

La mise en fiction d'une histoire

Les fils de la liberté

Érick Falardeau

Numéro 101, printemps 1996

Littérature et repères historiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58665ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Falardeau, É. (1996). La mise en fiction d'une histoire / *Les fils de la liberté*. *Québec français*, (101), 77–80.

Les fils de la liberté

La mise en fiction d'une histoire

par Érick Falardeau *



La compréhension du roman historique implique la compréhension des processus de mise en fiction de l'histoire, ce qu'il est convenu d'appeler l'historicisation. Sa confection double les problèmes de la subjectivité et de la prédominance de l'idéologie caractéristiques du travail historique : s'il y a d'abord une mise en fiction, une première énonciation, il y a aussi une convocation de l'histoire, une ré-énonciation d'événements historiques avérés.

Une réécriture de l'histoire

Réécrire l'histoire implique des choix qui sont régis par l'idéologie. Or, étudier ce qui est raconté dans le récit revient à étudier les différents thèmes abordés dans le roman, ce que les études littéraires nomment la thématique et non l'étude de l'idéologie. Pour appréhender le rôle joué par l'idéologie dans l'écriture du roman historique, il faut d'abord s'attarder aux mécanismes de l'inscription de l'histoire dans le matériau fictionnel, soit les choix historiques. L'histoire ainsi fictionnalisée médiatise la relation qu'entretient l'écrivain avec son environnement et, aussi, avec son existence présente et à venir. À la source de cette médiation, les différentes idéologies agissant dans l'horizon intellectuel et émotif de l'écrivain orchestrent cette relation dynamique.

Le romancier se penche donc sur une période de l'histoire afin d'y puiser les composantes de sa propre fiction. Son texte, il doit « le laisser baigner dans cette eau-mère que sont les faits contemporains ; écarter s'il se peut toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous ¹ ». Il va tracer en quelque sorte un pont entre le moment de l'histoire relatée et le moment de la réécriture. À travers la trilogie des *Fils de la liberté* de Louis Caron, l'étude de ce pont s'avère d'autant plus intéressante que l'époque relatée (rébellion de 1837-38, crise d'octobre) s'apparente politiquement et idéologiquement à celle de la rédaction du roman, soit après le référendum de 1980.

Le contact de ces deux rives historiques soulève clairement le problème du rapport entre le

texte fictionnel et la réalité historique : le roman historique se forme à même les choix de l'auteur. Quand Michel de Certeau parle d'un « lieu » inhérent à l'encodage de l'histoire comme récit narré, il insiste d'abord sur la prédominance du lieu de l'énonciation dans le travail historique. L'histoire n'est plus un simple produit, mais une production active de sens, au même titre que l'idéologie.

Louis Caron définit un nouvel univers socio-historique apparenté à la réalité. Retrouver les manifestations textuelles de ses choix historiques revient à mieux comprendre la genèse du roman historique. Par la dialectique des classes sociales et linguistiques qu'exploite l'auteur, un riche réseau métaphorique prend place à l'intérieur des trois tomes de la trilogie. Pour faire vivre la famille Bellerose, Caron s'inspire des graves crises politiques et identitaires qui ont secoué le peuple québécois au cours des cent cinquante années ayant précédé la création de ses œuvres.

Il s'agira donc de comprendre l'interaction de ces deux univers, le réel et le fictif, et d'identifier les procédés narratifs qui constituent le pont historique — qui s'avère en fait le travail interprétatif de l'auteur.

