

Université de Montréal

Échos d'une tradition mythologique américaine : Joseph Légaré et le tableau d'histoire  
(1825-1855)

par  
Sandrine Garon

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences  
en Histoire de l'art

Août 2010

© Sandrine Garon, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Échos d'une tradition mythologique américaine : Joseph Légaré et le  
tableau d'histoire (1825-1855)

présenté par :

Sandrine Garon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Todd Porterfield

.....  
président-rapporteur

Louise Vigneault

.....  
directeur de recherche

Thomas Wien

.....  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la façon dont s'intègrent les tableaux à sujets historiques du peintre canadien-français Joseph Légaré (1795-1855) au sein d'une tradition américaine de représentation picturale. L'analyse du corpus de l'artiste suggère que ce dernier participe à la diffusion de récits mythologiques propres à l'Amérique : à cet effet, la comparaison des œuvres de Légaré aux séries de tableaux du peintre états-unien Thomas Cole (1801-1848) souligne la présence d'une structure cyclique similaire, inspirée des mythologies européennes, mais dans laquelle sont réactualisées de nouvelles données (territoriales, socioculturelles, politiques) proposées par le continent américain. Ainsi, la production de Légaré s'ordonne en fonction d'un archémythe principal, celui de la régénérescence de la nation, et de mythes fondateurs qui retracent les débuts de l'histoire coloniale, alors que se côtoyaient l'Amérindien et le missionnaire jésuite. Tandis que le premier, par association symbolique, devient une figure de rhétorique prédominante dans le discours identitaire tenu par l'artiste, le second y est plutôt célébré pour sa résistance à l'Autre et son courage. À ce chapitre, cette étude démontre l'existence d'une filiation effectuée par l'artiste entre les Canadiens français, les communautés autochtones et les martyrs jésuites, laquelle repose sur le destin tragique qui leur est respectivement associé et le statut de victime qu'ils endossent. Ainsi, la mythologie nationale véhiculée dans les œuvres de Légaré s'articule autour de *mythes dépresseurs*, axés sur l'idée d'une nation vaincue, mais qui, par la prise en charge de sa mémoire collective, pourra un jour renaître de ses cendres.

Mots-clés : Joseph Légaré, Québec, Arts, XIX<sup>e</sup> siècle, mythe, Amérique, Thomas Cole, nation, mémoire

## ABSTRACT

The purpose of this study is to integrate the historical paintings of French Canadian painter Joseph Légaré (1795-1855) into an American tradition of pictorial representation. The analysis of the artist's corpus suggests that he participates in the diffusion of American mythological narratives. Indeed, the comparison between the paintings of Légaré and those of the American painter Thomas Cole (1801-1848) underlines the presence of a similar cyclic structure, inspired by European myths, but in which are updated new territorial, cultural and political data specific to the American continent. From this perspective, the artistic production of Légaré organizes itself according to a main "archémythe", one of national renewal, and some founding myths, which redraw the beginnings of colonial history, where the Amerindian and the Jesuit missionary predominated. The Indian, by symbolic association, becomes a rhetorical figure in the discourse of national identity formulated by the artist, whereas the Jesuit martyr is rather celebrated for his resistance and his courage in front of the other. In this regard, this study demonstrates the existence of an association made by the painter between French Canadians, Native people and Jesuit martyrs, which is based on the tragic fate that is associated with each group and the status of victim that they had to assume. Consequently, the national mythology represented in the works of Légaré is structured around *depressant myths*, based on the idea of a defeated nation, but which, by the creation of a collective memory, can, one day, rise from the ashes.

Keywords: Joseph Légaré, Quebec, Arts, 19<sup>th</sup> century, myth, America, Thomas Cole, nation, memory

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>iv</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>v</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b>	<b>viii</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b>	<b>ix</b>
<b>LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS</b>	<b>xiii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>xiv</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
Données biographiques	1
Définition du projet	4
Méthodologie	4
État de la question	6
<b>CHAPITRE I : <i>Paysage au monument à Wolfe</i> : résurgence d'un mythe américain</b>	<b>11</b>
<i>Paysage au monument à Wolfe</i> : la toile et ses emprunts	12
Sources iconographiques	12
<i>Mercure endormant Argus</i> , une gravure d'après Rosa	15
La montée de l'idée nationale	15
Un bref retour depuis la Conquête	15
La rupture comme solution	16
L'implication sociale et politique de l'artiste	20
Les interprétations antérieures de la toile	21
Le récit allégorique vu par Trudel et Porter	21
L'interprétation de François-Marc Gagnon et d'Yves Lacasse	23
L'œuvre selon Didier Prioul	24

Le mythe dans tous ses états	25
Le mythe, rouage socioculturel essentiel et universel	26
Différents types de mythes associés à la représentation mythologique	29
Le mythe américain	31
Une présence déjà confirmée dans la littérature et les arts américains	32
Étude de cas : Thomas Cole	34
La construction d'un cycle mythologique	35
<i>The Course of Empire</i> (1833-1836)	37
Le mythe chez Joseph Légaré	40
Cole et Légaré : analyse comparée	40
La spécificité des mythes canadiens-français	44
<b>CHAPITRE II : L'Amérindien chez Joseph Légaré : figure de rhétorique au cœur d'une mythologie nationale</b>	<b>46</b>
Représentation idéologique de l'Amérindien aux XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles	47
Une production artistique influencée par la littérature historique	47
L'attitude ambivalente : Jésuites et Récollets au Canada	50
Le tournant primitiviste amorcé par Lahontan	52
Lafitau ou le recours aux peuples de l'Antiquité	54
Charlevoix : la persistance d'une figure partagée entre barbarie et fascination humaniste	56
Voltaire et Rousseau au Canada	57
Les idéologies du XIX <sup>e</sup> siècle : entre l'Europe et l'Amérique	58
<i>Atala</i> de Chateaubriand	58
James Fenimore Cooper et le développement d'un paradigme américain	59
<i>Le Massacre des Hurons par les Iroquois</i> (1827-1828)	62
L'Amérindien au cœur du paysage (années 1830 et 1840)	65
La représentation romantique du mythème de l'Iroquoise au Bas-Canada	67
L'Iroquoise telle que vue par Légaré	69
Vers une poétique de la disparition	70
Plamondon, Garneau et Légaré : de l'échec des Rébellions à l'association symbolique	72

Plamondon et le dernier Huron	73
Le poème de Garneau et la riposte picturale de Légaré	75
<b>CHAPITRE III : Le parcours d'un mythe national canadien-français en formation : le cas des martyrs jésuites</b>	<b>80</b>
Garneau ou la représentation libérale des martyrs jésuites	81
Brébeuf et Lalemant : les martyrs tels que vus par Légaré	84
Contexte de production	84
Le récit : le paysage et ses emprunts iconographiques	85
Le récit : l'action et ses emprunts iconographiques	87
Le récit : les sources littéraires associées	89
Remise en question du martyr chez les Jésuites	93
Qui sont réellement ces martyrs?	93
La définition du martyr appliquée au cas des Jésuites canadiens	94
Le parcours d'un mythe national	98
L'approbation du mythe	98
La formulation du mythe et sa diffusion par la Compagnie de Jésus	99
Un mythe ritualisé	103
La poursuite de son appropriation au XIX <sup>e</sup> siècle : l'influence jésuite	104
Légaré et la réactualisation du récit	106
La version d'Henri-Raymond Casgrain : la sacralisation d'un mythe	107
Le mythe d'une « petite nation » américaine	109
<b>CONCLUSION</b>	<b>112</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>120</b>
<b>ANNEXE I : Reproductions des œuvres à l'étude</b>	<b>xv</b>
<b>ANNEXE II : François-Xavier Garneau, <i>Le dernier Huron</i></b>	<b>xxxvi</b>
<b>ANNEXE III : Inventaire de la bibliothèque de Joseph Légaré</b>	<b>xi</b>

**LISTE DES TABLEAUX**

<b>Tableau I.</b> <i>Contenu de la bibliothèque personnelle de Joseph Légaré</i>	<b>46</b>
--	-----------

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1. Joseph Légaré  
*Paysage au monument à Wolfe*, vers 1840  
 Huile sur toile, 131 x 175 cm  
 Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
 (n° 55.109)
- Figure 2. Richard Houston d'après Hervey Myth.  
*Le Major Général James Wolfe*, avant 1849  
 Gravure à l'eau-forte  
 Encre sur papier, 35,4 x 24,9 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1993.16448)
- Figure 3. Jacques Denzel d'après François Boucher  
*Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée*, n.m.  
 Gravure à l'eau-forte  
 Encre sur papier vélin, 49,5 x 63,4 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1993.26236)
- Figure 4. Émile Carlier d'après Salvator Rosa  
*Mercure endormant Argus*, 1768  
 Encre sur papier collé sur papier, 24,1 x 39,4 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1993.35784)
- Figure 5. Joseph Légaré  
*Le Canadien*, 1833  
 Huile sur toile, 16,8 x 24 cm  
 Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
 (n° 72.43)
- Figure 6. Alfred Bierstadt  
*Emigrants Crossing the Plains*, 1867  
 Huile sur toile, 167,5 x 255 cm  
 The National Cowboy Hall of Fame and Western Heritage Center,  
 Oklahoma City  
 (n° 1972.019)
- Figure 7. Thomas Cole  
*The Course of Empire : The Savage State*, 1833-1836  
 Huile sur toile, 99,7 x 160,7 cm  
 New York Historical Society, New York  
 (n° 1858.1)

- Figure 8. Thomas Cole  
*The Course of Empire : The Arcadien or Pastoral State*, 1833-1836  
 Huile sur toile, 99,7 x 160,7 cm  
 New York Historical Society, New York  
 (n° 1858.2)
- Figure 9. Thomas Cole  
*The Course of Empire : The Consummation of Empire*, 1836  
 Huile sur toile, 130,2 x 193 cm  
 New York Historical Society, New York  
 (n° 1858.3)
- Figure 10. Thomas Cole  
*The Course of Empire : Destruction*, 1836  
 Huile sur toile, 99,7 x 161,3 cm  
 New York Historical Society, New York  
 (n° 1858.4)
- Figure 11. Thomas Cole  
*The Course of Empire : Desolation*, 1836  
 Huile sur toile, 99,7 x 160,7 cm  
 New York Historical Society, New York  
 (n° 1858.5)
- Figure 12. Joseph Légaré  
*Souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France*, 1843  
 Huile sur toile, 132 x 165 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1994.8676)
- Figure 13. Thomas Cole  
*Last of the Mohicans : The Death of Cora*, 1827  
 Huile sur toile, 118,8 x 80,6 cm  
 The University of Pennsylvania Art Collection, Philadelphie  
 (sn.)
- Figure 14. Joseph Légaré  
*Le Massacre des Hurons par les Iroquois*, 1827-1828  
 Huile sur toile, 63,5 x 84,2 cm  
 Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
 (n° 57.204)
- Figure 15. Anonyme d'après Charles Le Brun  
*Porus combattant ou La défaite de Porus*, n.d.  
 Encre sur papier vélin collé sur carton, 18,2 x 42 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1993.35229)

- Figure 16. Joseph Légaré  
*Les Chutes de Saint-Ferréol*, vers 1840  
Huile sur toile, 75,3 x 88,7 cm  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
(n° 47.02)
- Figure 17. Thomas Cole  
*A Wild Scene*, 1831-1832  
Huile sur toile, 126,3 x 190 cm  
Baltimore Museum of Art, Baltimore  
(sn.)
- Figure 18. Joseph Légaré  
*Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha*, entre 1835-1845  
Huile sur papier, 38,8 x 30,5 cm  
Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal  
(n° Dr. 1979.16)
- Figure 19. Joseph Légaré  
*Les Fiançailles d'une Indienne*, vers 1844  
Huile sur papier, 15,2 x 18,8 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
(n° 23397)
- Figure 20. Joseph Légaré  
*Le Désespoir d'une Indienne*, 1844  
Huile sur toile, 134,6 x 178,8 cm  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
(n° 65.90)
- Figure 21. Antoine Plamondon  
*Le Dernier des Hurons*, 1838  
Huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm  
Collection de M. et Mme Fred Schaeffer, Toronto
- Figure 22. Joseph Légaré  
*Josephte Ourné*, vers 1844  
Huile sur toile, 131,5 x 95,5 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
(n° 18309)
- Figure 23. Joseph Légaré  
*Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant*, vers 1843  
Huile sur toile, 67,6 x 97,2 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
(n° 18795)

- Figure 24. James Pattison Cockburn  
*Québec vu de la pointe à Pizeau*, vers 1830  
 Sépia sur mine de plomb sur papier, 39,9 x 55,1 cm  
 Extrait de l'ouvrage *Quebec and its Environs* de James Pattison Cockburn, 1831
- Figure 25. Charles Hunt d'après James Pattison Cockburn  
*Le Cap Diamant et l'anse au Foulon vus de la pointe à Puiseaux*, Sillery, 1833  
 Aquatinte, encre sur papier, 62,9 x 79,6 cm  
 Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
 (n° 66.165.02)
- Figure 26. Andréa Lucatelli (attribué à)  
*Coup de vent*, XVIII<sup>e</sup> siècle  
 Huile sur toile, 72,6 x 92,5 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1991.330)
- Figure 27. Joseph Légaré  
*Paysage*, vers 1841-1842  
 Huile sur papier, 26 x 45,5 cm  
 Musée de la civilisation, Québec  
 (n° 1994.24976)
- Figure 28. Grégoire Huret  
*Le Martyre des pères Jésuites* ou *Precosia mors quorundam Patrum é S.I. in nova Francia*, 3<sup>e</sup> quart du XVII<sup>e</sup> siècle  
 Gravure illustrant l'ouvrage du père François du Creux, *Historiae Canadensis seu Novae Franciae libre decem annum usque Christi*, Sebastien Cramoisy et Sebastien Marbre Cramoisy, Paris, 1664.
- Figure 29. Composition d'Antoine Humblot gravée par Antoine Aveline  
*Le Martyre des pères Jésuites*, avant 1743  
 Encre sur papier, s.d.  
 Gravure illustrant l'édition originale de l'ouvrage de Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France avec Le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Paris, Didot, 1744.
- Figure 30. Anonyme (Paris XVII<sup>e</sup> siècle)  
*Reliquaire du père Jean de Brébeuf*, 1664-1665  
 Argent, 35,5 x 48,2 cm [le buste]  
 Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, Québec  
 (sn.)

## LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

### SIGLES

AJQ      Archives judiciaires de Québec

### ABRÉVIATIONS

fig.	figure
<i>fol.</i>	<i>folio</i>
n.m.	non daté
r.	recto
s.d.	dimensions inconnues
s.n.	numéro d'accession inconnu (ou sans numéro)
v.	verso

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherches, Mme Louise Vigneault, qui, tout au long de mon parcours, m'a accordé son temps, sa confiance et son aide. Ses encouragements constants, son souci de l'excellence tout comme son implication dans mon projet ont été des plus appréciés. Merci au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques ainsi qu'à la Faculté des études supérieures pour leur support financier. Je souhaite également remercier M. Thomas Wien qui a accepté de partager avec moi ses connaissances, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles pistes de recherches qui se sont avérées des plus intéressantes. J'aimerais aussi souligner l'apport considérable des différentes institutions muséales qui m'ont généreusement ouvert leurs portes : merci au Centre de référence de l'Amérique française et au Musée de la civilisation, au Musée national des beaux-arts du Québec ainsi qu'au Musée des beaux-arts du Canada. Finalement, un merci particulier à ma famille pour son soutien; sans elle, ce projet n'aurait pas vu le jour. Merci.

## INTRODUCTION

Peintre, collectionneur, politicien, Patriote, annexionniste : ce ne sont là que quelques-uns des qualificatifs que nous pouvons associer à Joseph Légaré. Artiste autodidacte évoluant dans un marché dominé par la peinture religieuse et le portrait, son statut de « bien nanti » lui permet – à notre plus grand plaisir d’ailleurs – d’aborder des genres picturaux beaucoup plus diversifiés. De la copie de tableaux religieux qui lui permet de trouver sa facture personnelle, l’artiste se lance dans la réalisation de portraits, de paysages, puis de scènes de genre et de compositions au centre desquelles se dressent les emblèmes de l’histoire coloniale canadienne-française. Parallèlement à sa carrière de peintre, il est activement impliqué sur la scène politique de la ville de Québec à compter des années 1820. Soutenant le projet d’autodétermination proposé par les Patriotes, Légaré sort plutôt ébranlé de l’échec des Insurrections de 1837-1838. Malgré cet événement, il ne peut s’empêcher de défendre les idéaux des Fils de la Liberté : plaçant les intérêts des Canadiens francophones au centre de ses préoccupations, le peintre, comme plusieurs de ses contemporains, cherche à assurer le destin national du peuple, et ce, pendant la majeure partie de sa vie.

Joseph Légaré voit le jour à Québec le 10 mars 1795 : fils d’un cordonnier devenu marchand et propriétaire immobilier<sup>1</sup>, il entre à l’automne 1810 au Séminaire de Québec où il n’obtient que de médiocres résultats, ce qui l’oblige à quitter définitivement l’institution l’année suivante<sup>2</sup>. Il est alors engagé comme apprenti chez le peintre et vitrier

---

<sup>1</sup> D’après les recherches de John R. Porter, Joseph Légaré père possédait au moins deux maisons situées sur les rues Saint-Jean et Sainte-Angèle vers 1815; la location de ces propriétés semble lui avoir procuré un revenu considérable qui lui a également permis de consentir des prêts. De plus, l’historien de l’art mentionne la possession d’autres biens immeubles (situés aux faubourgs Saint-Jean et Saint-Louis et à Sainte-Foy) tout en soulignant la promotion sociale qui accompagna l’accroissement de sa fortune personnelle (il est nommé juge de paix à la même époque). Voir à ce propos John R. Porter, « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855) », thèse de doctorat, département d’histoire, Université de Montréal, Montréal, 1981, p. 25-26.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

Moses Pierce qui lui enseigne à peindre des voitures, des enseignes, des armoiries, des appartements ainsi qu'à poser des vitres et à réaliser des travaux de dorure ou, occasionnellement, la restauration de tableaux<sup>3</sup>. Ayant opté pour l'apprentissage d'un métier manuel au détriment d'un parcours académique, rien ne laisse alors présager de l'ascension sociale imminente de Légaré qui, tout comme son père, saura tirer profit des circonstances favorables de la fin des années 1810<sup>4</sup>.

Dans le milieu artistique de l'époque, cette conjoncture s'articule autour de l'arrivée à Québec de plusieurs tableaux européens envoyés de France par l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins (1753-1833)<sup>5</sup>. Abîmés par la traversée et par de mauvaises conditions de conservation, la plupart d'entre eux doivent être restaurés ou encore recopiés (la demande pour ce type d'œuvres ne pouvant être satisfaite que par les envois de l'abbé Desjardins, certains peintres et artisans sont alors engagés pour en effectuer des copies). Dès 1817, Légaré participe activement à la restauration de ces tableaux : fraîchement sorti de l'atelier de Pierce, il acquière de cette manière une certaine connaissance de l'art de la peinture. Copiant et recopiant les compositions des maîtres européens, il développe graduellement une technique qui lui est propre. Rapidement, son talent et ses aptitudes sont reconnus par l'*intelligentsia* bas-canadienne, le clergé et les représentants de la Couronne<sup>6</sup>. En 1819, Légaré accepte même de prendre sous son aile, pour un temps, le jeune Antoine Plamondon (1804-1895)<sup>7</sup> alors qu'il tend à se consacrer définitivement à sa carrière de peintre. À l'époque, l'artiste s'illustre notamment par ses

---

<sup>3</sup> Légaré sera l'apprenti de Pierce à compter du 17 avril 1812, et ce, jusqu'au mois de novembre 1815. *Ibid.*, 28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>5</sup> Il s'agit ici de ce que l'historien de l'art Laurier Lacroix nomme le « fonds Desjardins » : constitué d'environ 180 tableaux religieux dissimulés lors de la Révolution française et envoyés au Bas-Canada par l'abbé Desjardins à son frère Louis-Joseph Desjardins (1766-1848) en 1817 et en 1820, ce fonds d'œuvres est destiné à tapisser les murs des églises de la province. D'autre part, certains de ces tableaux ont également été acquis par des particuliers : Joseph Légaré est l'un de ces collectionneurs, achetant ainsi un peu plus de trente œuvres. Voir à propos de ces tableaux l'article de Laurier Lacroix, « Les envois de tableaux européens de Philippe-Jean-Louis Desjardins à Québec, en 1817 et 1820. Établissement du contenu », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XX, n° 1, 1999, p. 26-41.

