les tensions dramatiques reposent sur une transgression relevant autant d'un ancien social que théâtral et sur une imitation relevant autant de la nécessité que de la

parodie. L'anecdote de base est simple : « Trois femmes de 1834 prennent le thé » et entretiennent une conversation très mondaine qui concerne indifféremment l'état du monde, les potins de leur petite société ou la mort du petit chat de Louis-Joseph. De façon globale, la vacuité des prétentions et des discours des trois femmes offre une image ridicule du groupe social représenté et donc invalidation de l'ordre ancien qu'il incarne. Mais la subversion va plus loin encore et, par la transformation progressive entre autres du langage utilisé, c'est tout le code théâtral qui est remis en question. Sans que soit reconstituée une façon de faire le théâtre explicitement représentative de celles propres au XIX^e siècle, le texte exploite une rupture de ton qui n'est pas sans signification. Ainsi, on passe de l'euphémisme bienséant, « Félicie Lambert se marie obligée » à l'interpellation dénuée de toute superbe, qui n'est pas sans rappeler la façon de faire des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay : « Papineau viens-t-en icitte ! ». Outre la rupture du ton, cette dernière interpellation vient confirmer l'identité du fameux Louis Joseph dont il est question tout au long de la scène et cette confirmation ajoute à la dimension subversive, puisque cette allusion met la scène en relation avec un genre théâtral qui a connu ses heures de gloire dans le Québec du XIX^e siècle : le drame patriotique où les héros, plus grands que nature, n'étaient de toute évidence pas vulgairement interpellés par leur nom de famille, comme nous avons pu le voir avec le *Papineau* de Fréchette. De plus, cela réactive la notion de transgression puisqu'à travers la conversation essentiellement mondaine des « femmes de 1834 », Papineau passe de l'Histoire officielle à la petite histoire, au point où une des protagonistes, lassée d'entendre sa compagne citer Papineau à tout propos, s'écrie tout à coup : « Louis-Joseph ! Louis-Joseph ! Louis-Joseph ! Savez-vous que Louis-Joseph a des hémorroïdes ? » (p. 312).

À travers l'utilisation parodique du personnage de Papineau, la scène ronfardienne se moque de la pièce de Fréchette et de ses prétentions patriotiques, mais ce n'est pas tant l'ironie en elle-même qui surprend que la façon dont elle est camouflée. En effet, le drame patriotique n'est pas pris de front, puisque ce qui l'est, c'est le Patriote lui-même. Ronfard ne tente pas de reproduire le théâtre canadien-français propre au XIX^e siècle, mais bien le XIX^e siècle lui-même, comme il le confie à Josette Féral en entrevue : « Je me suis forcé à avoir des références historiques justes [...] sur les femmes de 1834, ou encore sur les actions de Louis-Joseph Papineau. Tout ce que je dis dans la pièce est juste et vrai. [...] J'ai mis un mot anachronique dans la pièce, le mot " emmerdeuses ". En effet, l'action se passe en 1834, mais le mot n'est apparu, d'après le dictionnaire, qu'en 1871. [...] j'ai eu le sentiment de ne pas bien agir ». En contradiction avec le projet global de la pièce, qui s'intitule, ne l'oublions pas, *Précis d'histoire générale du théâtre*, et non pas *Précis d'histoire générale*, le choix du sujet laisse perplexe : Pourquoi Papineau ? Et, s'il s'agit bien d'insérer une illustration du drame historique, pourquoi choisir le drame patriotique canadien-français, qui ne s'est pas particulièrement démarqué dans la production dramatique mondaine ? Pourquoi pas une parodie du théâtre hugolien ?

Quant à Fréchette, le choix du sujet paraît évident en ce qu'il permet d'atteindre un triple but : comme celui dont il s'inspire, soit François-Xavier Garneau et son *Histoire du Canada*, Fréchette entend montrer que les Canadiens ont une histoire, la forme adoptée par son œuvre, pour sa part, entend montrer qu'ils ont une littérature, et, enfin, sa tentative n'est pas dénuée d'ambition personnelle en ce qui concerne une reconnaissance d'abord comme « père du théâtre national » (Léon Lorrain), puis comme auteur reconnu au-delà des frontières canadiennes. Pour Fréchette, Papineau est la grande figure par excellence de l'histoire canadienne-française, il est le héros que son père l'a amené entendre alors qu'il était enfant et c'est peut-être cette admiration sans borne qui l'empêche d'appréhender le Patriote avec quelque réalité dans sa pièce. Déjà, la forme poétique, d'une expression plus subjective, apparaît plus apte, chez Fréchette, à rendre ce sentiment qu'il entretient à propos de la figure de Papineau. Lui consacrant, dans son recueil *Pèle-mêle*, un long poème éponyme dont le souffle épique laisse présager la *Légende d'un peuple* où il chantera plus tard l'histoire du Canada, Fréchette y dresse le portrait d'un Papineau qui sera qualifié par la critique, entre autres par Wyczynski, de plus « authentique ». Pour ce qui est de la forme théâtrale, parce qu'elle implique de donner corps à la figure évoquée, elle semble paralyser Fréchette et, par conséquent, l'amène, dans son désir de poser son idole comme sublime, à proposer un Papineau figé et caricatural.