Roman historique et réalité

L'histoire fictionnalisée se constitue à la fois en marge et en conjonction de l'histoire avérée : « Plus est profonde et historiquement authentique la connaissance d'un écrivain à propos d'une époque, plus il sera libre de se mouvoir au sein de son sujet et moins il se sentira lié à des faits historiques particuliers ² ». Le roman historique tire son authenticité de la connaissance encyclopédique de son auteur et de sa capacité à recréer l'histoire par l'imaginaire : « Le roman ne doit pas apparaître comme la représentation objective [d'une] époque, mais simplement comme l'autobiographie du héros ³ ». Ce héros incarne le lien de l'auteur avec la matière romanesque. André Belleau accorde encore plus d'importance à ce type de lien dans la littérature québécoise : « On ne devrait pas hésiter, en suivant les relais textuels, à remonter de l'auteur implicite au sujet hors-texte. Cependant, cet agent hors-texte (l'écrivain réel) doit être lui-même saisi dans et par des

Caron s'inspire des graves crises politiques et identitaires qui ont secoué le peuple québécois au cours des cent cinquante années ayant précédé la création de ses œuvres.

situations de langage⁴ ». Ainsi, l'Histoire et la diégèse se marient, régies par la seule subjectivité de l'écrivain : « J'ai jeté pêle-mêle des personnages imaginaires et l'ombre d'individus ayant réellement existé⁵ ». Évidemment, la première interagit sur la seconde : « La cellule Libération est avec nous autres. Même la cellule Chénier » (p. 323) ; pareillement, la diégèse est étayée par le microcosme historique élaboré dans les tomes précédents : « Bruno entendait dans sa tête la voix de son ancêtre Hyacinthe lui réciter la grande leçon de l'histoire » (p. 309).

En soulignant les causes récurrentes de l'aliénation du peuple canadien-français, l'auteur pose un autre indice de sa position idéologique : « Deux cents ans plus tard, Jean-Michel Bellerose brûlait à son tour ses drapeaux dans un fortin de l'île Sainte-Hélène » (p. 150). Si un événement récurrent semble prendre racine à l'intérieur même de l'univers diégétique, un autre se tisse à l'extérieur du champ fermé de la diégèse : « Le sort des Canadiens est en jeu. Nos adversaires le savent et vont tout faire pour raviver les vieilles querelles politiques de façon à détourner l'attention du véritable enjeu » (p. 159). On ne peut inscrire ces paroles patriotiques dans un cadre historique précis. Elles rappellent néanmoins la voix de toutes les luttes nationales livrées depuis la Conquête, ravivant de nouveau cette récurrence de l'injustice clairement dénoncé par l'auteur.

Les héros de l'histoire

Caron prend également un parti idéologique évident en conférant à ses personnages un rôle historique actif. Ce phénomène de révolte contre l'inertie d'une histoire collective apparaît surtout à travers le personnage de Tim Bellerose. Son audace et sa confiance en soi le poussent à s'extirper de sa condition de dominé, à faire progresser l'histoire de son peuple, comme si l'auteur tentait de modifier le cours général de l'histoire : « C'est fini le temps où chacun s'en allait avec son canot d'écorce sur les épaules. Il faut tirer parti de la distance et de tout ce qu'il y a à transporter⁶ ». De même, son aïeul Hyacinthe ose-t-il poser un geste audacieux : « Personne n'avait jamais parlé comme ça au village. Encore moins sur un ton aussi posé⁷ ». L'ambition de justice du héros est mise à l'avant-plan, éclipsant les événements clés de l'histoire qui ne sont relatés qu'en quelques mots : « Un grand malheur s'est abattu sur le Bas-Canada. Les Canadiens se sont révoltés. Les Anglais les ont écrasés » (p. 207).

Qui plus est, Caron développe son histoire fictionnalisée sur la base d'une dialectique interethnique qui repose en partie sur des caractères antagoniques. Les affrontements d'Hyacinthe et du marchand Smith reflètent toutes les tensions entre les deux peuples. Le texte reprend les archétypes de l'affrontement du bien et du mal, de