<sup>6</sup> Plusieurs sources rapportent à cet effet qu'en 1818, le gouverneur, reconnaissant l'aptitude de Légaré pour la peinture, aurait proposé à ce dernier un séjour de perfectionnement en Italie, offre qu'il déclina. Voir à ce sujet Porter, *op. cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

talents de copistes<sup>8</sup>; parallèlement, il se fait remarquer par ses nombreuses acquisitions de tableaux et de gravures européens, elles-mêmes rendues possibles grâce aux revenus que lui procure la copie. L'importance de cette collection est sans conteste : devenu membre de la Société littéraire et historique de Québec depuis peu, Légaré expose les œuvres acquises dans les locaux de l'institution<sup>9</sup>. Au début des années 1830, le peintre fait donc partie de l'une des plus importantes sociétés savantes du Bas-Canada, il possède une collection enviable, ainsi qu'une fortune personnelle et une renommée grandissantes.

Son intérêt pour la politique remonte également à cette époque, alors qu'il prend part aux activités mises sur pied par un comité pétitionnaire, et ce, dès 1827<sup>10</sup>. À partir de ce moment, l'implication de Légaré au sein de la vie sociopolitique de la ville de Québec sera constante. En effet, l'artiste rejoint rapidement le Parti patriote et défend les idéologies supportées par celui-ci. Il s'implique également dans les journaux *Le Canadien* et *Le Libéral*, puis participe à quelques élections en tant que candidat, pour finalement être nommé conseiller législatif en février 1855, quelques mois avant sa mort<sup>11</sup>. Ainsi, au cours de toutes ces années, le peintre appartient à un cercle restreint où se côtoie l'élite libérale de la capitale; les idées politiques qui y sont partagées, tout comme les projets de sociétés qui y sont élaborés influenceront grandement la production artistique de Légaré. À travers les scènes de genre, le paysage et la peinture d'histoire, l'artiste arrive à transmettre sa propre vision de la nation canadienne-française, vision teintée et modelée par l'influence du milieu dans lequel il évolue.

Par la suite supplanté par les qualités esthétiques dont font preuve Plamondon et Hamel, l'œuvre de Légaré semble quelque peu tomber dans l'oubli à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>8</sup> D'après John R. Porter, la copie de tableaux religieux correspond à environ quarante pourcent de la production artistique connue du peintre, la plupart de ces toiles ayant été peintes au cours des années 1820. *Ibid.*, p. 44.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>10</sup> Ce comité pétitionnaire visait à appuyer certaines résolutions ainsi qu'une adresse au Roi dénonçant certaines irrégularités observées dans les dépenses administratives, la mauvaise gestion des terres gouvernementales, les abus du Conseil législatif ainsi que l'existence de conflits d'intérêt chez les magistrats. Cette pétition compta plus de 80 000 signataires, tous électeurs bas-canadiens. *Ibid.*, p. 60.

<sup>11</sup> John R. Porter, Jean Trudel et Nicole Cloutier. *Joseph Légaré (1795-1855). L'oeuvre*, catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre –29 octobre 1978, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978-7 janvier 1979, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1<sup>er</sup> février-15 mars 1979, Québec, Musée du Québec, 12 avril-20 mai 1979), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 10-13.

Ce n'est qu'au cours des années 1970 que les spécialistes commencent à s'intéresser de nouveau à l'artiste et à sa production picturale. Cet intérêt, sans doute imputable à la montée du nationalisme que connaît le Québec de l'époque, répond probablement au besoin grandissant de s'identifier à des figures de résistance. Dans cette perspective, Légaré, offre un sujet de choix et les interprétations de ses œuvres sont alors élaborées en fonction des idéaux politiques qu'il a défendus. Nous tenterons d'introduire deux données supplémentaires dans la lecture de ses tableaux en invoquant, tout d'abord, l'américanité du peintre, et son recours au mythe.

À partir de ces éléments nouveaux, nous proposons d'insérer une partie des tableaux profanes de Légaré dans une tradition mythologique continentale. Pour y arriver, il nous faudra tout d'abord démontrer la présence de récits mythologiques propres à l'Amérique dans les compositions où sont mis en scène des événements de l'histoire coloniale. Nous croyons que celles-ci constituent une série de représentations structurées à partir des mythes fondateurs de la nation canadienne-française, eux-mêmes subordonnés à un récit mythologique principal. Au sein du corpus de l'artiste, la forte présence, à compter de 1840, de ce type de tableaux laisse présager une réaction au jugement porté par Lord Durham sur les Francophones et à la menace d'assimilation qui plane sur leurs têtes. Il est alors permis de croire que l'artiste, cherchant à affirmer l'existence de sa nation, s'emploie à commémorer certains événements de son passé. En partant d'une perspective plus générale, nous analyserons d'abord le mythe dans un cadre américain. Par la suite, nous aborderons l'un des principaux protagonistes de cette mythologie, tout en tâchant de souligner son intégration dans le discours pictural de Légaré. Finalement, nous nous intéresserons davantage à un récit proprement canadien, à un emblème qui demande peut-être à être révisé.

Ainsi, le premier chapitre sera consacré à l'insertion du peintre au sein d'une tradition mythologique continentale. L'existence de mythes américains ainsi que leur présence dans l'imaginaire collectif des populations nord-américaines ont été démontrées à plusieurs reprises par l'analyse de productions littéraires et artistiques<sup>12</sup>. Cependant, cette

---

<sup>12</sup> Consulter à ce sujet les ouvrages de Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994; Louise Vigneault, « Le pionnier :

expérience du mythe s'est vécue de façon singulière au sein de la population du Bas-Canada. Une analyse comparative entre la démarche de Joseph Légaré et celle du peintre états-unien Thomas Cole nous permettra, dans un premier temps, d'enraciner l'artiste canadien au sein d'une pratique continentale. D'emblée, nous croyons que les similitudes observées sont attribuables à une retranscription de représentations mythologiques sur la surface picturale, tandis que les différences découlent, quant à elles, de l'expression de mythologies distinctes, motivées par les préoccupations divergentes qui habitent les deux artistes. En nous basant sur les recherches de l'historien et sociologue Gérard Bouchard<sup>13</sup>, nous serons en mesure de cerner le type de récits mythiques véhiculés par Légaré ainsi que leur fonction socioculturelle. À partir de ces données, nous effectuerons une lecture de l'œuvre *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1)<sup>14</sup> afin de confirmer notre hypothèse de départ selon laquelle Joseph Légaré participe de façon active à la diffusion d'une mythologie propre à l'Amérique et à ses nations.

Le second chapitre sera dédié, quant à lui, à un acteur incontournable de cette mythologie américaine : l'Amérindien. Présent au sein de l'imaginaire collectif des populations du Nouveau Monde, les artistes et les littéraires semblent lui accorder une importance particulière au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Chez Légaré, l'Autochtone s'impose dans l'iconographie à compter de 1840 : précédant la représentation ethnographique, nous croyons que le peintre, influencé par les conceptions antérieures de l'Amérindien, utilise ce dernier comme une figure de rhétorique. Polarisée entre les mythes du « bon sauvage » et du « sauvage sanguinaire », la représentation de l'Indien devient ainsi un moyen pour l'artiste de véhiculer ses idées nationalistes. Nous proposons donc d'effectuer une analyse thématique de l'œuvre de Légaré : en retraçant l'origine de ces archétypes, nous pourrions non seulement observer leur formation et leur parcours en

---

acteur de la frontière », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 275-313.

<sup>13</sup> Les ouvrages de Gérard Bouchard autour desquels se structurera notre conception du mythe sont principalement : *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000; *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Éditions Nota bene/Cefan, 2003; *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004; « Le mythe. Essai de définition », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 409-426.

<sup>14</sup> Les reproductions en couleurs des œuvres mentionnées au cours de la présente étude se retrouvent à la toute fin du document (Annexe I).

sol américain – et européen –, mais aussi circonscrire le rapport entretenu par l'artiste avec cette figure de l'Amérindien. En recourant au contenu de la bibliothèque personnelle de l'artiste, nous serons en mesure de cerner l'évolution des mythes qui entourent la figure autochtone en Amérique; de façon diachronique, puis synchronique, les œuvres de Légaré seront comparées aux textes et aux sources iconographiques qui ont influencé sa représentation. En plus d'inscrire encore une fois le peintre dans la tradition mythologique américaine (par l'emploi d'une figure commune à l'ensemble des peuples du continent), cette analyse thématique de l'œuvre de Légaré permettra l'introduction d'un second thème qui y est tout aussi central dans la mythologie bas-canadienne : celui des martyrs jésuites.

Après avoir abordé la mythologie américaine en fonction d'une dynamique continentale, nous croyons nécessaire de cibler les singularités nationales existantes. Voilà pourquoi nous nous pencherons finalement sur un récit mythologique particulier au Bas-Canada. À partir de la toile intitulée *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* (vers 1843, fig. 23), nous tenterons de cerner la genèse du mythe, puis l'évolution de sa représentation littéraire (Ragueneau, Charlevoix, Garneau) et picturale (Huret, Aveline, Légaré), ainsi que l'interrelation qui existe entre toutes ces sources. Le fait d'illustrer le martyre des missionnaires jésuites trahit, selon nous, une représentation symbolique de la nation canadienne-française : les martyrs, au même titre que la figure de l'Amérindien, sont les protagonistes d'une mythologie du Régime français. Légaré, à l'instar de l'historien François-Xavier Garneau, pose ainsi les bases d'un mythe de fondation qui fait référence au statut de victime associé aux Canadiens francophones après l'échec des Rébellions. L'analyse du tableau de Légaré devrait nous permettre de démontrer l'importance qu'accorde le peintre à la représentation du passé glorieux de sa nation, tout en ciblant la spécificité de la mythologie canadienne-française. En précisant le caractère singulier de cette dernière, nous pourrions discerner précisément le type de mythes invoqués par Légaré, et, d'un point de vue socioculturel, l'action qu'ils engendrent.

Afin d'étayer notre propos et de vérifier la vraisemblance des hypothèses émises, nous devons nous intéresser au travail effectué par nos prédécesseurs. Chacun contribue, à sa manière, à fournir des réponses aux questions soulevées par notre problématique de

recherche. Que ce soient les données reliées à la vie sociopolitique de l'artiste présentées par Porter, l'analyse de la figure de l'Autochtone introduite par Gagnon, l'utilisation de la prosopopée visuelle dont nous parle Trudel ou encore le processus d'emprunt tel que nous le présente Prioul, tous ces éléments nous permettent de donner une nouvelle dimension à l'analyse de l'œuvre de Légaré. Un retour en arrière s'imposant de lui-même, nous nous sommes donc tourné vers les premiers ouvrages majeurs consacrés à l'artiste.

En 1978, la Galerie nationale du Canada inaugure la première exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste bas-canadien. Grâce aux recherches de l'historien de l'art québécois John R. Porter - alors conservateur adjoint à l'institution muséale d'Ottawa -, s'ajoute à cette exposition un catalogue raisonné<sup>15</sup> présentant la totalité des œuvres connues de l'artiste. Réalisé en collaboration avec des spécialistes en arts anciens, notamment Jean Trudel et Nicole Cloutier, cet ouvrage propose, d'une part, un survol chronologique des toiles et des dessins du peintre; de l'autre, les auteurs s'assurent de documenter la provenance des œuvres en plus d'effectuer une brève analyse de chacune d'entre elles. À ce chapitre, ils suggèrent quelques interprétations novatrices, articulées, pour la plupart, autour des idéaux nationalistes défendus par le peintre. Première partie d'un projet amorcé par Porter, le catalogue *Joseph Légaré (1795-1855)*. *L'œuvre* se voit complété quelques années plus tard par un second volet axé sur la vie de l'artiste<sup>16</sup>.

En 1981, Porter, dans sa thèse de doctorat intitulée « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855)<sup>17</sup> », nous renseigne principalement sur la vie politique et sociale du peintre. L'objectif de l'auteur, ici explicite, est de « [...] cerner la personnalité complexe de Légaré et à mesurer

---

<sup>15</sup> John R. Porter, Jean Trudel et Nicole Cloutier. *Joseph Légaré (1795-1855)*. *L'œuvre*, catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre –29 octobre 1978, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978-7 janvier 1979, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1<sup>er</sup> février-15 mars 1979, Québec, Musée du Québec, 12 avril-20 mai 1979), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978.

<sup>16</sup> Ce projet d'exposition semble avoir suscité l'intérêt de plusieurs Québécois : épaulé par Porter, Trudel et Cloutier, le réalisateur Raymond Brousseau réalise en 1980 un documentaire sur la vie, l'œuvre et l'implication politique de Légaré. *Un Québécois retrouvé. Joseph Légaré (1795-1855)*, Montréal, Office national du film, 1980, 57 min. 25 s.

<sup>17</sup> John R. Porter, « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855) », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, Montréal, 1981.

l'importance de sa contribution à la société de son époque<sup>18</sup> ». Porter propose donc un portrait biographique structuré en fonction de deux périodes distinctes, soit celle qu'il nomme « Les années de définition et de promotion (1795-1840) », ainsi que la suivante, intitulée simplement « Les années de maturité (1840-1855) ». D'emblée, les recherches de Porter nous renseignent sur deux choses : d'un côté, l'année 1840 semble marquer un tournant dans la vie de l'artiste, et de l'autre, le catalogue raisonné nous incite à croire qu'un changement s'opère également du côté de sa pratique artistique. En effet, le dépouillement des œuvres qui y sont répertoriées permet de constater une recrudescence des tableaux représentant un événement de l'histoire coloniale ou l'un de ses acteurs (Amérindiens, martyrs, communautés religieuses et missionnaires) à partir du début de la décennie 1840. Délaissant le tableau religieux et le portrait au cours de cette période, Légaré semble accorder une attention particulière aux épisodes de l'histoire coloniale sous le Régime français, tout comme aux protagonistes qu'ils mettent en scène.

Parallèlement, d'autres historiens de l'art entreprennent de formuler de nouvelles hypothèses concernant les œuvres de l'artiste ou de réviser les thèses existantes. Commentant le catalogue raisonné de l'œuvre de Légaré, François-Marc Gagnon remarque une constance au centre de sa production : l'iconographie indienne. Dans son article « Joseph Légaré et les Indiens<sup>19</sup> », l'auteur tente de définir la nature des rapports entretenus par Légaré avec la réalité indienne représentée; par cette analyse, il constate la fonction purement symbolique et stéréotypée qu'occupe l'Amérindien dans le discours du peintre. Quelques années plus tard, en 1989, Gagnon propose d'élargir son analyse de la représentation de l'Autochtone dans un second article, nommément, « Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838)<sup>20</sup> ». En collaboration avec Yves Lacasse, il intègre son questionnement précédent dans une analyse plus vaste, confrontant désormais les œuvres de Légaré à celles de Plamondon, puis aux écrits de l'historien et poète François-Xavier Garneau. Proposant de nouvelles pistes de lecture, les auteurs en arrivent

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. iii.

<sup>19</sup> François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. V, n° 1, 1980, p. 39-46.

<sup>20</sup> François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, « Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, n° 1, 1989, p. 68-79.

toutefois à la même conclusion : l'Amérindien du discours identitaire canadien-français de l'époque semble confiné à un rôle de symbole.

Entre-temps, Jean Trudel poursuit également ses recherches sur l'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle. Délaissant pour sa part la question de l'indianité, Trudel se tourne vers une approche historique des toiles de l'artiste : associant les sources littéraires aux volontés nationalistes de Légaré, l'historien de l'art suggère des interprétations où s'entrecroisent l'usage de la prosopopée visuelle et une attirance particulière pour le passé colonial<sup>21</sup>. Dans cette veine, Trudel offre une analyse de l'œuvre *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1) : se concentrant sur une interprétation symbolique du tableau, l'historien de l'art structure son discours en fonction des protagonistes représentés par Légaré et, d'un point de vue iconologique, de leur signification. Cette œuvre constituant le point de départ de notre étude, nous aurons l'occasion de nous pencher plus longuement sur l'interprétation de Trudel, tout comme sur les questionnements qu'elle suscita.

En 1993, Didier Prioul se tourne, quant à lui, vers un aspect inédit de l'œuvre du peintre, dans sa thèse de doctorat intitulée « Joseph Légaré, paysagiste<sup>22</sup> ». Octroyant à l'artiste le statut de premier peintre de paysage au Bas-Canada, Prioul s'intéresse aussi au processus d'emprunt qui transparait de son œuvre et qui structure la plupart de ses compositions. Constamment présentes, ces références iconographiques deviennent incontournables lors de l'étude de sa production picturale, Légaré utilisant de façon récurrente les modèles proposés par les œuvres de sa propre collection. Imposante pour l'époque, cette collection suscite également l'intérêt des derniers ouvrages consacrés à l'artiste. Récemment, Louise Prieur et Catherine Lambert ont choisi à cet égard d'élaborer leur mémoire respectif en fonction des acquisitions du peintre. Les œuvres collectionnées par Légaré se retrouvent ainsi au centre de leurs questionnements : tandis que la première effectue une étude de cas sur la création de la pinacothèque de l'université Laval à partir

<sup>21</sup> Voir à ce sujet les articles de Trudel, « Joseph Légaré et *La Bataille de Sainte-Foy* », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1985, p. 140-177; « Autour du tableau. Trois chefs montagnais et Peter McLeod », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXI, n° 1, 2000, p. 40-59.

<sup>22</sup> Didier Prioul, « Joseph Légaré, paysagiste », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, université Laval, Québec, 1993.

de cette collection, la seconde aborde plutôt la question de la copie des toiles européennes qui s'y retrouvent<sup>23</sup>.

Après avoir trié et colligé la multitude d'informations que nous fournissent chacun de ces auteurs, nous tâcherons désormais d'aborder l'œuvre de Légaré à partir d'un angle différent, d'une vision nouvelle où se superposent idéaux nationalistes, mythologie américaine et représentations picturales.

---

<sup>23</sup> Catherine Lambert, « Les copies européennes de peinture d'histoire de la collection de Joseph Légaré », mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2005; Louise Prieur, « La collection Joseph Légaré et la création de la pinacothèque de l'Université Laval : étude de cas : les paysages européens », mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2005.

## CHAPITRE I

### *Paysage au monument à Wolfe : résurgence d'un mythe américain*

Associé à l'école canadienne de peinture, le travail de Joseph Légaré est très souvent analysé en fonction des données nationales qu'il sous-tend ou des références faites à l'Europe et aux modèles iconographiques qui se retrouvent dans sa collection. Qu'arriverait-il si, en plus de ces pistes d'analyse, nous en ajoutions une troisième? De quelle façon pouvons-nous aborder l'œuvre du peintre en fonction de ses racines européennes, de son attachement filial pour la nation canadienne-française ainsi que de son américanité? L'objectif de ce premier chapitre sera justement de faire interagir ces trois dimensions afin de démontrer que Légaré, au même titre que certains artistes états-uniens du XIX<sup>e</sup> siècle, participe à la réinterprétation de mythes américains. Pour vérifier cette hypothèse, il nous faudra, dans un premier temps, analyser le tableau intitulé *Paysage au monument à Wolfe* (fig. 1) réalisé par l'artiste vers 1840. Ce dernier fera l'objet d'une analyse iconographique, puis d'une réinsertion dans son contexte de production d'origine, les événements sociopolitiques qui entourent la création de la toile constituant la pierre angulaire des interprétations déjà proposées. Ces différentes lectures de l'œuvre nous mèneront à cibler un élément récurrent, soit la présence d'un récit mythique. À partir de ce nouvel élément de lecture, nous devons définir les paramètres qui conditionnent le mythe et sa genèse. Pour y arriver, les travaux de l'historien et sociologue Gérard Bouchard seront alors d'un précieux secours. Ils nous permettront, entre autres choses, de différencier les caractéristiques spécifiques au mythe américain de celles attribuées aux récits du vieux continent. Par la suite, nous aborderons l'œuvre d'un artiste états-unien contemporain – en l'occurrence, Thomas Cole – en fonction de son discours pictural structuré par un récit mythologique propre à l'Amérique. Cela nous permettra de souligner les parallèles entre la production artistique des deux peintres et d'ancrer la production de Légaré dans une tradition continentale. Probablement, les

distanciements pourront, quant à elles, nous informer sur la spécificité de la mythologie représentée par Légaré : influencés par les réalités sociopolitiques et culturelles, les récits mythiques proposés par l'artiste sont le reflet d'une nation menacée qui, face à une impasse, cherche à s'affirmer.