Mais pour Ronfard, l'énigme reste entière : pourquoi Papineau ? Et pourquoi se moquer ainsi de la pièce de Fréchette sans toutefois prendre position ouvertement ? L'un des éléments de réponse se trouve dans la constitution du public de la pièce : si Ronfard est Français d'origine, il est au Québec depuis assez longtemps, au moment de présenter son *Précis*, pour sentir la nécessité de faire sienne sa culture d'adoption et, du coup, de présenter à son public des références historiques qui l'interpellent. Mais encore faut-il que ces références soient entendues et c'est à ce niveau qu'intervient le choix précis de la figure de Papineau, tel que le démontrent ces mots de Ronfard à l'occasion d'une entrevue : « Les gens sont de moins en moins sensibles aux faits historiques. Je me suis aperçu que des choses comme le nom des frères Nelson ne dit plus rien à personne. Je crois que 1837 ne veut plus rien dire non plus pour personne. Alors qu'il y a une vingtaine d'années c'étaient des noms : Saint-Charles, les patriotes. J'ai l'impression que tout cela, c'est fini. Il y a eu abandon du substrat historique⁸ ».

Ainsi choisir Papineau, c'était s'assurer d'une écoute complaisante : même si pour beaucoup Papineau n'est qu'un nom vague, il demeure tout de même un nom qui est passé dans le vocabulaire usuel québécois, ne serait-ce que par l'expression « la tête à Papineau ». Mais au-delà de la complicité culturelle, Ronfard succombe aussi à l'un des traits marquants de sa dramaturgie, soit son incapacité à recycler sa culture d'origine. En effet, reconnu pour sa réutilisation souvent subversive des chefs-d'œuvre de la culture occidentale, par exemple *Don Quichotte* ou *La vie est un songe*, Ronfard a évité, pendant presque toute sa carrière d'auteur, de s'attaquer aux œuvres françaises, sinon par quelques allusions prudentes ou par des reprises

de répliques accidentelles. En effet, la culture française ne sera exploitée ouvertement dans son œuvre qu'en 1996 et, encore là, peut-on avoir des réserves sur ce regard tardif, puisque l'œuvre adaptée n'en est pas une de Racine, de Corneille ou de Molière, mais bien *La philosophie dans le boudoir*. En s'en prenant au *Papineau* de Fréchette, Ronfard évite un détour par le drame romantique français et sa façon indirecte de le faire est symptomatique de ce qu'il reproche à ce dernier, c'est-à-dire son incapacité à jeter un regard critique sur sa propre histoire. Ce qu'il formulera explicitement plus tard, au moment de publier *Hitler*, sa pièce controversée : « Le théâtre français, même celui des romantiques, pourtant adorateurs de Shakespeare, a-t-il toujours eu peur d'une Histoire trop présente, a-t-il toujours eu peur de l'Histoire de France⁹ ». Plus loin, il procède à l'assimilation des drames français et québécois, justifiant du coup l'étude du second au détriment du premier dans son *Précis d'histoire générale du théâtre*. En définitive, sa subversion parodique qui fait passer Papineau de la grande à la petite histoire se veut un déni de la valeur du drame de Fréchette, et à travers lui de tout le drame historique, même français, en ce qu'il est trop frileux pour véritablement faire œuvre historique quand la matière est nationale. Plus encore qu'une attaque directe, son recyclage, parce qu'il occulte presque entièrement sa source, en dénonce la vacuité. Présenter Louis-Joseph Papineau comme une figure christique sans nuance n'est finalement pas mieux que de dire de lui qu'il « a des hémorroïdes ».

* Caroline Garand est détentrice d'un doctorat en théâtre et poursuit des recherches postdoctorales sur le marquis de Sade à l'Université d'Oxford en Angleterre.

Notes

- 1 La première pièce publiée au Canada français est une réédition du *Jonathas et David* de Pierre Brumoy, jésuite français. Son édition canadienne est le fait de Fleury Mesplet et Charles Berger en 1776.
- 2 « Idéologies dominantes et théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 4 (printemps 1988), p. 81-91.
- 3 Louis Fréchette, *Papineau*, Montréal Chapleau & Lavigne Imprimeurs, 1880, 100 p. (<http://www4.bnquebec.ca/numtexte/42113.pdf>)
- 4 Jean-Pierre Ronfard, *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, dans *Écritures pour le théâtre*, tome I, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2002, 339 p.
- 5 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 274.
- 6 Cité par Paul Wyczynski, dans « Louis Fréchette et le théâtre », *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976, p. 146. (« Archives des Lettres canadiennes »).
- 7 Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, vol. 2, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Lansman, 2001.
- 8 *Loc. cit.*
- 9 Jean-Pierre Ronfard, « Théâtre et histoire », *Transit section n° 20* suivi de *Hitler*, Montréal, Boréal, 2002, p. 6.