la justice et de l'injustice, du Canadien et de l'Anglais : « Ne vous laissez par ôter ce que vous avez payé de votre sueur ». « Chaque fois que l'on commet une injustice à l'endroit d'un homme, c'est une dent nouvelle qui lui pousse. Un jour ou l'autre, il mordra » (p. 181). La sagesse d'Hyacinthe lui confère un statut qui accentue la dialectique bon / méchant : « La vie fait, une fois de temps en temps, des gens de ton espèce, et ceux-là sont désignés pour porter la misère des autres ». « Vous faites le procès d'un Juste » (p. 302). Son flegme et son amour de la justice font de lui un être quasi déifié : « Ce n'est pas ça la justice. Ce n'est pas ça l'ordre. Ça ne peut être ça, l'amour de Dieu. Oui, je suis un révolté. Mais je ne suis pas révolté contre les Anglais. Je suis révolté contre la haine, contre la misère, contre l'autorité qui abuse, contre la bêtise » (p. 319-320). Même ses détracteurs reconnaissent en lui la pureté : « [...] il dénonçait la misère et l'injustice sans faire de politique ». « En le pendant, on en aurait fait un martyr dont on aurait parlé dans deux cents ans » (p. 326). Hyacinthe revêt presque le visage du Christ tellement il apparaît bon aux yeux des hommes.

Tout à l'opposé, le marchand Smith est campé dans une position antagonique où il incarne tout ce qu'il y a de mauvais : « Le marchand Smith profite de nous » (p. 73). Les paroles qui lui sont prêtées ne sont guère en mesure de rehausser son prestige aux yeux du lecteur : « [...] ce pays a deux inconvenients : les moustiques et les Canadiens » (p. 99). Avec la progression chronologique de la diégèse, le fossé marqué par cette dialectique interethnique s'accroît. Dans le second tome, Tim Bellerose cultive une haine viscérale envers les Anglais : « [...] il préférerait en appeler à Satan lui-même plutôt que de demander l'aide de quelqu'un qui avait un rapport avec la Upper Canada Line » (p. 30). Les antagonismes atteignent leur sommet avec l'expression des idées révolutionnaires de Jean-Michel Bellerose et celles plus réfléchies de son oncle Bruno : « Quand j'avais ton âge, je portais mon étiquette de Canadien français comme un coup de poing entre les deux yeux. — Aujourd'hui, c'est nous autres, les Québécois, qui les donnons les coups de poing, au lieu de les recevoir. — Porteurs d'eau ! Nous étions une race de porteurs d'eau ! Porteurs de notre eau aux Anglais qui venaient boire à nos puits. Et nous leur disions Thank you » (p. 21). Les protagonistes ne s'élèvent plus contre l'injustice, mais contre le pouvoir anglais. Leurs attaques s'adressent aux Anglais directement : « Les Anglais du Canada et les Américains des États-Unis sont prospères ? C'est parce qu'ils sont trop épais pour avoir des idées » (*La corne de brume*, p. 99). La violence des propos de Jean-Michel contraste avec la sagesse de ses aïeux : « Ça fait combien d'années qu'il vous ment dans la face ? Puis vous autres, bande de caves, vous écoutez ça la bouche

Caron prend également un parti idéologique évident en conférant à ses personnages un rôle historique actif.

ouverte. Vous êtes par tannés de vous faire écœur-er ? » (*Le coup de poing*, p. 312). Le rétrécissement du pont historique (la proximité temporelle des faits relatés) semble augmenter la charge émo-tive de l'auteur par le biais de ses personnages.

Histoire et discours ironique

La dialectique des classes sociales et de la langue ne se développe pas uniquement à travers les thèmes et les discours narratifs ; Caron mise fortement sur l'ironie comme outil de subjectivisation de l'histoire. Certains portraits grotesques grossissent les traits de personnages qui se dissocient alors de la diégèse : « Le plus vieux des trois marchait devant. Et ce n'était pas peu de chose. Vêtu comme un seigneur déchu : redingote mitée et souliers pointus. Arborant un invraisemblable haut-de-forme violet, il mimait avec ostentation les manières les plus aristocratiques » (*Le canard de bois*, p. 90). Le grotesque s'apparente fortement au carnaval bakhtinien ; il se conçoit « en termes d'oppositions à la tradition classique. Il renvoie [...] à tout ce qui ne s'intègre pas dans son ordre imposant. En regard des formes convenues et nobles, mais désormais figées, le grotesque figure la pluralité, la richesse, les multiples possibles de l'invention et de la fantaisie⁸ ». Tous ces éléments construisent l'effet ironique des textes de Caron ; en utilisant ces structures anarchiques, il s'affranchit de la rigidité des normes morales des périodes évoquées.