### ***Paysage au monument à Wolfe : la toile et ses emprunts***

L'insertion du peintre canadien-français dans une tradition picturale continentale s'effectuera en premier lieu par l'analyse de l'une de ses œuvres qui, au premier regard, peut sembler quelque peu hermétique et incompréhensible. En effet, le tableau intitulé *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1) transporte le spectateur au milieu d'un paysage inconnu dans lequel se dressent des personnages anachroniques. La lecture de la composition est ardue pour le néophyte tout comme sa datation l'est pour l'historien : fixée au départ « vers 1840 » par Jean Trudel, l'historien de l'art juge désormais plus appropriée une date de production située « vers 1848 »<sup>1</sup>. L'importance de cette date de création est, dans le cas qui nous concerne, cruciale puisque la lecture de la toile n'est rendue possible que par l'analyse des sources iconographiques utilisées par l'artiste, ainsi que par une remise en contexte de l'œuvre. Voilà pourquoi nous effectuerons une brève rétrospective des événements historiques et politiques majeurs qui entourent la production du tableau, et ce, immédiatement après avoir cerné les influences iconographiques du peintre.

### *Sources iconographiques*

En effet, il a été démontré plus d'une fois que la collection de peintures et de gravures européennes de Joseph Légaré lui sert de dictionnaire iconographique. Comme le souligne Jean Trudel dans un article consacré au tableau *La Bataille de Sainte-Foy*, ces références à d'autres œuvres, qu'elles soient littéraires ou picturales, ne peuvent être considérées comme du plagiat<sup>2</sup>. Cette pratique est courante chez l'artiste et l'originalité de ses toiles n'en est nullement affectée car l'emprunt est tributaire de son cheminement (Légaré ayant appris son métier par la copie et la restauration de tableaux européens). Le

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Jean Trudel, « Autour du tableau. Trois chefs montagnais et Peter McLeod », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXI, n° 1, 2000, p. 41-59.

<sup>2</sup> Jean Trudel, « Joseph Légaré et *La Bataille de Sainte-Foy* », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 8, 1985, p. 170.

peintre utilise donc sa collection d'œuvres dans laquelle il puise les ressources iconographiques dont il a besoin pour élaborer son propre langage pictural. L'historien de l'art Didier Prioul, par un examen en profondeur des paysages de l'artiste, réussit à cerner ce processus de l'emprunt en analysant les œuvres produites entre 1827 et 1855 à partir de gravures. Celles-ci peuvent se subdiviser en trois catégories distinctes. La première d'entre elles se caractérise par la copie littérale du paysage dans lequel les variantes sont de l'ordre du détail iconographique, comme le représente *Paysage au monument à Wolfe*. La seconde catégorie englobe les œuvres qui s'organisent autour d'une mosaïque d'emprunts, dans une mise en page élaborée par l'artiste chez qui germe tout d'abord une première idée, et qui, par la suite, va consulter sa collection afin d'identifier les modèles lui permettant de préciser sa pensée. Finalement, nous retrouvons le développement d'une pensée achevée, quelquefois complexe, de laquelle naît une mise en scène qui est, en quelque sorte, le résultat de ce processus d'apprentissage et d'élaboration<sup>3</sup>.

L'étude du *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1) permet en effet de révéler trois sources iconographiques distinctes dont les originaux ou les reproductions se retrouvent dans la collection personnelle de l'artiste<sup>4</sup>. La première de ces œuvres est une gravure basée sur un dessin effectué par le capitaine Hervey Smyth (fig. 2), l'un des officiers britanniques servant sous le commandement de James Wolfe lors des campagnes menées en Amérique du Nord durant la Conquête<sup>5</sup>. Légaré ne conserve de cette image du général Wolfe que le contour ainsi que les traits généraux afin de créer la statue qu'il place au centre de sa composition. À propos de cette gravure très répandue à l'époque, Jean Trudel va même jusqu'à affirmer que « toutes les représentations de

<sup>3</sup> Didier Prioul, « Joseph Légaré, paysagiste », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, université Laval, Québec, 1993, p. 124-127.

<sup>4</sup> Il nous est possible de retracer les œuvres présentes au sein de sa collection personnelle à l'aide de deux documents originaux, soit un catalogue de la galerie ouverte par l'artiste qui fut publié en anglais (*Catalogue of the Quebec Gallery of Paintings, Engravings, etc.*, Québec, E. R. Fréchette, 1852) et un inventaire des biens du couple Légaré quelques années après la mort de l'époux (AJQ, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, *Inventaire des biens de la communauté entre l'Honorable Joseph Légaré et veuve Geneviève Damien*, 6 décembre 1872, n° 2921).

<sup>5</sup> John R. Porter, Jean Trudel et Nicole Cloutier. *Joseph Légaré (1795-1855). L'œuvre*, catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre –29 octobre 1978, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978-7 janvier 1979, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1<sup>er</sup> février-15 mars 1979, Québec, Musée du Québec, 12 avril-20 mai 1979), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 64.

Wolfe dans une attitude de commandement dérivent d'un dessin fait à Québec par le capitaine Hervey Smyth et reproduit par la gravure vers 1760<sup>6</sup> ». D'autre part, une seconde œuvre issue de la collection de Légaré a servi au peintre lors de la réalisation de son tableau. Il s'agit d'une gravure effectuée d'après l'œuvre du peintre français François Boucher, *Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée* (n.d., fig. 3). Cette composition illustre l'un des passages du huitième livre de l'*Énéide* de Virgile dans lequel Vénus, à l'aide de son pouvoir de séduction, obtient de Vulcain, son époux, qu'il forge des armes pour son fils Énée. Le tableau de Boucher représente la remise des armes à Vénus par Vulcain et Légaré s'inspire de l'assise du personnage de Vulcain lors de l'élaboration de la figure de l'Indien<sup>7</sup>. La mise en tension et la disposition dans l'espace de la statue de Wolfe et de l'Amérindien peuvent aussi avoir été influencées par la relation spatiale qui existe entre les personnages de Vénus et de Vulcain.

Cependant, la toile de Légaré est marquée par une œuvre particulière : le paysage est une copie littérale d'une gravure produite par Émile Carlier d'après *Mercurie endormant Argus* (1768, fig. 4), un tableau attribué à Salvator Rosa. Par contre, Didier Prioul remarque que « [...] Légaré fait subir à son modèle plusieurs modifications qui en transforment notablement le sentiment de la nature<sup>8</sup> ». Il est donc possible de constater une accentuation de la séparation des plans produite par l'insistance du peintre sur la figure de l'arbre mort au premier plan droit. Il modifie également l'aspect de cet arbre dont il étire le motif du tronc brisé, acère les pointes de la souche et joue sur la distribution des lumières, ce qui a pour effet d'attribuer un rôle de repoussoir à l'objet<sup>9</sup>. Bien que fidèlement recopié par Légaré, le sujet du paysage est ici transformé par l'insertion d'autres personnages, insufflant ainsi à la toile une signification nouvelle. Avant de constater la métamorphose que Légaré fait subir au récit de Rosa, voyons tout d'abord ce que relate la composition originale.

---

<sup>6</sup> Jean Trudel, « À propos de la statue de Wolfe », *Vie des Arts*, no 59, 1970, p. 35.

<sup>7</sup> Béland, Mario (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, Nouvelles perspectives*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier-29 mars 1992, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril-23 juin 1992, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1<sup>er</sup> août-27 septembre 1992, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992- 3 janvier 1993), Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1991, p. 364.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 363.

Mercure endormant Argus, *une gravure d'après Rosa*

*Mercure endormant Argus* reprend un récit mythologique tiré de l'ouvrage *Les Métamorphoses* d'Ovide que l'historien de l'art François-Marc Gagnon résume ainsi :

On sait que d'après la légende Jupiter convoitait la nymphe Io. Junon qui avait toutes les raisons de craindre les incartades égrillardes de son mari et convaincue que dans ce cas, il valait mieux prévenir que guérir, avait transformé la malheureuse Io en génisse et l'avait confié à la garde d'Argus, le géant aux cent yeux. C'est alors que Jupiter s'en remit à l'astuce de Mercure et lui confia la mission de subtiliser la génisse Io, à la barbe d'Argus, après l'avoir endormi au son de sa flûte enchantresse<sup>10</sup>.

Stimulé par ce passage, Salvator Rosa illustre le récit en représentant les trois protagonistes principaux : Io à la droite de sa composition, Argus au centre, puis Mercure sur la gauche.

Le récit tel qu'illustré par Légaré reprend aussi cette triade en substituant toutefois quelques-uns de ces éléments : se retrouvent désormais dans le paysage imaginé par Rosa un canot, une statue ainsi qu'un Amérindien. En ne se référant qu'au mythe d'Ovide, la composition de Légaré demeure pratiquement inintelligible. Il devient impératif de procéder à une association entre les données de ce récit mythologique illustré par Rosa et celles du contexte sociohistorique dans lequel la toile a vu le jour pour doter le tableau d'un sens logique. Conséquemment, il est désormais essentiel d'effectuer un retour sur les événements politiques qui influencèrent l'artiste et son œuvre afin d'arriver à une interprétation convaincante.

### **La montée de l'idée nationale...**

#### *Un bref retour depuis la Conquête*

Nous remontons donc la trame événementielle jusqu'au début de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, période d'où les conflits politiques dominant l'époque étudiée tirent leurs origines. En effet, à partir de la Conquête (1756-1763), il existe au sein de la colonie

---

<sup>10</sup> François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol.V, n° 1, 1980, p. 44.

une mixité linguistique provoquée par l'arrivée régulière de migrants anglophones en provenance de la Grande-Bretagne. En plus d'un flot continu d'immigration, le changement de gouvernement introduit au Canada une vision politique différente. Ainsi, l'Acte constitutionnel (1791), en plus de séparer l'ancienne colonie française en deux provinces distinctes, instaure des structures politiques au sein desquelles le peuple a dorénavant la possibilité de s'impliquer. Par l'adoption de cette charte, la Couronne britannique octroie en effet aux deux nouvelles provinces un système gouvernemental parlementaire composé d'une Chambre d'assemblée et d'un Conseil législatif agissant sous l'autorité du gouverneur. Très tôt, la Chambre d'assemblée devient un lieu de confrontation entre les députés de langue anglaise qui bénéficient de liens privilégiés avec le pouvoir britannique, et les représentants canadiens-français<sup>11</sup>. Rapidement, un projet national se forme dans l'esprit de ces Canadiens francophones qui, n'ayant aucun pouvoir décisionnel réel au sein du gouvernement, souhaitent plutôt l'autodétermination pour leur peuple qu'ils considèrent distinct de la masse anglophone grandissante.

### *La rupture comme solution*

L'historien et sociologue Gérard Bouchard, dans son ouvrage *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, cible en effet deux projets spécifiques proposés par des Canadiens souhaitant rompre les liens coloniaux avec l'Angleterre. Le premier voit le jour au cours de la décennie 1770 alors que la liberté d'imprimer, introduite par le gouvernement britannique, permet à quelques intellectuels canadiens-français de mettre en place un réseau de diffusion et d'information. Ce groupe composé entre autres du fondateur de la *Gazette* de Montréal, Fleury Mesplet, de l'épistolier Pierre du Calvet, ainsi que de l'avocat et journaliste Valentin Jautard, tente de transmettre, par le biais de la presse, une utopie qui leur est commune : l'affirmation d'une nation souveraine à la fois laïque et démocratique composée par des Canadiens francophones et anglophones<sup>12</sup>. Ce

---

<sup>11</sup> Au sujet de ces confrontations, l'historien Yvan Lamonde souligne que le choc de ces cultures politiques différentes et d'intérêts divergents a également produit une activité intellectuelle nouvelle qui prend vie au sein de la Chambre d'assemblée et qui s'étend dans les brochures, les gazettes ainsi que les cafés. Voir Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, volume 1, Québec, Éditions Fides, 2007 [2000], p. 18.

<sup>12</sup> Il s'agit d'un petit groupe qui, s'inspirant des idées répandues par les Lumières, aurait également souhaité se joindre à la Révolution américaine. Grâce à eux, une Académie voltairienne a vu le jour au Canada entre 1778 et 1779. Faits et propos tirés de l'ouvrage de Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, p. 95-96.

premier élan idéologique et intellectuel prônant la révolution ne trouve cependant que peu d'appui parmi la population et il est rapidement réprimé par le gouvernement britannique. Il contribue tout de même à éveiller, au sein d'une partie importante de l'élite canadienne francophone, la conscience nationale qui se fortifie avec l'Acte de Québec (1774) et l'Acte constitutionnel (1791). Tacitement, ces deux mesures législatives octroient un statut particulier aux Canadiens français et, dès ce moment, l'idée d'une nation distincte se développe, alimentée de références faites aux Lumières, à la Révolution américaine ainsi qu'à l'altérité anglophone<sup>13</sup>. Porté par cette même idée d'offrir aux Canadiens une nation autodéterminée, le second projet qui vise à rompre le lien colonial est celui que proposent les Patriotes et qui aboutit aux Rébellions de 1837-1838. Ce deuxième mouvement révolutionnaire, contrairement au premier, ne base plus son idéologie sur ces mêmes références européennes. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, les Lumières, de même que la Révolution française, ont une image quelque peu ternie par les événements violents et anticléricaux survenus au cours de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Aussi, cette seconde tentative de rupture se veut beaucoup moins littéraire et intellectuelle que la précédente, puisqu'elle se tourne vers des moyens politiques; la Chambre d'assemblée permet désormais aux membres élus de faire entendre leur voix et, dans une certaine mesure, celle du peuple<sup>14</sup>. C'est en effet en accordant aux Canadiens issus des deux sphères linguistiques la permission d'élire des représentants pour former la Chambre d'assemblée que Londres leur permet de participer à la vie politique pour la première fois, et ce, de façon massive<sup>15</sup>. La genèse de ce projet politique et social débute en 1805 avec la formation du Parti canadien qui se mue, dès 1826, en Parti patriote. Pour la plupart francophones, formés au collège classique et issus de la paysannerie ou de la petite bourgeoisie, les Patriotes tiennent, au départ, un discours qui ne rejette pas de façon explicite le lien avec la Couronne britannique. Comme le mentionne Louis-Georges Harvey, professeur d'histoire à l'université Bishop's et à l'Université de Sherbrooke, le discours des Patriotes ne se radicalise qu'à compter des années 1828-1830<sup>16</sup>, après avoir

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet Louis-Georges Harvey dans son article intitulé « Le mouvement patriote comme projet de rupture (1805-1837) », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 87.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 87.

vécu une tentative concrète d'assimilation proposée par le projet d'Union de 1822<sup>17</sup>. Dès ce moment, le discours politique se transforme sur certains points : une partie de la population canadienne francophone, se sentant trahie et menacée, se reconnaît davantage comme un peuple d'Amérique, cherchant ainsi à se distancier des Anglais métropolitains et de leurs agents coloniaux. Comme le souligne Harvey, « cette prise de conscience présage une vision plus radicale qui s'explicitera lors de l'ascension du parti patriote, mais la définition de l'identité collective qui émerge dès 1822 mise déjà sur la valorisation de l'américanité québécoise<sup>18</sup> ». C'est donc lors du débat au sujet du projet d'Union de 1822 qu'une nouvelle argumentation se développe pour la première fois chez les parlementaires canadiens. On effectue en effet une comparaison de plus en plus insistante sur les différences entre les réalités coloniales et métropolitaines plutôt que de s'attarder à marquer une différence entre le peuple canadien et le reste de l'Amérique<sup>19</sup>. Le destin de la nation canadienne-française est désormais lié à celui des autres sociétés qui peuplent le continent américain. Le discours des Patriotes laisse dès lors sous-entendre leur but qui, après 1830, est explicitement de rompre les liens avec l'Angleterre afin d'instaurer une république basée sur les modèles offerts par les États-Unis et la France. En suivant l'exemple du paradigme états-unien, annonce Bouchard,

La pensée patriote mettait en forme une affirmation nationale largement affranchie de références ethniques, ouverte à toutes les religions et à toutes les *racés*, conformément à l'idée qu'on se faisait d'une société des Amériques. [...] La nation à édifier serait davantage politique que culturelle ou ethnique, et c'est l'une des raisons pour lesquelles les écrits des Patriotes livrent si peu d'indications sur le contenu de la future nation à propos de traits distinctifs [...]<sup>20</sup>.

Le projet de société porté par le Parti patriote souhaite pourvoir le Bas-Canada d'institutions politiques propres à son américanité tout en tentant de préserver la langue,

---

<sup>17</sup> Ce sont les bureaucrates et marchands anglophones qui se trouvent à l'origine de ce projet imposé à la population par le gouvernement tentant d'unir le Haut et le Bas Canada. Ce n'est qu'après de vives contestations de la part du peuple canadien par le biais de pétitions et de lettres envoyées à Londres, entre autres par Louis-Joseph Papineau alors président de l'Assemblée, que le gouvernement renonce à cette première ébauche d'Union entre les législatures des deux Canadas. Voir à ce sujet les documents relatifs à l'Acte d'Union de 1822 dans le *Rapport sur les Archives publiques*, Ottawa, Les Archives publiques, 1934, p. 149-161.

<sup>18</sup> Harvey, *op. cit.*, p. 88.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>20</sup> Bouchard, *op. cit.*, p. 97.

la religion de même que les avantages politiques et économiques de son peuple. Le point central du discours patriote demeure tout de même dans la volonté des partisans à démontrer que les formes politiques britanniques ne conviennent plus à la colonie nord-américaine<sup>21</sup>. Le sociologue Fernand Dumont résume en deux étapes distinctes cette évolution présente dans l'idéologie des membres du mouvement<sup>22</sup>. Ce dernier parle, dans un premier temps, du « britannisme » des Patriotes pour désigner la ligne de conduite du parti jusqu'aux années 1828-1830. Selon l'auteur, ce qualificatif démontre de façon éloquente le lien de solidarité existant entre les Canadiens et le gouvernement anglais, notamment au point de vue politique car les chefs de partis s'appuient sur les libertés anglaises pour effectuer leurs revendications. À compter de 1828-1830, la Chambre d'assemblée se fractionne entre John Neilson, dont les revendications reposent principalement sur des réformes administratives, et Louis-Joseph Papineau. En tête d'une faction plus radicale, Papineau réclame, en plus de réformes administratives, des bouleversements constitutionnels qui permettraient aux Canadiens de contrôler eux-mêmes les revenus et d'élire les membres du Conseil législatif<sup>23</sup>. Le « britannisme » des Patriotes fait dorénavant place au « républicanisme » caractérisé par une substitution au modèle britannique du modèle états-unien qui imprègne l'idéologie du mouvement jusqu'à la répression des Insurrections de 1837-1838. Cette attirance pour l'idéologie républicaine états-unienne se révèle dès 1834. L'historien Yvan Lamonde note à ce sujet qu'au sein des 92 Résolutions, on traite du cas états-unien en tant que modèle permettant de lutter contre les abus de pouvoir perpétrés par les autorités coloniales<sup>24</sup>. Selon Lamonde, « [...] dans la conjoncture des rébellions et de l'Union, l'attrait pour les États-Unis signifie bien une adhésion au républicanisme mais à un républicanisme qui ne va pas au bout de sa logique, laquelle devrait conduire à une nation républicaine souveraine<sup>25</sup> ». De ce fait, le discours des Patriotes demeure ambigu : ils se battent d'un côté pour s'unir aux États-Unis en se souciant plus ou moins des difficultés que rencontrerait leur nation

---

<sup>21</sup> Harvey, *op. cit.*, p. 105.

<sup>22</sup> La synthèse de ces deux étapes a été effectuée à partir de l'article de Fernand Dumont intitulé « Idéologie et conscience historique dans la société canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Paul Bernard (dir.), *Les idéologies québécoises au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Boréal Express, 1973, p. 70-71.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>24</sup> Yvan Lamonde, « L'ambivalence historique du Québec à l'égard de sa continentalité : circonstances, raisons et significations », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 63.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 66.

lors d'une telle annexion, et de l'autre, ils souhaitent la formation d'un gouvernement indépendant. Il s'agit en fait d'une stratégie dont le but est visiblement d'infléchir l'autorité de la Couronne anglaise et qui démontre tout de même une certaine volonté d'enraciner le Canada dans son contexte continental de manière à souligner la distance qui le sépare de la métropole. Cette période est donc marquée par trois dimensions nouvelles qui transcendent les 92 Résolutions votées en 1834 par l'Assemblée : une manifestation du modèle républicain, une volonté constante de scission avec la métropole britannique, ainsi qu'une nouvelle affirmation de la grandeur de l'ancienne France<sup>26</sup>. Ce nouvel attrait pour la France d'Ancien Régime sera déterminant dans la conception du Canada francophone au siècle suivant : il posera effectivement les bases d'une idéologie propre au nationalisme conservateur qui se développera à la suite de la répression du mouvement patriote et de l'Acte d'Union.

#### *L'implication sociale et politique de l'artiste*

Cette période de bouleversements insurrectionnels est déterminante chez Joseph Légaré, autant du côté de sa vie sociale et de ses idées politiques que dans la pratique de son art. Son intérêt pour la politique le mène à suivre Louis-Joseph Papineau, dont il devient un fervent admirateur, ainsi qu'à s'impliquer et à croire dans la cause défendue par les Patriotes. En 1834, par exemple, il est en charge de faire signer une nouvelle pétition visant à appuyer les 92 Résolutions et il devient, en 1837, l'un des membres actifs du journal réformiste *Le Libéral, Le Canadien* étant devenu trop modéré pour les idées politiques qu'il défend. Associé au parti le plus radical, il est arrêté le 13 novembre 1837 pour « menées séditeuses » et relâché cinq jours plus tard sous caution. Son procès fixé pour l'année suivante n'eut par contre jamais lieu<sup>27</sup>. À la suite de la répression des insurrections et de la condamnation des Patriotes, l'Acte d'Union (1840) est voté d'après les recommandations faites dans le rapport de Lord Durham. Après l'analyse de la situation, ce dernier suggère, entre autres choses, un processus d'assimilation des Francophones qui passe en premier lieu par la réunification des provinces. Plusieurs points inhérents à cet acte mécontentent les Canadiens français : la sous-représentation du Bas-Canada, l'impossibilité de contrôler les fonds publics, la dette très élevée du

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>27</sup> Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 12.

Haut-Canada devant être assumée par les deux provinces ainsi que l'adoption de l'anglais comme langue officielle du pays<sup>28</sup>. La défaite des Patriotes et l'annonce de l'Union portent un dur coup à la carrière de Légaré à la fin des années 1830; le projet politique qu'il partageait avec les Fils de la Liberté a échoué et il doit désormais faire face à la perte temporaire de son statut social, conséquence de son bref emprisonnement. Malgré une courte absence de la scène politique et sociale de la ville de Québec, Légaré, tout comme la majorité des Canadiens francophones, s'oppose à ce projet d'Union. Il se rallie aussitôt au mouvement formé par John Neilson qui mène une campagne contre l'Acte d'Union<sup>29</sup> et soutient, tout au long de la décennie, des idées annexionnistes. Comme nous le verrons, le discours du patriote Légaré et celui de l'annexionniste s'expriment parallèlement dans l'œuvre de l'artiste. D'un côté, il laisse transparaître une filiation avec les États-Unis et avec le territoire américain, de l'autre, il tente de solidifier l'identité nationale à travers certains traits caractéristiques qui définiront, au cours des décennies suivantes, l'*idéologie de la survivance* et les mythes qu'elle engendre.

C'est à travers l'analyse de cette conjoncture historique, culturelle et sociale, la plupart des historiens de l'art interprètent une grande partie de la production profane de Légaré. La toile *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840) n'y fait pas exception; les premières lectures de l'œuvre soulignent l'implication du peintre dans le projet des Patriotes et, conséquemment, son idéologie politique particulière.

### **Les interprétations antérieures de la toile**

#### *Le récit allégorique vu par Trudel et Porter*

Une première hypothèse d'ordre sociopolitique est soulevée par Jean Trudel et John R. Porter en 1978. Selon ces derniers, l'artiste fait appel à la prosopopée visuelle : l'élimination de la dimension mythologique lui permet de réintroduire dans le paysage proposé par Rosa un message d'ordre sociopolitique. Légaré aurait donc remplacé les personnages du récit d'Ovide par des acteurs locaux, insertion visant à présenter ses

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>29</sup> À ce propos, consulter le journal *Le Canadien*, 27 janvier 1840, p. 1-2.

propres convictions politiques<sup>30</sup>. Dans leurs associations, les historiens de l'art proposent que la figure d'Io, transformée en génisse, soit remplacée symboliquement par le canot d'écorce, la statue de Wolfe occupe la place de Mercure, tandis que la figure d'Argus a été substituée par celle de l'Autochtone. D'après leur hypothèse, l'Amérindien représente le premier possesseur du territoire américain et les Canadiens français de l'époque y sont fréquemment identifiés. Cette association est due, entre autres, à la menace d'assimilation pesant sur leurs deux nations, mais également au statut de victimes qu'on leur attribue<sup>31</sup>. L'Autochtone, entouré de ses armes (casse-tête, carquois et flèches, hache, fusil, arc), symbolise le défenseur du pays capitulant devant l'envahisseur. D'autre part, le canot d'écorce représente, pour Trudel et Porter, le moyen de transport lié à l'exploitation et à l'exploration du territoire depuis les débuts de la colonisation. Conséquemment, il peut être associé au commerce lucratif lié à la traite des fourrures, symbolisant ainsi les richesses du territoire américain<sup>32</sup>.

Quant à la figure de Wolfe, elle est à la fois le symbole du conquérant anglais de 1759, et, par extension, celui de l'organisation gouvernementale coloniale des années 1830<sup>33</sup>. Représentés dans la forêt - l'une des plus importantes matières premières exploitées au XIX<sup>e</sup> siècle -, tous ces éléments constituent une mise en scène qui traduit un sentiment d'impuissance des Canadiens devant la présence britannique et son autorité. Deux décennies plus tard, Trudel, tout en maintenant cette première hypothèse, viendra nuancer son propos en y apportant des éléments nouveaux. Menant des recherches sur le tableau de Théophile Hamel intitulé *Trois chefs montagnais et Peter McLeod* (1848) et, conséquemment, sur le sujet du tableau - la présentation de la requête des Montagnais aux autorités coloniales lors d'une période de disette -, Trudel propose désormais deux

---

<sup>30</sup> Au sujet de l'arrestation de Légaré et de son implication au sein du Parti patriote, voir le catalogue de Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 64 et la thèse de John R. Porter, « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855) », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, Montréal, 1981, p. 131-152.

<sup>31</sup> Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 64.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>33</sup> Il est également intéressant de constater la transformation qui s'opère dans la représentation de la figure du général Wolfe au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : l'historien Alan McNair souligne en effet le passage de son statut de symbole (symbole de la mort spectaculaire et romantique, comme l'a représenté Benjamin West) à celui d'archétype historique (*canonical historical archetype*) sur lequel se sont modelés les nouveaux héros américains et britanniques (Montgomery, Washington, Simcoe, etc.). À ce sujet, consulter Alan McNair, *Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997, p. 234-244.

niveaux de lecture. Il maintient la filiation établie entre le sort des Amérindiens et celui des Canadiens français, tout en proposant une interprétation parallèle : l'inspiration de Légaré pour ce tableau serait attribuable à la lecture de l'article du journal *Le Canadien* faisant mention de la requête des Amérindiens « [...] dépossédés de leur territoire de chasse en forêt et mourant de faim [...] »<sup>34</sup>. Cette information supplémentaire incite désormais l'historien à réviser la datation de l'œuvre qui, selon lui, coïnciderait plutôt avec la parution de ce texte, soit vers 1848.

#### *L'interprétation de François-Marc Gagnon et d'Yves Lacasse*

À propos de cette association symbolique avec la figure de l'Autochtone, les historiens de l'art François-Marc Gagnon et Yves Lacasse soumettent eux aussi une interprétation intéressante en 1989<sup>35</sup>. Quelques années auparavant, Gagnon semble déjà adopter une position différente au sujet de la lecture de l'œuvre; croyant également que la clé de l'interprétation se trouve dans le récit mythologique illustré par Rosa, il soutient cependant que l'association des personnages doit être revue. Selon lui,

[...] l'Indien occupe la position de Mercure, la statue de Wolfe, celle d'Argus et la pointe du canot, celle de la génisse. [...] Quel meilleur symbole de la puissance anglaise que le colosse aux cent yeux? Mais comme Argus, l'Anglais ne risque-t-il pas de s'endormir dans le souvenir de sa victoire? Cet Indien qui lui rend les armes, n'attend que le moment où la vigilance de Wolfe se relâchera, pour reprendre sa liberté, symbolisée par le canot<sup>36</sup>.

De cette lecture de l'œuvre transcende la fonction symbolique qu'occupe l'Amérindien : associé ainsi à l'envie de liberté ressentie par tous ces Patriotes rabroués, l'homme des bois n'attend qu'un moment d'inattention de son adversaire pour tenter sa chance à nouveau. Cette association mène Gagnon et Lacasse à proposer une seconde interprétation quelques années plus tard. Associant, par la pose similaire qu'ils affectent, le personnage de l'Amérindien au « Canadien » peint par Légaré pour la vignette du journal *Le Canadien* (1833, fig. 5), ils réintroduisent cette idée du prête-nom. En effet,

<sup>34</sup> Jean Trudel, « Autour du tableau. Trois chefs montagnais et Peter McLeod », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXI, n° 1, 2000, p. 57.

<sup>35</sup> François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, « Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, n° 1, 1989, p. 68-79.

<sup>36</sup> Gagnon, *op. cit.*, p. 45.

selon eux, la création de *Paysage au monument à Wolfe* aurait été stimulée par la parution du poème de François-Xavier Garneau intitulé « Le Dernier Huron<sup>37</sup> » et publié en première page de ce même journal le 12 août 1840. Lui-même inspiré d'un tableau d'Antoine Plamondon portraiturant Zacharie Vincent<sup>38</sup>, l'article tout comme l'œuvre peinte renvoient moins à un discours ethnographique qu'à une image symbolique du Canadien français à une époque où l'avenir de la nation est en danger. À ce sujet, les deux historiens soutiennent que

[...] le poème de Garneau et, par conséquent, le tableau de Plamondon mettaient moins en scène le dernier survivant d'une race indienne vouée à la disparition, qu'une « allégorie » des enjeux de la « survivance » de la nation canadienne-française après la Rébellion de 1837. [...] C'est un tableau symbolique où le personnage de Zacharie Vincent prête son corps, son attitude et son destin à l'expression d'un sentiment de résignation sans doute partagé par plusieurs des compatriotes de Plamondon<sup>39</sup>.

S'inspirant également du poème de Garneau, Légaré participerait à cette association symbolique dans son tableau. D'après l'analyse de Gagnon et de Lacasse, l'Indien semble effectuer un geste d'hommage en tendant son arc vers la statue; geste sarcastique posé envers un monument vermoulu qui semble avoir traversé les âges. La scène se situe non pas dans un passé révolu, mais plutôt dans un lointain avenir où une autre nation, après avoir détrôné les conquérants d'aujourd'hui, s'appropriera de nouveau ces terres<sup>40</sup>. Sorte de pied de nez empreint de vengeance fait au triomphe de ces autorités coloniales au lendemain des Rébellions, le tableau de Légaré devient alors une réaction au poème de Garneau et, par le fait même, à la situation politique de l'époque.

#### *L'œuvre selon Didier Prioul*

De son côté, Didier Prioul a également soumis différentes interprétations au sujet de l'œuvre *Paysage au monument à Wolfe* en élaborant son analyse de la toile non pas à l'aide des personnages de la composition de Salvator Rosa, mais de ceux de la gravure d'après François Boucher dont nous avons déjà fait mention. *Vulcain présentant à Vénus*

<sup>37</sup> Une version intégrale de ce poème est disponible à la fin de ce document (Annexe II).

<sup>38</sup> Nous nous attarderons davantage au chapitre suivant sur ce tableau ainsi que sur le personnage de Zacharie Vincent, peintre huron-wendat, connu comme étant le dernier Huron de race pure.

<sup>39</sup> Gagnon et Lacasse, *op. cit.*, p. 72.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 73.

*des armes pour Énée* (n.m., fig. 3) représente Vénus qui, grâce à son pouvoir de séduction, obtient de Vulcain, son époux, qu'il forge des armes pour Énée, son fils. Il oriente donc son analyse sur l'expression de la soumission des Canadiens français et celle de l'artiste à la Couronne britannique après 1838. Selon Prioul, tout comme Vulcain, les Canadiens français ont été dupés par la Couronne et Légaré illustre cette situation en montrant un Amérindien qui jure allégeance au représentant du gouvernement anglais, soit la statue de Wolfe<sup>41</sup>. L'œuvre devient donc porteuse du désabusement général des Canadiens français de l'époque face à la conjoncture sociopolitique. Malgré la diversité des hypothèses soumises, quelle que soit l'interprétation faite du tableau de Légaré, tous ces historiens de l'art s'entendent pour une association de type allégorique produite à partir de l'œuvre gravée de Salvator Rosa. Ces lectures variées impliquent également une évacuation quasi totale du contenu mythique, ce dernier étant remplacé par un message d'ordre sociopolitique. Nous nous interrogeons désormais sur la présence de ce que l'on pourrait appeler un récit mythique à l'intérieur de cette composition de Légaré. L'aspect mythologique y est-il complètement éliminé?

De notre côté, nous suggérons plutôt une permutation des mythes; une représentation mythologique propre au continent américain est substituée au récit mythologique classique d'Ovide. Plutôt que d'évacuer en totalité la dimension mythique de l'œuvre de Rosa, Légaré remplace les protagonistes issus des mythologies de l'Ancien Monde par des acteurs appartenant à une représentation mythique américaine. Nous reviendrons plus tard sur cette hypothèse qui repose sur l'existence d'un schème mythologique continental qui demande désormais à être mieux défini et structuré.

### **Le mythe dans tous ses états**

Ce sont effectivement les représentations picturales proposant un récit mythique qui permettent aujourd'hui d'ancrer Légaré dans une tradition artistique américaine. Ses toiles, au même titre que celles de certains peintres états-uniens, trahissent cette

---

<sup>41</sup> Voir la notice de l'œuvre dans Béland, *op. cit.*, p. 364.

prédisposition pour la représentation d'une mythologie, propre à l'Amérique et à son histoire. Afin d'étayer cette nouvelle approche de l'œuvre de Légaré, nous proposons tout d'abord une définition du mythe. Par la suite, nous pourrions aborder la fonction occupée par ce dernier d'un point de vue social ainsi que les fondements sur lesquels se base la spécificité du mythe américain. De cette façon, nous serons suffisamment outillée pour cerner la particularité du mythe canadien-français au sein de la mythologie américaine et démontrer de quelle façon Joseph Légaré participe à la création et à la diffusion de récits propres à sa nation d'origine.

*Le mythe, rouage socioculturel essentiel et universel*

Mécanisme culturel universellement utilisé selon l'historien et sociologue Gérard Bouchard, le mythe<sup>42</sup> vient à la rescousse de la pensée lorsque celle-ci se retrouve face à une crise. Il est consciemment ou non utilisé lorsque se dresse devant nous un obstacle qui semble, au premier regard, impossible à surmonter. Le mythe propose alors une forme élémentaire d'explication et de rationalisation<sup>43</sup>. Bouchard, à travers ses études sur les collectivités neuves et sur la construction des imaginaires collectifs, propose une définition du mythe susceptible d'alimenter notre propos. Se basant sur la fonction sociale de ce dernier, il qualifie le mythe «[...] [d'] énoncé de sens dont la caractéristique principale est de n'être pas vérifiable. Il est motivé par des émotions, des rêveries, des croyances, des intérêts, et il relève d'un ordre normatif qui n'est pas d'abord celui de la vérité ou de la fausseté mais de l'efficacité<sup>44</sup>». Sorte de fusion entre le réel et la fiction, le mythe est tributaire à la fois de données empiriques et de l'imaginaire. Voilà pourquoi il ne peut être intégralement validé. Il peut prendre forme dans un récit (historiographique, cartographique, légendaire), une idéologie, un postulat, un culte, une image ou tout simplement s'incarner dans différents symboles<sup>45</sup>. Mais quelle que soit la forme adoptée, le mythe se doit de répondre efficacement aux besoins de ceux qui l'utilisent en leur

---

<sup>42</sup> Il ne faut voir aucune forme péjorative dans la conception du mythe telle que nous l'évoquons ici; il s'agit plutôt, comme nous le verrons, d'un rouage médiateur présent au sein de tous les imaginaires collectifs qui permet de surmonter des contradictions que la pensée ne peut rationnellement pas résoudre à elle seule.

<sup>43</sup> Gérard Bouchard, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Éditions Nota bene/Cefan, 2003, p. 25.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.

permettant de résoudre la contradiction qui se dresse en obstacle devant eux. Il détient ainsi une fonction essentielle au sein d'une société : le mythe instaure des significations et procure des réponses aux questionnements fondamentaux qui demeureraient autrement irrésolus. Conséquemment, il réduit l'angoisse et l'insécurité imputables à l'absence de réponses<sup>46</sup>. Le récit mythologique peut ainsi être considéré comme un rouage socioculturel qui, d'une part, permet à une société de disposer d'un fondement symbolique dans lequel elle ira puiser les valeurs qui la définiront et qui, d'autre part, sert à alimenter la dynamique identitaire de cette même société ainsi que l'élaboration de sa mémoire collective<sup>47</sup>. Dans le même ordre d'idées, l'historienne de l'art Louise Vigneault ajoute même qu'une fois « [...] transposé dans les arts, la littérature ou les idéologies, le mythe mettrait aussi la communauté face à ses conflits internes et proposerait des modèles d'action incarnés par les héros exemplaires qui s'appliquent à perpétuer ou à transgresser les normes établies<sup>48</sup> ». En cas de crise, le mythe doit donc insuffler de l'énergie à la société, lui permettre d'affronter ces contraintes ou de surmonter l'aporie en suscitant l'adhésion et la cohésion de ses membres. De cette façon, les différentes représentations mythiques renvoient à un mécanisme utilisé par la raison dans la construction de la pensée plutôt qu'à un pur produit de l'imagination ou à une réalité falsifiée. Dans ce contexte, il est possible de se demander de quelle façon s'opère cette fusion entre mythe et réalité d'un point de vue purement discursif? Comment le mythe s'articule-t-il dans la pensée en présence d'une contradiction? Quels types de récits mythiques en résultent alors?

Afin de répondre efficacement à ces interrogations, nous avons cru utile de résumer de la façon la plus succincte possible les idées proposées par Bouchard dans son ouvrage intitulé *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*. Ce dernier y distingue trois formes de pensée dont les spécificités reposent sur la façon dont le mythe s'articule à l'intérieur du raisonnement. De cette classification tripartite, émergent également différents types de mythes, chacun produisant un effet particulier sur la société qui

---

<sup>46</sup> Voir à ce propos Gérard Bouchard, « Le mythe. Essai de définition », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 410.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 410-411.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet l'article de Louise Vigneault « Le pionnier : acteur de la frontière », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 280.

l'invoque. Examinons tout d'abord cette aptitude de la pensée à contourner les contraires et à fabriquer de la cohésion en abordant ce que l'auteur qualifie de *pensée radicale*. Dans ce cas-ci, le discours de la pensée parvient à surmonter l'aporie par la suppression; un ordre logique est instauré par l'élimination de l'un des termes de la contradiction et par la création d'un dogme basé sur le terme restant<sup>49</sup>. Par l'amputation de cette donnée au nom de la rationalité, la pensée se structure après coup, à partir d'une idée unique qui ordonne les autres. La contradiction semble alors être abolie superficiellement, mais demeure toujours présente. Ce type de pensée n'évite donc pas le recours aux mythes : ce dernier sert ici à compenser l'appauvrissement engendré par l'absolutisme de la raison, en plus d'agir comme catalyseur en mobilisant l'affectivité, le rêve ou les états d'âme<sup>50</sup>. Cette articulation, par l'élimination, produit une cohésion au point de vue des idées et les mythes dérivés sont efficaces dans la mesure où ils sont source d'effervescence et de mobilisation. Ce type de pensée se retrouve en particulier au sein des mouvements révolutionnaires ou encore, à un degré autre, au cœur du totalitarisme et du despotisme.