Les cibles de cette ironie diffèrent sensiblement de celles que vise une dialectique beaucoup plus inter ethnique. La subtilité de cet outil permet des attaques plus discrètes mais non moins senties. Certes, ces luttes ressortent toujours, mais de nouveaux éléments se joignent au groupe des victimes de l'ironie — toujours envisagée comme un outil de raillerie. Le clergé est constamment pointé du doigt par les scènes grotesques qu'il anime à son insu. Aussi, à travers la couardise et la peur du peuple, l'auteur montre cyniquement la lutte infructueuse de ses protagonistes.

Les attaques ironiques répétées contre le clergé attentent fortement à l'autorité ecclésiastique. Si le protagoniste Hyacinthe Bellerose espère libérer le peuple de l'injustice et de l'obscurantisme, il doit forcément se frotter à l'Église qui s'interpose devant sa marche messianique. Pour accentuer cet antagonisme, jamais on ne prête à l'Église le même discernement qu'au protagoniste ; constamment, Caron la montre dans des prêches stériles et inutilement rigides : « Sais-tu que c'est un grand péché que tu fais là, Régine ? Tu vas contre la volonté de Dieu. Il a dit : croissez et multipliez. [...] Ah ! je ne pensais pas que ça se pratiquait dans ma paroisse ! Mais tu devras t'en confesser ma fille. [...] Je te refuse l'absolution. Et tu iras droit en enfer avec les gens de ton espèce (*Le Canard de bois*, p. 109-110). Certes, ce prêche

s'entendait plus fréquemment au XIX^e siècle, mais en le réactivant aux côtés des paroles libérales d'Hyacinthe, il revêt un caractère ironique et grotesque certain : « L'enjeu de la démarche est clair, il s'agit d'user des pouvoirs de la suggestion pour attenter aux mythes et à la croyance qui les fonde⁹ ». En juxtaposant les discours exagérément répressifs d'un curé et le ton posé et presque sage des protagonistes, le roman mène une charge manifeste contre le clergé. Jamais ou presque ce dernier n'est porté directement en dérision ; il moule lui-même son propre masque de carnaval : « Les péchés d'orgueil, de mensonge et de colère vous guettent. Et je ne saurais trop vous mettre en garde contre les promesses des faux prophètes » (p. 165). En un seul endroit, Hyacinthe sort de son stoïcisme pour se laisser mener par sa rage contre le curé : « [...] cet homme s'abrite derrière Dieu pour changer le sens de la vérité » (p. 295).

La collectivité n'est guère laissée pour compte dans les peintures grotesques du récit. Au contraire, elle y occupe un rôle de premier plan : « Les paroissiens se demandaient si Les Dieux qui sont Aux Cieux n'auraient pas un peu de mal à démêler les prières des catholiques et celle du protestant » (p. 285). Le peuple naïf et curieux est présenté comme un personnage grotesque qui vient fouiner dans l'actualité patriotique : « Tous les habitants du Port Saint-François, à l'exception des infirmes, des vieillards et des tout petits enfants avaient accouru devant l'église. [...] On ne savait pas ce qui allait se passer mais on ne voulait rien manquer¹⁰ » (p. 276).