*La pensée organique*, quant à elle, propose un modèle structurant et dynamique duquel résultent des tensions créatrices; les données antinomiques sont préservées par la pensée qui s'en accommode en prenant appui sur un mythe efficace. L'efficacité de ce mythe repose sur le fait qu'il devient médiateur entre les deux termes de la contradiction. Il les soude l'un à l'autre pour permettre l'articulation. De plus, il est catalyseur puisqu'il introduit un troisième terme à l'intérieur duquel se conjuguent les deux premiers<sup>51</sup>. L'articulation s'effectue donc à partir d'un mode dialectique, car l'instauration d'une conjonction entre les deux termes de l'aporie permet la production d'une interaction entre ces données, créant ainsi un ensemble cohérent en apparence seulement<sup>52</sup>. Cette forme de pensée se caractérise en fait par l'incohérence des idées sous-tendues et par l'efficacité des représentations mythiques qu'elle utilise; par le mythe, elle réussit à camoufler la disjonction des idées et à proposer un modèle qui, lui aussi, suscitera de l'effervescence et

---

<sup>49</sup> Gérard Bouchard, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Éditions Nota bene/Cefan, 2003, p. 36.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 38-41.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 36-41.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

du dynamisme collectifs. On associe généralement la *pensée organique* à différents mythes états-uniens comme celui de l'*American dream*<sup>53</sup>.

De son côté, la *pensée équivoque* réussit également à conserver les deux termes contradictoires sans toutefois parvenir à les souder à l'aide d'une tension structurante. Le mythe n'arrive pas à fondre les contraires l'un dans l'autre. Il se heurte à différents blocages, ce qui ne lui permet pas d'instituer des tensions agissantes et de libérer des dynamismes. L'absence de cohésion d'ensemble engendre des cohésions partielles; la pensée juxtapose plutôt que de fusionner<sup>54</sup>. En s'appuyant ainsi sur un mode syncrétique, elle procure une vision globale, mais confuse, dans laquelle la tension établie entre les données contraires devient paralysante et s'associe souvent à l'impuissance, au désarroi ou à l'incertitude. Caractérisée par l'incohérence des idées et l'inefficacité des mythes invoqués, la *pensée équivoque* s'ancre alors dans des *mythes dépresseurs* qui, comme nous le verrons, se retrouvent au cœur de l'*idéologie de la survivance* et des fondements culturels qui dominèrent au Québec pendant près d'un siècle.

#### *Différents types de mythes associés à la représentation mythologique*

Il existe effectivement différents types de mythes et chacun d'eux exerce une influence considérable sur la résultante de son articulation avec la pensée. Selon la classification établie par Bouchard, nous retrouvons tout d'abord les mythes dits *projecteurs* qui s'opposent aux récits mythiques qualifiés de *dépresseurs*, ainsi que les mythes *univoques* et *multivoques*. Pour sa part, le *mythe projecteur* est associé à la *pensée radicale* et à la *pensée organique* et il constitue une source d'énergie qui pousse à l'action. Il est possible de retrouver au sein de cette classe les mythes de la reconquête, de la renaissance, du relèvement national tout comme le mythe de la pureté raciale, celui de

---

<sup>53</sup> Nous entendons par *American dream* l'idée selon laquelle tout individu débarquant sur le nouveau continent a la possibilité d'accéder au succès et à la richesse en ne comptant que sur lui-même; à force de travail et d'acharnement, l'homme porte la responsabilité de sa réussite sociale et matérielle. Chacun devient dès lors maître de sa destinée, et c'est par le dépassement de soi qu'il est possible d'accéder à une autre classe sociale. Ce mythe états-unien permet donc d'instaurer une tension positive et dynamique entre deux données contraires : cette symbolique de la mobilité sociale agit à titre de troisième terme au sein duquel se conjuguent richesse et pauvreté tout en stimulant l'individu rêvant d'une meilleure situation matérielle ou sociale.

<sup>54</sup> Gérard Bouchard, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Éditions Nota bene/Cefan, 2003, p. 38-39.

la mission providentielle ou du peuple élu<sup>55</sup>. Quant à eux, les *mythes déresseurs* associés à la *pensée équivoque* incitent plutôt à la stagnation, à l'impuissance et à l'inaction; ils induisent très souvent le doute de soi et, de ce fait, une certaine méfiance à l'endroit de l'Autre. Ils proposent des modèles qui traduisent une sorte d'auto-flagellation collective en mettant en scène différents éléments porteurs de frustration et d'aliénation : la nation vaincue et victime, la noblesse sacrificielle, la trahison d'un peuple, la médiocrité d'une culture, la fragilité de l'identité nationale ainsi que la fatalité de l'histoire en sont quelques exemples<sup>56</sup>. Viennent ensuite les mythes *multi* et *univoques*. Tandis que le premier renvoie à sa capacité de servir deux ou plusieurs visions opposées, le deuxième réfère à sa construction monolithique autour d'une vision unique<sup>57</sup>. Conséquemment, les mythes *multivoques* sont associés uniquement à la *pensée organique* qui possède la faculté de conjuguer des impératifs qui semblent incompatibles, alors que les pensées *radicale* et *équivoque* sont tributaires des mythes *univoques* puisqu'ils ne permettent pas d'adjoindre deux idées opposées.

Ainsi, le schéma proposé par Bouchard nous permet d'identifier efficacement les différents types de récits mythiques et les effets qu'ils engendrent au sein d'une société. La thèse défendue par le sociologue met également en évidence une association entre les collectivités neuves du continent et les divers mythes qu'elles invoquent : tandis que les modèles proposés chez nos voisins du Sud savent insuffler l'énergie essentielle au dépassement de soi, la présence de *mythes déresseurs* au Bas-Canada semble plutôt inciter au repli collectif. Caractéristique d'une *pensée équivoque* qui n'arrive pas à concilier efficacement les données contraires, cette tendance à asseoir l'identité nationale sur des *mythes déresseurs* est, selon l'auteur, un trait distinctif des nationalités qui souhaitent s'affirmer, mais qui se sentent à l'étroit dans les cadres qui leur sont imposés par une autorité externe<sup>58</sup>. De cette façon, Bouchard arrive à définir la spécificité du mythe canadien-français en l'opposant à un mythe américain unique, optimiste et

---

<sup>55</sup> Gérard Bouchard, « Le mythe. Essai de définition », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 421-422.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 421-422.

<sup>57</sup> Gérard Bouchard, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Éditions Nota bene/Cefan, 2003, p. 45-46.

<sup>58</sup> Gérard Bouchard, *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 251.

expansif. Nous sommes désormais en droit de nous questionner sur l'absolutisme de cette opposition entre le mythe canadien *dépresseur* et le mythe américain *projecteur* : les paradigmes bas-canadiens constituent-ils réellement un cas isolé en sol américain? Existe-t-il d'autres exemples continentaux impliquant des récits mythologiques qui n'atteignent pas leur objectif, qui ne permettent pas de surmonter les obstacles et de dénouer les impasses? Pour répondre à ces interrogations, nous devons désormais nous concentrer sur les mythes américains et leur représentation afin de situer le travail de Légaré en fonction de ses contemporains états-uniens.

### **Le mythe américain**

Le continent américain est porteur de plusieurs mythes; dès sa découverte par les Européens, il devient le catalyseur des rêves oubliés, des récits légendaires et des fables ancestrales que les pionniers projettent sur ce territoire à conquérir. Cette nature considérée sauvage et vierge – et ce, malgré les milliers d'années d'occupation autochtone – semble propice à la transposition des mythes de l'ancienne Europe. Ainsi, l'Amérique constitue le lieu où se réactualisent les mythes anciens : tour à tour elle devient l'île des Sept cités, le Royaume du Prêtre Jean, l'Eldorado ou le Jardin d'Éden enfin retrouvé<sup>59</sup>. Au départ, l'Amérique est donc perçue et décrite en fonction des *a priori* européens. Ceux-ci rendent plus aisée l'appropriation du continent par les découvreurs et les migrants; le seul fait d'ordonner cette immensité territoriale selon des cadres connus et délimités (mythes, récits, légendes) permet de surmonter la peur engendrée par l'inconnu. L'adjonction d'anciennes mythologies aux données nouvelles proposées par le continent américain aura pour effet de produire une catégorie particulière de mythes. À ce sujet, Louise Vigneault précise qu'en plus de ses dimensions discursive et symbolique, le mythe en Amérique « [...] implique plus spécifiquement les pulsions actives de transformation, celles-là mêmes qui définissaient ses fondements

---

<sup>59</sup> Pour de plus amples informations à propos des mythes liés à la découverte de l'Amérique, consulter l'article de Fernando Ainsa, « L'invention de l'Amérique. Signes imaginaires de la découverte et construction de l'utopie », *Diogène*, Paris, n° 145, 1989, p. 104-117; de même que l'ouvrage d'Élise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'Indépendance, 1763-1800*, Paris, François Maspero, 1976.

depuis *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>60</sup>». Les représentations mythologiques américaines tirent donc leur spécificité de ce potentiel de renouvellement, de transformation et d'innovation promus entre autres par l'immensité du territoire et sa conquête. Cette possibilité de recommencement, associée à une promesse de vie meilleure pour la majorité des immigrants, donne le ton aux récits mythiques générés par le Nouveau Monde. Voilà pourquoi, selon Vigneault, les imaginaires collectifs de ces sociétés nouvelles ont mis l'accent sur les éléments spatiaux tels que le territoire à conquérir ainsi que sur l'action héroïque des hommes ayant tenté cette quête<sup>61</sup>. Par conséquent, ce trait distinctif a également été intégré aux productions des artistes et des littéraires nord-américains : le référent spatial est devenu omniprésent au sein de la tradition artistique du nouveau continent et les acteurs territoriaux en sont devenus ses sujets privilégiés.

#### *Une présence déjà confirmée dans la littérature et les arts américains*

Dans le domaine des lettres, cette présence du mythe américain a été démontrée à quelques occasions. Nous pensons principalement aux travaux de Jean Morency<sup>62</sup> qui retracent dans l'œuvre d'auteurs états-uniens comme James Fenimore Cooper et Washington Irving une transposition littérale de mythes propres au continent américain – celui de la frontière et du pionnier<sup>63</sup> entre autres. Ces deux figures sont non seulement présentes, mais elles alimentent une large part de la production littéraire et picturale états-unienne du XIX<sup>e</sup> siècle. La frontière (ou *frontier*) est décrite par Vigneault comme une « [...] zone liminale, mouvante, qui recule à mesure qu'on y pénètre, qui semble échapper aux déterminants historiques, départage l'Ancien et le Nouveau Monde, la civilisation et la sauvagerie, la culture et la nature<sup>64</sup> ». Quant à elle, la figure du pionnier prend différentes formes : il est l'acteur de la frontière et occupe une position liminale située dans les espaces de l'entre-deux, entre Soi et l'Autre<sup>65</sup>. En Amérique, le mythe du pionnier implique l'expérience de passage et de l'établissement plus ou moins définitif

---

<sup>60</sup> Vigneault, *op. cit.*, p. 281.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>62</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.

<sup>63</sup> Nous ne présentons ici que la frontière et la figure du pionnier; l'étude des mythes états-uniens n'étant pas l'objectif premier de nos recherches, nous avons choisi de ne présenter que ceux qui nous paraissent les plus représentatifs.

<sup>64</sup> Vigneault, *op. cit.*, p. 277.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 277.

des nouveaux arrivants sur le territoire. Il est à la fois un étranger sur ce nouveau continent et un découvreur puisque son ouverture à l'inconnu lui permet de repousser la frontière<sup>66</sup>. Cet archétype se présente ainsi sous différents traits : des colons découvrant et défrichant de nouvelles terres au XVII<sup>e</sup> siècle à la figure de l'industriel novateur du XX<sup>e</sup> siècle. Conséquemment, la conquête du continent américain s'effectue dans un constant rapport avec cette frontière qui délimite le connu de l'inconnu depuis les débuts de la colonisation. En reprenant les termes de la représentation mythologique telle que définie par Gérard Bouchard, il est possible d'associer cette figure du pionnier, tout comme la frontière, aux *mythes projecteurs*. En effet, ces mythes insufflent l'énergie nécessaire et poussent à l'action en favorisant le dépassement de soi. Ainsi, comme le souligne Louise Vigneault, la frontière n'est pas qu'une simple délimitation géographique ou physique, mais représente également les diverses conditions d'ordre matériel, spirituel, social ou économique que l'homme souhaite atteindre<sup>67</sup>. Certains de ces récits américains font référence au mythe de la reconquête et à celui de la renaissance, et, par leur capacité à conjuguer les contraires (connu/inconnu, civilisation/sauvagerie, etc.), sont, pour la plupart, représentatifs des *mythes projecteurs* et *multivoques* associés à la *pensée organique* telle que décrite par Bouchard.

Sur le plan du langage plastique, plusieurs peintres ont su représenter le mythe de la frontière et ses acteurs. Il suffit de penser au plus que connu *Emigrants Crossing the Plains* (1867, fig. 6) d'Alfred Bierstadt (1830-1902). En pleine conquête du territoire, l'artiste reproduit ces valeureux pionniers, repoussant toujours un peu plus la frontière et traversant une nature hostile et sauvage en quête d'une vie meilleure. Cette toile représente parfaitement cette avancée périlleuse au cœur du continent inconnu, mais surtout l'espoir de trouver un renouveau derrière les obstacles à affronter; ainsi brille la lumière vers l'Ouest. D'autres peintres ont également abordé ce thème en fonction d'une tout autre approche. Comme le mentionne Vigneault, les artistes associés à la *Hudson River School* « [...] inspirés par la tradition romantique du pittoresque et du sublime, ont témoigné de l'expérience de la frontière et du défrichement progressif du territoire en

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 283.

présentant les effets de la nature sauvage et de l'inconnu sur l'âme humaine<sup>68</sup> ». Il est fort à parier que cette autre façon d'aborder le paysage a elle aussi produit des mythes américains particuliers. Il sera possible de vérifier cette supposition en étudiant quelques œuvres du peintre autour duquel gravitent les membres de cette école artistique : Thomas Cole.

### Étude de cas : Thomas Cole (1801-1848)

Immigrant britannique, Cole vient s'établir en Amérique avec sa famille. Comme pour bon nombre de ses compatriotes, cette migration est motivée par l'espoir d'échapper aux contraintes imposées par les sociétés européennes de l'époque et, conséquemment, par l'amélioration de la qualité de vie promise par le nouveau continent. À l'âge de dix-huit ans, Cole possède déjà une formation artistique acquise entre autres à Liverpool où il occupe un emploi d'assistant chez un graveur<sup>69</sup>. Habité par la tradition romantique anglaise, Cole développe son propre langage plastique en adaptant ce legs européen aux réalités du paysage américain. En fait, nous retrouvons dans sa pratique artistique deux traditions distinctes greffées l'une à l'autre. Fusion caractéristique chez les peintres de paysage américains de l'époque, sa pratique allie l'esthétique du Sublime<sup>70</sup> européen et celle de la *wilderness*<sup>71</sup> américaine, vision de la nature sauvage telle que l'on se

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 284-285.

<sup>69</sup> Ann Davis, *A Distant Harmony : Comparison in the Painting of Canada and the United-States*, catalogue d'exposition (Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 8 octobre- 28 novembre 1982, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 17 février – 27 mars 1983), Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1982, p. 7.

<sup>70</sup> Le Sublime est l'une des catégories fondamentales liée à l'esthétique du paysage anglais, les autres étant la Beauté et le Pittoresque. L'esthétique du Beau doit inspirer des sentiments d'harmonie et posséder des qualités diverses comme la petitesse, la douceur, la faiblesse et la sensualité des formes, tandis que du Sublime, par contraste, doivent émaner des sentiments résultant de l'expérience de la menace face à des objets et des situations. Le travail de Claude Lorrain et celui de Salvator Rosa représentent l'expérience de la Beauté et du Sublime dans la peinture de paysage. Le Pittoresque, quant à lui, est le résultat de la tendance en Angleterre à percevoir le paysage en des termes uniquement esthétiques. Pour certain, il est une sorte de compromis entre le Beau et le Sublime tandis que pour d'autres, il est seulement lié à la présence d'objets pittoresques comme des habitations abandonnées, des ruines, de vieilles fermes, des arbres noueux, des animaux de basse-cour, etc. Pour une description plus complète des caractéristiques romantiques du paysage, se référer au chapitre d'Allan Wallach, « Thomas Cole. Landscape and the Course of American Empire », dans William H. Truettner et Allan Wallach (dir.), *Thomas Cole. Landscape into history*, catalogue d'exposition (Washington, National museum of american art, 18 mars- 7 août 1994, Hartford, Wadsworth Atheneum, 11 septembre-4 décembre 1994, The New-York Historical Society, 8 janvier-25 mars 1995), New Haven et London, Yale University Press, 1994, p. 29-30.

<sup>71</sup> Selon les recherches d'Agnès Delahaye, le terme *wilderness*, dans le contexte du Nouveau Monde, représente non seulement l'antithèse de la civilisation, mais évoque aussi une association entre sa

l'imaginait, encore inchangée par l'homme. Initiateur de ce que l'on nomme aujourd'hui le « mythe visuel de l'Amérique », le paysage américain tel que vu par Cole s'oppose au modèle européen; il est plutôt associé au présent et à un avenir utopique, tandis que le modèle proposé par la vieille Europe rattache le paysage principalement au passé<sup>72</sup>. C'est donc par le biais de cette approche esthétique et artistique constamment déchirée entre le Nouveau et l'Ancien Monde que Cole projette sur la toile les éléments d'une mythologie propre au jeune continent.

### *La construction d'un cycle mythologique*

L'esthétique romantique abordée par Thomas Cole est empreinte d'un regard nostalgique porté sur le monde préindustriel; les paysages pittoresques impliquant, autant en Europe qu'aux États-Unis, une représentation de la nature intouchée par les progrès de la modernisation<sup>73</sup>. Ce désir pour le Pittoresque résulte des tensions provoquées par l'avancement de l'industrialisation et de l'urbanisation, stimulant ainsi un sentiment nostalgique qui influence la représentation du paysage. Il n'est donc pas surprenant de constater sa présence chez les artistes qui vivent un conflit face à la culture dans laquelle ils évoluent; cela explique, de surcroît, la formation autour de Cole de la première école américaine du paysage, la *Hudson River School*. Ce conflit prédominant dans l'art des peintres paysagistes américains découle de la différence entre le mythe qu'ils tentent de proposer et du monde dans lequel ils sont directement impliqués<sup>74</sup>. Les paysages de Cole, conduits et déterminés par une forme de nécessité interne, relèvent d'un champ symbolique dans lequel des émotions opposées se définissent. Ces paysages deviennent, sous le pinceau de l'artiste, porteurs d'une puissance mythique; ses idéaux utopistes projetés sur la surface picturale s'opposent ainsi au réel modernisé. La représentation de

---

signification religieuse (le désert, l'épreuve, le peuple élu) et « [...] celle de l'exceptionnalisme américain, qui voit dans l'expérience coloniale le lieu de naissance des valeurs américaines (démocratie, liberté, égalitarisme) et du modèle social qui les accompagne » (Delahaye, « Exceptionnalisme et *Wilderness* : Les premières théories de la frontière », dans Michel Feith (dir.), *Nationalismes et régionalismes. Amériques : modes d'emploi*, Nantes, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, 2008, p. 179-180).

<sup>72</sup> À ce propos, consulter les travaux de Lauric Guillaud, traducteur des textes de Thomas Cole. Lauric Guillaud, « Avant-propos : Thomas Cole, génie paradoxal », dans Thomas Cole, *Essai sur le paysage américain*, traduction de Lauric Guillaud, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2004, p. 10.

<sup>73</sup> Wallach, *op. cit.*, p. 30.

<sup>74</sup> Voir à ce sujet Bernard Rosenthal, *City of Nature. Journeys to Nature in the Age of American Romanticism*, Toronto, Associated University Press Inc, 1980, p. 16.

la nature sauvage américaine, associée au jardin d'Éden, et, conséquemment, au potentiel de recommencement proposé par le nouveau continent, permet au peintre de résoudre une situation conflictuelle. Si l'on se fie au discours pictural de Cole, l'Amérique constitue une seconde chance pour l'homme, une sorte de paradis terrestre retrouvé sur lequel il vaudrait mieux éviter de répéter les erreurs du passé. Cette ligne de pensée constitue également le thème central de son essai intitulé « Essay on American Scenery » paru dans l'*American Monthly Magazine* en janvier 1836. Issu d'un discours prononcé par l'artiste en 1835 à New York, ce texte dénonce les ravages infligés à la nature par la société états-unienne de l'époque qu'il qualifie d'utilitariste<sup>75</sup>. De la même façon, se confrontent à l'intérieur de ses œuvres des préoccupations politiques et sociales et la vision idéaliste, voire utopiste, qu'il entretient face à l'Amérique.

Bien que Cole représente les images d'un paysage vierge, appartenant à un passé historique imaginaire, sa production artistique a été influencée par les tumultes sociopolitiques présents au cours de l'âge jacksonien. En reprenant les idées introduites par Christine Sandel et Sean Wilentz dans un catalogue d'exposition consacré à l'œuvre de l'artiste, ce dernier semble croire que la démocratie et les différentes politiques nationales adoptées par le gouvernement d'Andrew Jackson vont mener la population vers la décadence et la déchéance<sup>76</sup>. Ce sont ces opinions politiques, associées aux prédictions pessimistes du peintre face à l'avenir de la société états-unienne et à un sentiment presque nostalgique d'une nature vierge, qui sont transposées sur la toile. Porteuses des préoccupations de l'artiste à différents degrés, les œuvres de Cole peuvent ainsi être divisées en deux catégories distinctes.

Il exprime, par le biais des paysages du premier groupe, un élément qui devient central dans la pensée américaine, soit cette idée du renouveau, de la régénérescence ou du potentiel de recommencement inspiré par la découverte du Nouveau Monde. À travers ses tableaux, Cole formule une vision personnelle associée à la fois à la philosophie

---

<sup>75</sup> Guillaud, *op. cit.*, p. 9.

<sup>76</sup> Christine Stansell et Sean Wilentz, « Cole's America. An Introduction », dans William H. Truettner et Allan Wallach (dir.), *Thomas Cole. Landscape into history*, catalogue d'exposition (Washington, National museum of american art, 18 mars-7 août 1994, Hartford, Wadsworth Atheneum, 11 septembre-4 décembre 1994, The New-York Historical Society, 8 janvier-25 mars 1995), New Haven et London, Yale University Press, 1994, p. 4.

romantique états-unienne du transcendantalisme et à la peur de la disparition de la nature sauvage au profit d'un territoire urbanisé et industrialisé. Ces représentations sont perçues par la plupart des historiens de l'art comme l'expression nostalgique de son désir d'échapper à l'anxiété et aux bouleversements de la réalité de l'époque. Il s'agit en fait, comme nous le mentionnions auparavant, de sa propre réinterprétation du mythe édénique, transmettant une sorte de régression positive dans le passé, laquelle évoque un retour aux sources de la civilisation où la nature semble être inaltérée et inaltérable.

#### The Course of Empire (1833-1836)

D'autre part, dans ses productions de type allégorique, l'artiste semble réduire cette importance accordée à la représentation de la nature au profit du message qu'il y véhicule. Ce message, Thomas Cole le communique à travers un cadre relevant à la fois de l'histoire et du mythe qu'il met en place et à partir duquel il élabore une allégorie de l'histoire passée, présente et à venir de l'Amérique. Cette histoire, il la subdivise en différentes étapes : d'abord l'état sauvage représenté par une nature vierge, puis l'arrivée des premiers colons et leur établissement par petits groupes qui conduit à l'apogée de l'urbanisation et de la civilisation, et finalement du déclin de cet empire, de sa destruction et du retour à la nature<sup>77</sup>. Il s'agit ici d'une organisation téléologique dans laquelle l'histoire évolue, en partant de l'époque de la sauvagerie et de la barbarie symbolisée le plus souvent par l'insertion de la figure de l'Amérindien dans le paysage, jusqu'aux stades avancés de la civilisation et de sa destruction. Sa série de cinq tableaux réalisés entre 1833 et 1836, *The Course of Empire*, est empreinte d'allusions politiques et historiques, tout en représentant ce cycle mythique développé par l'artiste. Il s'agit en fait d'un ensemble d'œuvres allégoriques représentant le même paysage à des moments différents de son évolution. Tandis que *The Savage State* (1833-1836, fig. 7) présente un paysage vierge, intouché par les Occidentaux, *The Arcadian or Pastoral State* (1833-1836, fig. 8) propose une vision de la terre à la fois sauvage et domestiquée, considérée comme un idéal mythique américain pouvant être associé à l'Éden<sup>78</sup>. Suit la toile intitulée *The Consummation of Empire* (1836, fig. 9) présentant une société à son paroxysme, société qui, par son manque de modération, empiète dangereusement sur la nature. En

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>78</sup> Guillaud, *op. cit.*, p.12.

effet, d'un point de vue épistémologique, le terme *consummation* renvoie directement à cette idée d'un peuple consommant sans modération les ressources naturelles offertes par le nouveau continent, sans se soucier du lendemain. En fonction de la vision cyclique qui marque l'œuvre de Cole, le terme *consummation* évoque aussi l'idée d'une société qui se consume, qui se dévore elle-même, qui se détruit. *Destruction* (1836, fig. 10) propose, quant à elle, ce lendemain quasi apocalyptique caractérisé par la destruction inévitable de la civilisation, alors que la série se clôt sur *Desolation* (1836, fig. 11), où la végétation reprend le dessus sur les ruines de la civilisation disparue.

D'après les travaux de Lauric Guillaud, professeur de littérature et de civilisations américaines à l'Université du Maine, l'importance de la structure cyclique, visible notamment dans cette série, traduit un double sentiment de l'artiste face à l'Amérique. Tout d'abord, le patriote en lui célèbre l'éternité du décor américain alors que le philosophe donne sa propre vision entropique des choses, en affirmant que seule la nature subsistera et qu'elle reprendra, encore une fois, possession des ruines de la civilisation<sup>79</sup>. Ces œuvres qui représentent la conception plutôt pessimiste de l'artiste face au développement des sociétés occidentales traduisent cette impression qu'une régression vers le chaos est inévitable. D'ailleurs, elles peuvent littéralement être perçues comme une critique à l'endroit du système démocratique soutenu par les politiques jacksoniennes. Effectivement, la toile *The Consummation of Empire* (1836, fig. 9) présente la figure d'un conquérant qu'il est possible d'associer à Jackson lui-même; l'interprétation du tableau devient alors une accusation portée contre l'autorité arbitraire exercée par le chef politique qui, selon l'artiste, mènera le peuple à sa perte<sup>80</sup>. Au cours de la décennie 1830, Cole transpose donc sur la toile sa vision de l'Amérique en articulant son discours autour du mythe; utilisé en tant que catalyseur, ce dernier permet de donner une forme, de présenter picturalement le projet de société du peintre. En plus de dénouer les tensions nées du choc entre les aspirations sociopolitiques de l'artiste et la réalité états-unienne de l'époque, le mythe réussit à servir ses idéologie en lui fournissant

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>80</sup> William H. Reutter et Allan Wallach (dir.), *Thomas Cole. Landscape into history*, catalogue d'exposition (Washington, National museum of american art, 18 mars-7 août 1994, Hartford, Wadsworth Athénium, 11 septembre-4 décembre 1994, The New-York Historical Society, 8 janvier-25 mars 1995), New Haven et London, Yale University Press, 1994, p. 91.

un modèle sorti de l'imaginaire collectif sur lequel il peut se reposer et par lequel il peut se faire entendre.

À l'inverse des mythes du pionnier et de la frontière, ce cycle mythologique proposé par Cole semble tributaire d'un *mythe déresseur*. Il parvient effectivement à adjoindre des données antinomiques et à les fondre l'une dans l'autre, sans toutefois parvenir à une fusion parfaite. L'aporie constituée, d'un côté, par une société favorisant l'exploitation des ressources naturelles et l'industrialisation, et de l'autre, par une volonté de valorisation et de préservation de la nature est ici momentanément abolie; par ce cycle mythologique impliquant un perpétuel recommencement, l'artiste prévoit une victoire assurée de la nature sur la civilisation. La crainte engendrée par une éventuelle destruction de la nature est apaisée, de cette façon, pour un temps, puisque le mythe cyclique du renouveau instaure une dynamique nouvelle entre l'homme et son environnement : les sociétés passent, et malgré les ravages qu'elles engendrent, la nature reprend toujours le dessus sur elles. Pour qu'une donnée puisse survivre, l'autre doit nécessairement périr, sans qu'aucune d'entre elles ne soit totalement supprimée. En cela, la représentation est le fruit d'une *pensée équivoque*. D'autre part, le mythe représenté par Thomas Cole trouve son origine dans celui du *Nouvel Adam*. Récit mythologique d'origine européenne, ce dernier constitue l'un des legs des colons puritains anglais ayant migré sur le nouveau continent au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce mythe évolue et s'adapte au contexte géographique et historique de l'Amérique du Nord pour devenir par la suite l'*American Adam*<sup>81</sup>. Cette idée d'une Amérique-Éden, où le migrant est perçu comme un nouvel Adam devant ce paradis terrestre enfin retrouvé, motive certainement la perception du peintre; l'homme, ayant de nouveau accès au jardin d'Éden, ne doit plus commettre les mêmes impairs s'il souhaite profiter de cette seconde chance. Cet idéal social porté par l'artiste représenté dans *The Arcadien State* (fig. 8) étant désormais révolu en Amérique, la série de Cole laisse transparaître une inévitable régression vers les origines. Dans cette perspective, ce récit mythique peut sembler quelque peu fataliste, et, par cette fatalité, le mythe incite plutôt à l'inaction en proposant une vision préétablie de l'ordre des choses. En cela aussi, il démontre les caractéristiques propres à la *pensée équivoque* et au *mythe*

---

<sup>81</sup> À propos de l'*American Adam*, consulter le texte de Maximilien Laroche, « Mythe, géographie et histoire dans les Amériques », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et société des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 119.

*déresseur*, ce qui nous permet de souligner la coexistence de deux mythes états-uniens : d'une part, le *mythe projecteur* tel que proposé par Bouchard (*American dream*, frontière, pionnier), et de l'autre, un *mythe déresseur* issu du romantisme et de ses doutes devant l'attrait du « progrès matériel ». Ainsi, ce constat nous offre la possibilité de réinterpréter les mythes bas-canadien qualifiés de « déresseurs » en fonction de schémas américains analogues.

### **Le mythe chez Joseph Légaré (1795-1855)**

#### *Cole et Légaré : analyse comparée*

Il existe une filiation indubitable entre le travail de Cole et celui de Joseph Légaré : la lecture de la série *The Course of Empire* (1833-1836) et l'interprétation de *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840) proposée par François-Marc Gagnon et Yves Lacasse renvoient au même type de récits cycliques. En effet, comme nous l'avons mentionné, la scène représentée par Légaré reprend elle aussi cette notion de fatalité, de même que cette idée du passage du temps. Située dans un lointain avenir, elle implique une défaite des Anglais faisant face à leur tour à de nouveaux envahisseurs. Le cycle que semble sous-tendre l'œuvre de Légaré permet ainsi à l'artiste de dénouer les tensions sociales qui imprègnent le contexte sociopolitique bas-canadien de l'époque. Par ce mythe du recommencement, l'artiste arrive pour un moment à surmonter les craintes liées à l'assimilation probable de sa nation en insistant sur une constante historique : le perpétuel désir de l'homme d'étendre son territoire et d'affirmer ainsi sa suprématie par la conquête et l'assimilation. Vision fataliste de la situation lors d'un moment de déprime ou pointe de sarcasme et de vengeance du Patriote vaincu, nous ne voulons pas attribuer à Légaré de fausses intentions. Nous constatons cependant que cette toile affecte des similitudes marquées avec le travail pictural de Thomas Cole, notamment au point de vue des mythes qui y sont représentés. Elle est aussi tributaire d'une *pensée équivoque*, puisque le mythe qu'elle met en scène repose soit sur la fatalité, soit sur cette idée de la nation vaincue, deux conceptions caractéristiques des *mythes déresseurs*. Incitant à l'inaction, l'œuvre présente l'un des thèmes récurrents qui traverse la vision entretenue au sujet de la nation à partir des années 1840 : la nation vaincue amputée en premier lieu par la Conquête, puis par la répression des Rébellions de 1837-1838 et le projet d'Union.

Selon Bouchard, ce thème, en plus de rappeler aux Canadiens français la propre fragilité de leur nation face aux menaces persistantes d'assimilation, « [...] ancrerait aussi en eux la détermination d'une résistance nourrie par des *mythes déprimeurs* sans cesse relancés par les nouveaux échecs et reculs du fait francophone à l'échelle canadienne<sup>82</sup> ».

Par ailleurs, parmi les similarités observées, nous remarquons une tendance partagée à critiquer et à représenter l'actualité politique par le biais d'allégories. Comme nous le verrons, le mythe n'est pas nécessairement ancré dans le divin. Il se forme souvent, au sein d'une société, à partir d'éléments concrets spécifiques à sa réalité. Cole comme Légaré le prouvent parfaitement : tandis que le premier effectue une critique du gouvernement d'Andrew Jackson, le second remet en question le rôle des autorités coloniales britanniques au Bas-Canada. Ann Davis, conservatrice à la Winnipeg Art Gallery, est la première à effectuer un rapprochement entre Cole et Légaré<sup>83</sup>. La comparaison la mène à associer ces deux artistes américains, notamment à propos de la représentation du territoire, thème largement illustré par chacun d'eux, et ce, malgré des différences techniques et esthétiques considérables. L'auteure considère même un rapport entre leurs œuvres respectives construites, selon elle, autour d'un nationalisme semblable structuré en fonction d'une idée de liberté de l'individu face aux influences néfastes de l'Europe<sup>84</sup>. Nous trouvons quelque peu délicat de confronter Cole et Légaré en fonction de la question du nationalisme et qui plus est, par le biais d'un raccourci légèrement abrupt proposant une association entre les nationalismes qui animent ces deux hommes. Alors que Cole ne s'investit pratiquement pas au sein de la vie politique de l'époque, Légaré est, quant à lui, un citoyen engagé qui porte la cause canadienne-française sur la scène politique, sociale et artistique. Nous avons donc devant nous deux artistes dont l'implication politique diffère, l'un étant directement rattaché à un mouvement de révolution se battant pour la survie d'une nation, l'autre peignant des cycles mythiques basés sur sa propre vision pessimiste de la civilisation états-unienne. Les contextes dans lesquels chacun d'eux évolue permettent également de douter de la ressemblance de leurs

---

<sup>82</sup> Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, p. 116.

<sup>83</sup> Ann Davis, *A Distant Harmony : Comparison in the Painting of Canada and the United-States*, catalogue d'exposition (Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 8 octobre- 28 novembre 1982, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 17 février – 27 mars 1983), Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1982, p. 29.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 20.

nationalismes; tandis que Cole émigre de l'Angleterre vers une terre états-unienne libérée de l'impérialisme britannique, Légaré naît au Canada sous le régime colonial britannique. Comme nous l'avons déjà mentionné, le peintre canadien, appuyant le mouvement patriote dans les années 1830, est porté par une volonté républicaine qui permettrait la libération nationale des Canadiens français, tandis que les propos tenus par Cole semblent dénoter un certain mépris du régime démocratique de l'époque<sup>85</sup>.

Le rapport entretenu par les deux artistes face à l'Europe semble également diverger. Européen de naissance, Cole maintient une relation constante entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Arrivé en Amérique dans l'espoir d'y trouver une vie meilleure, sa conception du territoire et du nouveau continent se construit à partir de plusieurs facteurs déterminants : sa formation artistique reçue en Europe, les œuvres qu'il y contempla lors de ses voyages, le courant romantique et la conception d'un territoire américain ayant tout à offrir. Ses toiles sont donc le résultat de l'application d'une esthétique et d'une technique européennes sur des sujets propres à l'imaginaire du Nouveau Monde (la nature sauvage, les figures autochtones, etc.). Parallèlement, Légaré demeure toute sa vie en sol américain et il n'a accès aux œuvres européennes que par le biais des gravures et des tableaux qu'il collectionne et restaure. Sa relation avec l'Europe est, à notre avis, un peu plus complexe; tout comme chez Cole, les sujets illustrés par Légaré sont propres au continent américain et sa technique est tributaire de l'Europe puisqu'elle repose sur la reproduction totale ou partielle d'œuvres provenant du vieux continent. La volonté de rupture avec l'Ancien Monde est, de ce fait, beaucoup plus politique qu'artistique chez Légaré. Le projet républicain qu'il supporte suppose de briser les liens coloniaux et d'ancrer la nation canadienne-française au sein du continent nord-américain. Ce territoire, l'artiste se l'approprie également lorsqu'il le transpose sur la toile, non seulement par le biais de paysages, mais aussi par des représentations de la ville de Québec et de ses environs. Le territoire devient, pour lui, le théâtre des événements sociopolitiques contemporains, le symbole d'une possession disputée, le symbole de la liberté<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Stansell et Wilentz, *op. cit.*, p. 4.

<sup>86</sup> Davis, *op. cit.*, p. 8.

Cette fusion entre l'esthétique européenne et les thématiques du Nouveau Monde est tributaire d'une caractéristique dominante chez les artistes américains : la réactualisation de l'ancien dans le nouveau. En effet, les mythes représentés par nos deux artistes font références à d'anciens récits mythiques réactualisés en fonction des nouvelles données continentales. Ainsi, Cole reprend le mythe édénique qu'il transpose en fonction de la *wilderness* américaine et de ses sociétés, alors que Légaré reproduit littéralement le paysage d'un artiste européen en substituant aux acteurs de l'ancien récit des protagonistes propres à la mémoire collective canadienne. Il s'agit d'une réappropriation du mythe d'Ovide représenté par Rosa puisque Légaré le réactualise en fonction de données tirées du contexte sociopolitique duquel il est issu. Le *Paysage au monument à Wolfe*, par son procédé même de construction et d'élaboration, incarne l'essence du mythe américain : il présente une absorption des techniques et des valeurs esthétiques du vieux continent par les réalités physiques et socioculturelles du Nouveau Monde. Cette capacité des peintres américains à absorber les influences européennes a d'ailleurs été démontrée par l'historien de l'art David Karel : en effet, l'auteur tente de signifier une certaine déformation de l'histoire de l'art états-unienne qui, selon lui, a tendance à minimiser l'influence européenne au sein de la construction historique d'un art national typique des États-Unis<sup>87</sup>. D'après Karel, l'origine de la peinture américaine du XIX<sup>e</sup> siècle dérive d'un compromis entre les influences européennes omniprésentes et leur adaptation aux réalités du Nouveau Monde. À ce propos, l'auteur va jusqu'à redéfinir le réseau habituel d'influences : plutôt que de se contenter d'un schéma bilatéral impliquant, dans un premier temps, une absorption par les peintres des États-Unis des données européennes, suivie d'une influence indirecte de celles-ci sur l'art québécois par le biais des modèles états-uniens, Karel instaure un rapport triangulaire qui se structure autour d'une référence constante faite au modèle européen, tant à partir du Québec qu'à partir des États-Unis<sup>88</sup>. Dans cette perspective, il devient possible d'expliquer les ressemblances thématiques, iconographiques ou plastiques qui unissent l'œuvre de Thomas Cole et celle de Joseph Légaré, deux artistes issus de milieux sociaux différents et qui ont évolué parallèlement.

---

<sup>87</sup> David Karel, « L'expérience continentale de l'art québécois au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Gérard Bouchard et Yvan Lalonde (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 198.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

Une autre caractéristique commune est aussi perceptible chez ces peintres américains, soit l'utilisation de la figure amérindienne. Cette dernière sert leurs causes respectives : pour Cole comme pour Légaré, la présence de l'Amérindien dans un paysage introduit une dimension temporelle. Seul être vivant au milieu du *Paysage au monument à Wolfe* (fig. 1), tout comme dans *The Savage State* (fig. 8), l'Amérindien semble littéralement être en possession du territoire américain. L'image de l'Autochtone renvoie à un élément légendaire impliquant un passé immémorial; son insertion dans une composition permet alors de spécifier qu'il s'agit bel et bien d'une représentation du territoire américain intouché par l'homme civilisé, tel qu'il l'était, selon eux, avant l'arrivée des Européens<sup>89</sup>. Conséquemment, il permet cette référence, possiblement inconsciente, au jardin d'Éden et au potentiel de recommencement de l'Amérique. D'autre part, comme le précisent les historiens ayant interprété la toile de Légaré, l'Amérindien sert aussi de prête-nom à la nation canadienne-française. L'artiste utilise donc cette figure lors d'une association symbolique basée sur une menace commune d'extinction de leur communauté respective. Il s'agit ici d'une particularité des représentations bas-canadiennes que nous tâcherons d'expliquer et d'analyser plus en profondeur au cours du chapitre suivant. Il demeure que la représentation de l'Amérindien reste une caractéristique commune aux populations américaines et qu'elle est abondamment utilisée au sein de la production artistique des peintres étudiés.