Du portrait ironique de cette société émergent les visages des individus, souvent aussi grotesques. La naïveté presque candide des habitants montre à quel point la tâche d'évangélisation des esprits libéraux est ardue : « Mon Dieu, [...] autant vous le dire tout net : je verrais plutôt d'un mauvais œil que vous la fassiez attendre trop longtemps à la porte de votre paradis. Amen » (p. 24). Caron greffe à ses portraits des détails grotesques qui soutirent toute crédibilité aux personnages ainsi affublés : « La dame Morel [...] avait fort mauvaise haleine » (p. 96). Si ces personnages secondaires n'ont que très peu d'impact sur le déroulement de l'histoire, ils instituent le peuple en véritable personnage de défilé carnavalesque, dans « un univers de dérision dans lequel le respectable se mue en risible et le sérieux en grotesque¹² ». Ainsi, l'ironie et le grotesque contribuent à l'élaboration d'une dialectique des classes, découvrant une couche supérieure de la subjectivité du narrateur/auteur.

Formes de l'histoire, formes du roman

Si le roman historique se définit par ses thèmes et par les indices de la subjectivité du narrateur/auteur, il existe un autre aspect qui marque fortement ce genre littéraire : les rapports formels en-

La dialectique des classes sociales et de la langue ne se développe pas uniquement à travers les thèmes et les discours narratifs ; Caron mise fortement sur l'ironie comme outil de subjectivisation de l'histoire.



tre discours et sujet. L'un et l'autre se marient pour produire un riche réseau métaphorique et analogique gravitant autour des thèmes du roman. Nous ne parlons toutefois pas seulement de l'outil linguistique qu'est la langue, mais bien du travail formel effectué sur celle-ci : « le texte littéraire, production fictionnelle d'un auteur, est aussi une pratique sociale, et les formes qu'il prend sont indissociables de l'univers culturel dans lequel il apparaît¹⁵ ».

Dans *Le canard de bois*, où l'histoire se déroule surtout au cœur de la nature, un riche réseau analogique se tisse dans cet environnement avec lequel l'homme communique davantage. Le portrait d'Hyacinthe évoque ce milieu qui rythme son existence : « un sourire, quand il le pouvait, propre à atténuer les plus grandes froidures de janvier. [...] La tête d'un homme du pays » (p. 67). Marie-Moitié, encore attachée par le sang à l'existence amérindienne, fascine par sa beauté, par sa « bouche faite pour manger des fruits sauvages » (p. 113). Le souffle de ces êtres s'insinue dans celui de la nature (p. 32). Même leur sexualité converge vers l'univers animal (p. 55). Les gestes se mourent à la nature, devenant eux-mêmes éléments de ce monde vivant (p. 296). Les analogies participent également à la frustration des protagonistes, en dessinant leur malaise : « Qu'est-ce que j'ai fait pour qu'on m'arrache mes feuilles et mes branches une à une ? » (p. 47).

L'environnement acquiert lui aussi un rôle actif, à l'image de ses éléments : « Le vent était si en colère qu'on aurait dit qu'il se solidifiait. [...] Le temps avait profité de la confusion pour filer lui aussi » (p. 160). Le temps et l'espace s'anthropomorphisent. Ils ne sont plus simplement traversés par l'homme : ils l'accueillent et ralentissent sa course : les souches « cherchaient à le mordre aux chevilles » (p. 15). La présence de la nature devient si pressante que l'homme sent le besoin de lui parler : Tim « s'efforçait de consoler la nuit du mieux qu'il pouvait. Jusqu'à la rivière. Tais-toi donc, maudite rivière, tu ne sais pas ce que tu dis ! » (*La corne de brume*, p. 160). Les analogies se concentrent sur la nature pour se fonder à l'existence des hommes qu'elles peignent ; aussi s'attardent-elles à leurs croyances : « son souffle sautillait autour de lui comme un feu follet » (*Le canard de bois*, p. 143), à leurs habitudes ou à leurs manies : « Notre conversation dura le temps de toute une pipe » (*La corne de brume*, p. 98).