#### *La spécificité des mythes canadiens-français*

À partir de cette analyse comparative, il est désormais possible de constater que certaines caractéristiques de la pratique picturale de Légaré convergent vers une tradition artistique plus grande que son œuvre. L'artiste canadien s'inscrit ainsi au sein d'une pratique continentale basée en partie sur les similarités observées chez les deux peintres. Tandis que ces similitudes sont tributaires de la transcription sur la toile de représentations mythologiques, les différences sont, quant à elles, le reflet de préoccupations divergentes de la part des deux artistes, mais également l'expression de

---

<sup>89</sup> Reutter et Wallach, *op. cit.*, p. 65.

mythologies continentales distinctes. Alors que Cole s'applique à dépeindre une Amérique intouchée par les Européens - réaction de l'artiste face à la montée de l'industrialisation aux États-Unis -, Légaré participe de son côté à l'édification d'une mythologie nationale canadienne-française. Cette mythologie particulière se forge à partir des événements politiques marquants de la décennie 1830 et se développe suivant une volonté constante de signifier la spécificité de la nation par rapport à l'Autre. La singularité de l'identité nationale se basant principalement sur les origines françaises des Canadiens francophones, Légaré puise lui aussi ses modèles à même un réservoir iconographique circonscrit. Ainsi, les représentations collectives canadiennes-françaises mythifiées par les élites à partir de la décennie 1840, qu'elles soient associées aux *mythes projecteurs* ou *dépresseurs*, convergent vers une caractéristique commune : l'idéalisation du Régime français et des habitants de la Nouvelle-France. Cela se traduit entre autres par l'apparition, chez les littéraires comme chez Légaré, de sujets et de thèmes récurrents choisis parmi les événements marquants des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'artiste se plonge donc très tôt dans la représentation de figures emblématiques d'avant la Conquête, période révolue dont la glorification devient l'un des traits dominants du discours identitaire. Il participe ainsi à la diffusion de récits mythiques dont les principaux protagonistes sont les Amérindiens et les missionnaires européens. Les saints martyrs canadiens et le peuple huron incarnent en quelque sorte l'esprit d'un idéal vaincu, tandis que la représentation des victoires du peuple français en Amérique – l'importance accordée à la bataille de Sainte-Foy (1760), par exemple – permet de démontrer la vigueur de la nation résistant aux figures de l'altérité. À ces thématiques s'ajoute également la glorification des valeurs spirituelles et morales représentées par les figures ecclésiastiques et les communautés religieuses influentes du Régime français : Marie de l'Incarnation, Marguerite Bourgeois, Mgr François de Laval, les Jésuites et les Ursulines, pour n'en nommer que quelques-uns. Nous nous pencherons, dès à présent, sur ces personnages de la mythologie canadienne-française en nous intéressant tout d'abord à la place qu'occupe la figure de l'Amérindien au sein du corpus de Légaré.

## CHAPITRE II

### L'Amérindien chez Joseph Légaré : figure de rhétorique au cœur d'une mythologie nationale

Acteur incontournable de la mythologie canadienne-française en gestation, l'Amérindien occupe une place importante dans la production picturale de Joseph Légaré. Présent dans les scènes de mœurs indiennes, les compositions « historiques » et les représentations de paysages, l'Autochtone s'impose dans l'iconographie du peintre à compter de 1840<sup>1</sup>. Tantôt personnage minuscule placé dans un paysage édénique, tantôt protagoniste central des récits représentés, cette figure semble omniprésente. Un bref survol du corpus de l'artiste nous permet également de constater que cette représentation de l'Amérindien est, chez lui, tributaire d'archétypes polarisés entre une vision idéalisée de l'Indien (le mythe du « bon sauvage ») et une image négative (celui du « sauvage barbare »). Influencé par les écrits anciens et contemporains qui véhiculent cette double conception, Légaré adapte sa représentation de l'Autre en fonction des idéologies qu'il supporte. L'Autochtone devient alors un élément de rhétorique permettant l'expression d'idées et d'opinions en lien avec la nation canadienne-française. Selon l'effet recherché, le peintre réactualise les deux archétypes qui trouvent leurs origines dans la littérature européenne et américaine des siècles passés. Ainsi, la figure de l'Indien, par association symbolique, permet à l'artiste de transmettre un message d'ordre sociopolitique, d'enraciner sa nation d'origine au sein du territoire continental et de réaliser des

---

<sup>1</sup> Alors que l'Amérindien est plus faiblement représenté par l'artiste au cours des deux décennies précédentes (nous retrouvons cette figure dans un tableau sur douze, en moyenne), Légaré y accorde beaucoup plus d'importance dès le début des années 1840. En effet, dix-huit tableaux sur les trente-cinq répertoriés sont marqués par la présence d'un personnage amérindien ou font directement référence aux Autochtones (une série de paysages et de vues du village huron de la Jeune Lorette, entre autres). Cette constatation nous est permise grâce au travail de catalogage et de documentation effectué par John R. Porter, Jean Trudel et Nicole Cloutier dans leur catalogue raisonné, *Joseph Légaré (1795-1855). L'oeuvre*, catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre –29 octobre 1978, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978-7 janvier 1979, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1<sup>er</sup> février-15 mars 1979, Québec, Musée du Québec, 12 avril-20 mai 1979), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978.

compositions qui laissent transparaître, d'une part, son goût pour le romantisme, et de l'autre, ses influences littéraires et artistiques.

Nous nous proposons à ce stade d'effectuer une analyse thématique de l'œuvre de Légaré afin d'y cibler le rapport entretenu par ce dernier avec la figure de l'Amérindien. De prime abord, une représentation polarisée entre les mythes du « bon sauvage » et du « sauvage barbare » présuppose une influence des auteurs européens et américains ayant créé ou alimenté ces archétypes. Cette empreinte de la littérature sur la production picturale de Légaré devient de plus en plus certaine lorsque l'on examine d'un peu plus près le contenu de sa bibliothèque personnelle : dictionnaires artistiques et historiques côtoient les récits de voyage, les écrits de Jésuites venus au Canada ainsi que certains ouvrages empreints de l'idéologie des Lumières. Nous commencerons donc par effectuer un sommaire récapitulatif des écrits des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles au sein desquels germe cette perception antithétique et ambivalente de l'Amérindien avant d'aborder ceux du siècle suivant. De cette façon, nous examinerons la production profane de l'artiste en la confrontant aux ouvrages littéraires qui y sont apparentés : des premières *Relations* des Jésuites jusqu'aux écrits nationalistes de François-Xavier Garneau, plusieurs parallèles seront effectués. Comme la conception d'une toile chez Joseph Légaré relève habituellement de la juxtaposition de références - littéraires et picturales -, l'exercice nous mènera sans aucun doute à retracer les sources iconographiques qui alimentent sa créativité et influencent son discours plastique. De cette façon, nous pourrions souligner l'évolution ou les changements perceptibles chez le peintre dans son rapport avec la figure de l'Amérindien tout en cernant efficacement le rôle joué par cette dernière dans la mythologie continentale.

### **Représentation idéologique de l'Amérindien aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles**

#### *Une production artistique influencée par la littérature historique*

Comme nous l'avons déjà mentionné, le processus de création chez Légaré est très souvent stimulé par des sources textuelles et iconographiques externes. Inspiré par un texte publié dans *Le Canadien*, il produit une composition en puisant dans sa banque d'images : sa propre collection de tableaux et de gravures. Chez l'artiste, la création

s'effectue donc en réaction – à plusieurs reprises du moins – à un événement, à la publication d'un texte, à une découverte, etc.<sup>2</sup>. Dans cette optique, une étude de l'influence des sources textuelles sur les tableaux de Légaré peut se révéler tout aussi fertile que celle effectuée à partir des éléments iconographiques empruntés.

Grâce à l'inventaire des biens de Légaré effectué après son décès<sup>3</sup>, il nous est possible de connaître le contenu de sa bibliothèque personnelle, laquelle a été reconstituée partiellement (se référer au Tableau I). Celle-ci reflète bien l'intérêt de l'artiste pour l'histoire américaine : s'y retrouvent de nombreux documents associés à la littérature historique qui ont pu influencer sa conception de la trame événementielle canadienne et, conséquemment, le contenu de ses œuvres. L'absence de la date de parution et de l'auteur des ouvrages répertoriés rendant le travail d'identification ardu, nous pouvons tout de même identifier quelques-uns des volumes appartenant au peintre<sup>4</sup>.

Parmi les ouvrages dont l'identification est confirmée, soulignons entre autres celui de Joseph-François Lafitau intitulé *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps* (1724). Les écrits de Pierre-François-Xavier de Charlevoix semblent également occuper une place importante : en plus de *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* (1744), nous y retrouvons *Histoire du Paraguay* (1756). Vient ensuite un volume de *La Henriade* (1728 [1723]) de Voltaire, et finalement *Histoire du Canada* (1845) en trois volumes de François-Xavier Garneau.

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet les travaux de Jean Trudel, « Joseph Légaré et *La Bataille de Sainte-Foy* », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1985, p. 140-177; « Autour du tableau. Trois chefs montagnais et Peter McLeod », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXI, n° 1, 2000, p. 40-59; ainsi que celui de François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, « Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, n° 1, 1989, p. 68-79.

<sup>3</sup> AJQ, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, *Inventaire des biens de la communauté entre l'Honorable Joseph Légaré et veuve Geneviève Damien*, 6 décembre 1872, n° 2921.

<sup>4</sup> Quelques historiens de l'art ayant déjà procédé à une analyse des ouvrages répertoriés, nous basons en partie l'identification des documents appartenants à Légaré sur leurs recherches. Consulter entre autres le catalogue raisonné de Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*

**Tableau I. Contenu de la bibliothèque personnelle de Joseph Légaré<sup>5</sup>**

Auteur	Titre	Année de parution	Nbr. de vol.
	<i>Édits &amp; ordonnances</i>		3
	<i>Voyage dans les Indes</i>		1
Charles William Janson	<i>The Stranger in America</i>	1807	1
Voltaire	<i>La Henriade</i>	1728 [1723]	1
François-Xavier Garneau	<i>Histoire du Canada</i>	1845	3
	<i>Histoire moderne</i>		1
	<i>Labruère</i>		1
	<i>Essaie sur les discours</i>		1
Pierre M. Flourens (?) <sup>6</sup>	<i>Buffon</i>	1844(?)	2
Raoul de Malherbe (?)	<i>L'Orient</i>	1846 (?)	2
Léon Gonzlan (?)	<i>Georges III</i>	1854(?)	2
John Aiken (?)		1823(?)	
	<i>Sir Georges Prevost</i>		1
	<i>Dictionnaire biographique</i>		4
	<i>Cours d'histoire &amp;</i>		3
	<i>Histoire du Canada (Chrstie[?])</i>		3
Pierre Bayle (?)	<i>Dictionnaire historique</i>	1820 (?)	13
Jean-Baptiste Blanchard	<i>École des Moeurs</i>	1804 ou 1818	6
	<i>Dictionnaire des sciences</i>		33
	<i>Commerce de Marseille &amp; de la Nouvelle France</i>		2
Joseph-François Lafitau	<i>Mœurs des Sauvages [...]</i>	1724	2
Noël Chomel (?)	<i>Dictionnaire économique</i>	1741 [1709](?)	3
	<i>Vie des Saints</i>		10
Pierre-François-Xavier de Charlevoix	<i>Histoire du Paraguay</i>	1756	3
Pierre-François-Xavier de Charlevoix	<i>Histoire de la Nouvelle France</i>	1744	3

Ces quelques titres nous permettent de tracer un portrait sommaire, mais tout de même efficace, des influences littéraires de Légaré, tout en effectuant des liens avec sa production artistique. La majorité de ces ouvrages propose, à différents degrés, une représentation idéologique et littéraire de l'Amérindien. Ainsi, il est fort probable que la

<sup>5</sup> La bibliothèque de l'artiste contient également plusieurs traités portant sur les arts et l'architecture. Nous avons choisi délibérément d'écarter pour le moment ces volumes; notre propos portant principalement sur une analyse de la littérature historique mise en relation avec les œuvres du peintre, nous ne croyons pas nécessaire d'inclure ces documents au sein de notre étude (pour le moment du moins). Une liste complète des ouvrages appartenant au peintre est toutefois présentée en appendice (Annexe III).

<sup>6</sup> Le symbole (?) placé immédiatement après le nom d'un auteur ou d'une date sert à signifier au lecteur que l'information exacte n'est actuellement pas connue, mais que nos recherches laissent supposer qu'il pourrait s'agir de cet auteur ou de cette datation. Le document d'archive à partir duquel nous nous basons ne mentionnant que le titre des ouvrages appartenant à Légaré, nous ne pouvons encore assurer l'exactitude de l'identification de plusieurs d'entre eux.

perception de l'Autre chez l'artiste bibliophile soit conditionnée par l'un ou l'autre de ces auteurs, voire par plusieurs d'entre eux. Suivant ces derniers, nous proposons d'effectuer un bref survol des écrits des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>7</sup>, en retraçant au passage les idées qui y sont véhiculées au sujet de l'Autochtone et qui ont pu, d'une manière ou d'une autre, influencer Légaré ou les auteurs consultés par ce dernier.

### *L'attitude ambivalente : Jésuites et Récollets au Canada*

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, la majorité des voyageurs arrivant au Canada sont des missionnaires issus de quelques communautés religieuses. Poursuivant une mission d'évangélisation, les séjours des prêtres récollets et jésuites dans la colonie sont motivés par la volonté de convertir les Autochtones au dogme catholique romain. De 1632 à 1673, les Jésuites sont les seuls présents sur le territoire. Le monopole qu'ils détiennent alors sur le contenu de l'information transférée à la métropole française influence considérablement la perception de l'Amérindien. Par le biais de leurs écrits, il est aujourd'hui possible de constater l'ambiguïté qui prédomine dans leurs rapports avec l'Autre. La figure de l'Indien, dès le départ, se voit définie en fonction de forces antagonistes : d'une part, la relation qu'il entretient avec la nature et son mode de vie exempt du concept de propriété privée suscitent la sympathie des commentateurs religieux, de l'autre, certaines de ses mœurs condamnables par l'Église les rebutent. La représentation de la figure autochtone se polarise donc entre l'archétype du « bon sauvage » et celui du « sauvage barbare ».

Cette double conception de l'Autochtone est présente dans les *Relations*; rapports annuels envoyés à la métropole par les Jésuites de 1632 à 1673, ces lettres informent au sujet de la perception de l'Amérindien<sup>8</sup>. Indécis à propos du caractère qu'ils doivent donner au « sauvage » américain, les missionnaires tenteront de le dépeindre en fonction de leur propre expérience et de leurs valeurs. Ainsi, les prêtres assujettis à la règle de

---

<sup>7</sup> Nous nous concentrerons davantage sur les écrits qui semblent les plus pertinents dans le cadre de cette analyse. N'effectuant pas une étude exhaustive de la représentation de la figure de l'Amérindien chez les auteurs des siècles passés, nous avons volontairement choisi de laisser de côté les journaux de voyage des découvreurs et explorateurs pour nous pencher sur les œuvres littéraires présentes dans la bibliothèque de l'artiste ou encore celles pouvant avoir inspiré ou influencé ces dernières.

<sup>8</sup> D'après la définition fournie par Donald B. Smith dans son ouvrage *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1974, p. 13.

pauvreté associent à l'image du « bon sauvage » le mode de vie propre aux sociétés amérindiennes du Nouveau Monde; en apparence peu enclines aux biens matériels, elles deviennent en quelque sorte un modèle à suivre par les communautés européennes. Comme le souligne l'historien Donald B. Smith, l'idéalisation de ces peuples leur permet en effet de critiquer les mœurs matérialistes des Européens de l'époque<sup>9</sup>. Dans cette perspective, les membres de la Compagnie de Jésus venus en Nouvelle-France ont effectivement proposé dans leurs *Relations* une image idéalisée de l'Indien. Cette double conception de l'Amérindien peut également être perçue en fonction des alliances contractées avec les Européens : les descriptions effectuées en faveur des Autochtones sont généralement liées aux communautés huronnes ou alliées des Français. Ce passage de la *Relation* des années 1649 et 1650 souligne cette préférence marquée pour la nation huronne par l'emploi du possessif :

En suite des victoires sanglantes que remportèrent les Iroquois sur nos Hurons au commencement du Printemps de l'an passé 1649 et en suite des barbaries plus qu'inhumaines qu'ils exercent à l'endroit de leurs captifs de guerre, et des cruels tourmens qu'ils firent souffrir impitoyablement au Père Jean de Brébeuf et au Père Gabriel Lalemant, Pasteurs de cette Église vrayement souffrante [...] <sup>10</sup>.

Ces quelques phrases mettent non seulement en évidence l'association qui existe entre les missionnaires jésuites et les Hurons, mais suggèrent également le côté barbare des pratiques guerrières des Iroquois. Bien que certains auteurs effectuent aussi une critique des coutumes huronnes jugées « barbares » ou ridicules, de façon générale, la figure du « bon sauvage » demeure rattachée aux populations amérindiennes alliées. À l'opposé, les Iroquois sont plutôt considérés comme l'ennemi sanguinaire prenant parti contre le roi de France et sa population coloniale, endossant ainsi le statut du « mauvais sauvage », de l'antihéros.

De leur côté, les Récollets ne publient pas de documents comparables aux *Relations*

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> Voir la *Relation* des années 1649 et 1650 du père Paul Ragueneau, dans *Relations des Jésuites contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans les missions des Pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France*, vol. 4, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 2.

des Jésuites, imprimées de façon périodique. Cependant, la parution de l'ouvrage du frère Gabriel Sagard intitulé *Voyage du Pays des Hurons, situé en l'Amérique, vers la mer douce, és derniers confins de la nouvelle France, dite Canada* (1632) nous permet de cerner la perception des premiers missionnaires arrivés en Nouvelle-France. Sagard quitte Paris pour la Nouvelle-France en mars 1623; il y vivra un peu moins d'un an, soit entre le 2 août 1623 et le 16 juillet 1624<sup>11</sup>. Pendant ce court séjour, il compile des données à la fois sur les langues amérindiennes dont il possédait une connaissance préalable, mais également sur les mœurs et les coutumes des Hurons. Dans ses écrits, la même ambivalence est perceptible : mitigé à propos de l'image à donner de l'Indien d'Amérique, le frère convers « [...] juge les Sauvages malheureux, privés qu'ils sont des lumières de la Révélation, mais il ne leur dénie pas pour autant toute bonté et toute vertu<sup>12</sup> ». Sagard loue certains des us et coutumes de la communauté huronne, condamnant cependant d'autres de leurs pratiques. La vision ambivalente du frère se transpose dans son ouvrage sous la forme d'une pensée dichotomique à propos de l'Amérindien à qui l'auteur prête les plus nobles qualités lors de certains passages et les plus vils défauts lors des paragraphes subséquents. L'ambivalence caractérisant les propos des *Relations* des Jésuites semble aussi présente chez les Récollets, à un degré moindre toutefois. Le retour des Récollets sur le continent<sup>13</sup>, la fin de l'hégémonie des Jésuites et l'arrivée de plus en plus fréquente de colons, de soldats et de voyageurs permettront l'instauration d'une dynamique nouvelle dans la représentation littéraire de la figure de l'Amérindien.

#### *Le tournant primitiviste amorcé par Lahontan*

Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, un changement dans la perception de la figure du « sauvage » américain s'amorce. Avec *Les nouveaux voyages en Amérique septentrionale* (1702), *Mémoires de l'Amérique septentrionale* (1702) et les *Dialogues avec un sauvage*

<sup>11</sup> Gabriel Sagard, *Le Grand voyage du pays des Hurons suivi du Dictionnaire de la langue huronne*, édition critique de Jack Warwick, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998 [1632], p. 9.