Le coup de poing se distinguait des deux précédents volets de la trilogie par une subjectivisation plus grande de l'histoire et par l'élaboration des structures ironiques ; le réseau analogique y subit lui aussi une modification appréciable avec le rapprochement historique. Cent années se sont écoulées entre les histoires relatées ; les personnages ont changé, leur existence également. L'imagerie textuelle s'adapte donc à

une nouvelle imagerie sociale : « Une moustache orgueilleuse à la Brassens » (p. 16). Les nouveaux référents culturels de la révolution intellectuelle s'imposent dans la bouche des personnages, rappelant ici la voix de Claude Péloquin : « Réveillez-vous, bande de caves ! » (p. 37). La violence de ces paroles révèle certes l'émotivité de Jean-Michel, mais « les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique [...] peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage¹⁶ », montrant ainsi une autre forme de sa subjectivité. Si les esprits s'avèrent plus incisifs, les images en font autant (p. 145).

Conclusion

Le pont à tracer pour rejoindre une autre rive historique doit nécessairement s'appuyer sur un tiers, placé quelque part entre les deux rives. Les protagonistes, porteurs à la fois de la voix de l'auteur et de celle de l'histoire, s'avèrent les médiateurs les plus efficaces. Aux yeux du lecteur, Hyacinthe incarne l'archétype du héros, plus porteur d'un message contemporain, distancé, que d'un message historique : c'est lui qui redéfinit l'auteur et ses lecteurs par rapport à leur univers socio-idéologique. Hyacinthe Bellerose est le symbole de ce décalage entre le lieu idéologique historique et celui fictionnellement reconstitué. Il vient davantage de l'imaginaire de l'auteur, de la vision qu'il s'est créée d'une idéologie telle qu'elle devait être en 1837. Sous cet angle, le héros se démarque nettement de son univers diégétique et historique. Ce décalage est motivé en partie par l'idéologie dans laquelle baigne l'auteur. Celui-ci redéfinit donc son présent par le passé, mais toujours tel qu'il le perçoit. Le lieu idéologique de production crée un lieu tiers, différent du lieu idéologique intangible et inviolable qui façonna l'insurrection des Patriotes.

L'historicisation modèle ainsi l'histoire pour en donner une image médiatisée, renouvelée. À la lumière de ce décalage idéologique — de cet écart irréductible entre deux lieux historiques — le roman historique de Caron apporte une nouvelle interprétation historique, une nouvelle vision, au débat contemporain. Car le texte littéraire historique est porteur d'un message idéologique qui redessine l'actualité culturelle et intellectuelle en s'inspirant à la fois de deux lieux idéologiques et historiques distincts, reliés par la volonté créatrice de l'écrivain.

* Étudiant au 2^e cycle en littérature québécoise, Université Laval.

Notes

1. M. Yourcenar, *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Gallimard [Coll. Folio], 1974, p. 332.
2. Georges Lukács, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 188.
3. *Ibid.*, p. 227.
4. André Belleau, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Primeur, 1984, p. 03.
5. Louis Caron, *Le canard de bois*, Montréal, Boréal [Coll. « Compact »], 1994, Avant-propos.
6. Louis Caron, *La corne de brume*, Montréal, Boréal [Coll. « Compact »], 1994, p. 42-43.
7. Louis Caron, *Le Canard de bois*, p. 54.
8. Elisha Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion artistique*, Paris, PUV, 1991, p. 67.
9. *Ibid.*, p. 69.
10. Je souligne.
11. Catherine Kcrbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », dans *Poétique*, n° 41 (février 1980), p. 20.
12. Ruth Amossy et Elisha Rosen, « Carnaval et comédie », dans « *les Caprices de Marianne de Musset* », Paris, Lettres modernes, 1977, p. 6.
13. André Belleau, *op. cit.*, p. 142.
14. *Ibid.*
15. Jacques Pelletier, *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 166.
16. *Ibid.*, p. 408.