<sup>12</sup> Selon Maurice Lemire, *Les écrits de la Nouvelle-France*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, p. 75.

<sup>13</sup> Arrivés en Nouvelle-France dès 1615, les Récollets, tout comme les Jésuites, sont chassés du Canada lors de la prise de Québec par les frères Kirke en 1629. Après la rétrocession de la colonie à la France, les Jésuites sont les seuls à être invités par la Cour à réintégrer leurs missions. Cette communauté religieuse est donc absente pendant plusieurs années des missions d'évangélisation au Canada : elle n'y revient qu'en 1672. Dès lors, les Récollets tentent de démontrer les difficultés du projet d'évangélisation au Canada en soulignant l'invraisemblance des propos tenus par les relayeurs jésuites au sujet du nombre de conversions et de l'efficacité des missions. *Ibid.*, p. 74-76.

(1703), Louis Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan (1666-1715) introduit une nouveauté dans la conception française de l'Autochtone. Arrivé en Nouvelle-France en 1683 en tant que militaire, Lahontan vient soutenir l'expansion territoriale et assurer la défense de la colonie<sup>14</sup>. Comme le soulignent les littéraires Rémi Ferland et Réal Ouellet, l'œuvre de cet auteur est importante dans le processus de cristallisation du mythe du « bon sauvage »<sup>15</sup>. Lahontan y présente l'Autochtone en fonction de sa pensée et de son expression propres, dans le rapport qu'il entretient avec la société blanche. Il a tendance à s'identifier davantage à son sujet; l'Amérindien devient une sorte de miroir, une idéalisation du Moi et non plus de cet Autre<sup>16</sup>. Il respecte les connaissances et les techniques amérindiennes qui, selon lui, devraient être combinées au savoir-faire français afin de favoriser le développement de la colonie et son expansion en Amérique septentrionale<sup>17</sup>. Dans ses écrits, Lahontan propose bien plus qu'un simple paradigme de l'Autochtone : d'une part, l'auteur présente un plan de défense et de développement colonial au sein duquel les Amérindiens jouent un rôle essentiel et, d'autre part, ces derniers deviennent les « philosophes » chargés de remettre en question le modèle européen<sup>18</sup>. Dans ses *Dialogues avec un sauvage*, Lahontan, par le biais du discours tenu par le personnage fictif de l'Indien Adario, critique les valeurs occidentales associées à la religion, la morale, la justice, le mariage et l'argent. Ce personnage permet ainsi un renversement de situation; la nature pose pour la première fois un regard critique sur la culture, sur la civilisation. Lahontan extirpe cependant l'Amérindien de sa réalité propre pour servir son discours, comme le mentionnent Ferland et Ouellet : « en inscrivant la parole du sauvage dans un discours ironique, Lahontan le déracine certes de sa réalité concrète, historique, l'arrache au vécu amérindien. Mais c'était le prix à payer pour faire de ses enfants de la nature des porte-parole des Lumières<sup>19</sup> ». Ainsi, les écrits de Lahontan, tout en confirmant l'existence du « noble sauvage » en Amérique, préfigurent l'esprit primitiviste qui marquera l'œuvre de Rousseau tout comme celle de Chateaubriand. La large diffusion de l'ouvrage de Lahontan - plusieurs rééditions

---

<sup>14</sup> Rémi Ferland et Réal Ouellet, « Les sauvages de Lahontan : enfants de la nature ou porte-parole des "Lumières" ? », dans Gilles Thérien (dir.), *Figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 200.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 210.

effectuées entre 1703 et 1758<sup>20</sup> - contribue à la propagation des idées véhiculées par l'auteur de même qu'à l'influence qu'il exerce sur les écrits du Siècle des Lumières. Quelques-uns des auteurs apparaissant parmi ceux regroupés au sein de la bibliothèque de Légraré seront eux aussi redevables à cette pensée primitiviste introduite par le baron de Lahontan.

### *Lafitau ou le recours aux peuples de l'Antiquité*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'attitude des Jésuites envers l'Autochtone change quelque peu. Cette idée du « noble sauvage », confirmée par Lahontan, est reprise en France par un nouveau courant de pensée intellectuel et philosophique. Les ouvrages des pères jésuites Joseph-François Lafitau et Pierre-François-Xavier de Charlevoix sont le reflet de cette nouvelle approche plutôt moraliste dans laquelle sont véhiculées des idées teintées de primitivisme. Comme le souligne Donald B. Smith, ces nouveaux auteurs, « tout en maintenant que le christianisme est essentiel à la vertu et au bonheur des autochtones, [...] insistent beaucoup plus sur leurs qualités positives que ne le faisaient leurs prédécesseurs du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup> ».

L'ouvrage de Joseph-François Lafitau (1681-1746) intitulé *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps* (1724) constitue l'aboutissement du genre du récit de voyage, alors en pleine évolution<sup>22</sup>. Le Jésuite ayant séjourné à deux reprises chez les Âniers<sup>23</sup> effectue une synthèse entre ses connaissances ethnographiques et une idéalisation de l'Amérindien. Son objectif est de faire connaître l'Indien tout en combattant l'irrégion. Dénonçant certains de ses compères qui présentent un Autochtone barbare, sans foi ni loi, il tente plutôt de comprendre et d'expliquer leurs comportements<sup>24</sup>. Selon l'historienne Sylviane Coppola, Lafitau, par ses écrits, essaie de réhabiliter l'Amérindien. Son statut passe de curiosité quasi animale à celui d'être humain

---

<sup>20</sup> Environ vingt-cinq éditions ou versions condensées de l'ouvrage de Lahontan furent produites entre ces dates. Smith, *op. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>22</sup> Lemire, *op. cit.*, p. 10.

<sup>23</sup> Lafitau passe de nombreuses années à Kahnawake, séjour au cours duquel il observe attentivement cette nation amérindienne, ses mœurs, ses us et coutumes, etc. Voir à ce sujet l'article de Sylviane Coppola, « L'Indien dans l'apologétique française du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Gilles Thérien (dir.), *Figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 266.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 267-268.

existant au sein d'une société organisée politiquement, socialement et économiquement<sup>25</sup>. L'auteur y compare les mœurs de la communauté iroquoise à celles des populations de l'Antiquité, principalement aux Grecs et aux Romains. Les coutumes guerrières des Iroquois considérées « barbares » sont associées par Lafitau aux combats héroïques de *L'Illiade* et à ceux des gladiateurs romains. Comme le mentionne Coppola, dans une plus vaste perspective,

[...] Lafitau tente d'établir matériellement la preuve de l'origine commune de tous les hommes et offre un modèle de compréhension de l'évolution divergente des peuples. Par là, pourrait-on dire, il intègre l'Indien dans l'histoire ou dans une vision théologique de l'histoire : l'Indien prend place dans l'histoire de l'humanité, est situé par rapport aux grands peuples de l'histoire et, par voie de conséquence, réhabilité<sup>26</sup>.

À l'instar du baron de Lahontan, Lafitau présente une vision positive de l'Amérindien : le « noble sauvage », comparé aux personnages mythiques grecs et romains, sert aussi les visées de l'auteur. En effet, d'après l'historien et archéologue Bruce G. Trigger, « l'œuvre de Lafitau marque une réaction contre un nouveau mouvement intellectuel qui allait, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, répandre une vision évolutionniste du développement humain<sup>27</sup> ». Le Jésuite tente alors d'infirmer cette théorie évolutionniste qui s'oppose au dogme catholique par une association diachronique entre Amérindiens et peuples de l'Antiquité; le « sauvage » américain, comparé aux paradigmes ancestraux, se soustrait désormais à la question de l'évolution de l'humanité. Avec Lafitau, les communautés autochtones du Nouveau Monde passent donc de l'état de sociétés dites « primitives », se retrouvant au bas de l'échelle évolutionniste, à celui de sociétés organisées, possédant leurs propres coutumes religieuses, judiciaires et sociales. À un degré moindre, quelques humanistes et philosophes contemporains de l'auteur seront influencés par cette idéalisation de l'Amérindien. Le père Pierre-François-Xavier de Charlevoix sera l'un de ceux-là.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>27</sup> Voir à ce sujet Bruce G. Trigger, *Les Indiens, la fourrure et les Blancs*, Montréal, Boréal/Seuil, 1990, p. 38.

*Charlevoix : la persistance d'une figure partagée entre barbarie et fascination humaniste*

L'ouvrage du Jésuite Pierre-François-Xavier de Charlevoix (1682-1761) *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* [...] (1744) se retrouve également parmi les œuvres littéraires conservées par Joseph Légaré. Ce dernier semble avoir entretenu un lien idéologique et iconographique particulier avec l'historien : il exécute un portrait posthume de Charlevoix en 1842 et l'*Histoire et description de la Nouvelle-France* [...] figure dans sa toile *Souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France* (1843, fig. 12), aux côtés du buste du père Jean de Brébeuf. En écrivant cette histoire de la Nouvelle-France, Charlevoix vise trois objectifs clairement définis : relater les différents faits survenus en Nouvelle-France depuis les débuts de la colonisation, servir l'Église catholique et l'ordre dont il fait partie en exaltant le triomphe de la religion au sein de la population coloniale et raviver la mémoire de la collectivité française en faisant passer à la postérité plusieurs acteurs importants dans le développement de la colonie<sup>28</sup>. Les visées du Jésuite diffèrent donc des objectifs poursuivis par son confrère Lafitau. Cependant, Charlevoix accorde lui aussi une importance particulière aux Amérindiens, à la grande liberté dont ils semblent jouir tout comme à leur organisation sociale caractérisée, entre autres choses, par l'inexistence du système de privilèges. Bien qu'il glorifie ces traits caractéristiques attribués aux sociétés autochtones, il se fait toutefois plus critique que les libres-penseurs français contemporains. En effet, Charlevoix se base assez fidèlement sur les récits des guerres et des explorations retranscrits dans les *Relations* de ses prédécesseurs. Conséquemment, l'ambivalence au sujet de l'Autochtone est davantage présente dans sa synthèse historique; la représentation de la figure de l'Indien oscille encore ici entre le caractère barbare attribué à certaines de leurs coutumes - en particulier aux coutumes guerrières - et la noblesse qu'ils inspirent à l'auteur par la liberté dont ils jouissent.

Ainsi, les commentateurs jésuites présents au Canada au XVIII<sup>e</sup> siècle semblent avoir absorbé le nouveau courant intellectuel et philosophique introduit en Europe par Lahontan. Malgré la revalorisation de l'image de l'Autochtone dans les propos des auteurs européens à cette époque, il est tout de même possible d'y remarquer la

---

<sup>28</sup> Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France avec Le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Montréal, Éditions Élysée, 1976 [1744], p. 1.

persistance d'une double représentation de l'Amérindien. Le concept du « noble sauvage » se retrouve quelquefois magnifié et exalté en fonction d'une idéologie primitiviste qui se développe dans la métropole française. À l'inverse, le caractère barbare de certaines coutumes amérindiennes est plus subtilement décrit ou justifié par les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle que par ceux du siècle précédent. Cependant, la « sauvagerie » des indigènes du nouveau continent demeure toujours. Il faudra attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que des auteurs français tels Jean-Jacques Rousseau et Voltaire portent à son paroxysme la figure du « noble sauvage », en y évacuant tout le caractère barbare, vicieux et revanchard associé jusqu'alors à l'Amérindien.

### *Voltaire et Rousseau au Canada*

La présence dans la bibliothèque de Légaré d'un volume de la *Henriade* (1723) de Voltaire introduit une dimension nouvelle : l'influence des Lumières sur la conception de l'Amérindien non seulement chez l'artiste, mais aussi au sein de l'*intelligentsia* du Bas-Canada<sup>29</sup>. La conception voltairienne ou rousseauiste de cet Autre préfigurée par les écrits de Lahontan et ceux de Lafitau consolide davantage le mythe du « noble sauvage ». D'après Donald B. Smith, « ils [Voltaire et Rousseau] effacent d'emblée tous les vices horripilants énumérés par les premiers missionnaires, et attribuent aux autochtones des qualités réelles et toutes sortes de vertus imaginaires<sup>30</sup> ». Pour eux, l'Amérindien devient un modèle de la perfection humaine : construit à partir des valeurs de liberté et d'égalité que l'on associe alors aux communautés autochtones d'Amérique, ce nouveau protagoniste se conforme non seulement à l'idéologie défendue par les libres-penseurs des Lumières, mais il devient en quelque sorte le porte-parole de la critique sociale française<sup>31</sup>. Contrairement au discours philosophique voltairien, les idées pré-romantiques

---

<sup>29</sup> D'après les recherches de l'historien David M. Hayne, Voltaire serait, avec Boileau, l'un des auteurs français les plus fréquemment cités au Bas-Canada vers 1820. De plus, Hayne soutient que les jeunes Canadiens suivant le cours classique avaient généralement pris contact avec la littérature romantique par le biais de leurs professeurs ou suivant une initiative personnelle. Vers 1820, sont importés de France les récits de Chateaubriand, Balzac, Mme de Staël et de Dumas; collectionnés par certains – notamment par le marchand John Christopher Reiffenstein, bien connu de Joseph Légaré – l'influence de ces ouvrages se propage rapidement au Bas-Canada. À ce sujet, voir David M. Hayne, « L'influence des auteurs français sur les récits de 1820 à 1845 », dans Maurice Lemire (dir.), *Le Romantisme au Canada*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 43-56.

<sup>30</sup> Smith, *op. cit.*, p. 17.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17.

introduites par Jean-Jacques Rousseau permettent d'insuffler une nouvelle importance à l'expression « le bon sauvage », concept qui trouve ses origines bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. À ce chapitre, Maurice Lemire rappelle d'ailleurs que le mythe du « bon sauvage » acquiert une place importante dans la littérature de la Renaissance. Dès cette période, plusieurs thèses semblent trouver en ce protagoniste un catalyseur :

Grâce à ce mythe, les déistes ont cherché à combattre l'enseignement de l'Église selon lequel la nature humaine serait déchue depuis la faute originelle. Peu à peu s'est développée une doctrine qui culmine avec Jean-Jacques Rousseau, sur la corruption de l'homme par la civilisation<sup>33</sup>.

Dans les écrits de Rousseau, tout comme dans ceux de Chateaubriand, l'Indien devient un élément conceptuel qui permet d'étayer cette doctrine proposant l'avilissement de l'homme par l'univers « civilisé ». Cependant, en raison d'une conformité idéologique à propos du passé canadien-français - ou d'un penchant plus marqué pour le romanesque -, le modèle proposé par Chateaubriand semble être préféré au Canada au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>.

### **Les idéologies du XIX<sup>e</sup> siècle : entre l'Europe et l'Amérique**

#### *Atala de Chateaubriand*

À ce chapitre, Donald B. Smith remarque que l'influence au Canada de François René, vicomte de Chateaubriand (1768-1848) se fait sentir jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. Écrivain catholique orthodoxe, ses écrits à propos de l'Amérique du Nord sont tributaires des sources utilisées, soit les *Relations des Jésuites*, l'ouvrage de Lafitau et surtout ceux de Charlevoix<sup>36</sup>. Si les positions religieuses de l'auteur l'incitent à condamner le paganisme dont semblent être imprégnées les coutumes amérindiennes, à l'inverse, sa vision humaniste le pousse à ne parler du mode de vie de l'Amérindien qu'en

---

<sup>32</sup> L'historienne Olive P. Dickason retrace même cette notion du « bon sauvage » jusque dans les écrits de Tacite, historien romain qui vécut au tournant du I<sup>er</sup> siècle. À ce propos, consulter son ouvrage *Le mythe du sauvage*, Québec, Septentrion, 1993.

<sup>33</sup> D'après Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, Montréal, Hexagone, 1993, p. 149.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

<sup>35</sup> Smith, *op. cit.*, p. 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 18.

des termes élogieux. Comme nous le confirme Smith, « tout en continuant à mettre l'accent sur le zèle apostolique français et les tribulations de ses martyrs, il [Chateaubriand] exalte avec romantisme le caractère et le mode de vie des autochtones<sup>37</sup> ». Son statut de « fils des Lumières » oriente définitivement sa vision de l'Amérindien proposée entre autres dans son récit intitulé *Atala* (1801). Modèle archétypal à partir duquel s'élaboreront les récits canadiens consacrés aux premiers contacts entre Européens et Autochtones, *Atala* appartient à un plus vaste roman américain, *Les Natchez* (1826). L'auteur y met en scène un Huron – qui rappelle quelque peu celui de *L'Ingénu* de Voltaire – qui, après un voyage en Europe, revient au Canada<sup>38</sup>. La figure de l'Amérindien permet ici à Chateaubriand d'exprimer sa révolte contre la société européenne; l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Monde, entre la nature et la culture, devient le moteur du discours et rend possible la critique de la civilisation et de son effet soi-disant néfaste sur l'homme. L'auteur propose donc un archétype de la figure amérindienne à partir d'une exaltation romantique des « enfants de la nature » et de leur rapport avec la civilisation. Ainsi, par son personnage de l'Indien, l'écrivain catalyse les oppositions nature/culture, civilisation/barbarie, bien/mal, etc. Conséquemment, il introduit par le biais de son récit quelques-uns des grands thèmes romantiques repris par certains auteurs américains, notamment par James Fenimore Cooper.

#### *James Fenimore Cooper et le développement d'un paradigme américain*

Parmi ces grands thèmes, David Hayne cible ceux du sentiment national, des beautés de la nature extérieure, de l'amour de la liberté, de l'idéalisation du passé ainsi que de l'attrait pour l'exotisme, lequel se traduit ici dans l'attirance pour les mœurs indiennes<sup>39</sup>. La plupart de ces thématiques propres aux récits romantiques se retrouvent dans les écrits de James Fenimore Cooper (1789-1851). Structurant l'ensemble de son œuvre en fonction d'une franche opposition entre nomadisme et sédentarité et d'une confrontation de l'homme à la frontière, Cooper offre un autre modèle de la figure autochtone. Comme le mentionne Jean Morency, l'auteur « [...] investira véritablement l'univers romanesque du mythe américain, notamment par l'intermédiaire du personnage

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>38</sup> Chateaubriand, François René vicomte de, *Atala*, Genève, Librairie Droz S.A., 1973 [1801].

<sup>39</sup> Hayne, *op. cit.*, p. 50.

de l'Indien <sup>40</sup>». Cooper reprend en effet la dualité nomade/sédentaire et la transpose dans un cycle romanesque (*The Leatherstocking Tales*, 1823-1841) composé de cinq romans mettant tous en scène le personnage de Natty Suppo (connu également sous le nom de Bas-de-Cuir, Œil-de-Faucon et Longue-Carabine)<sup>41</sup>. À travers les tribulations du héros présentées suivant un ordre chronologique inversé, l'auteur introduit de nouvelles dichotomies propres au mythe américain : selon Morency, l'opposition masculin/féminin, nature/culture et la relation amour-haine vécue entre le Blanc et l'Indien donnera naissance au thème du métissage impossible<sup>42</sup>. L'Amérindien devient, sous la plume de Cooper, le sauvage noble et fier, fidèle compagnon de Suppo, un Blanc élevé parmi les Delaware. En plus de servir de modèle à la description de l'homme de la frontière, le personnage de Cooper constitue le héros romantique par excellence. En reprenant les propos de Maurice Lemire, ce protagoniste autour duquel s'articule le récit de l'auteur semble n'avoir conservé que les caractéristiques positives de chacune des traditions dont il est issu :

À la fois éloigné des tentations de la vie civilisée, et trop fier de son origine pour s'abaisser complètement à la condition des Indiens, il réunit en lui ce que chaque état a de meilleur. C'est l'homme de la nature tel que les romantiques le rêvaient : noble, sincère, modeste, dévoué, généreux, respectueux des droits des autres et surtout religieux jusqu'au fond de l'âme<sup>43</sup>.

À côté de ce héros, la figure de l'Amérindien est empreinte du dualisme qui prédomine dans l'œuvre de Cooper. Contrairement à la représentation idéologique de l'Autochtone dépeinte par Rousseau et Chateaubriand, l'imaginaire américain qui transparaît dans ce cycle romanesque conçoit de nouveau le paradigme amérindien de manière antithétique; d'un côté le « bon sauvage » qui guide, qui accompagne - physiquement et spirituellement -, et de l'autre, celui du « sauvage barbare », en l'occurrence le Huron, à qui l'auteur fait adopter une attitude presque bestiale. À la manière du héros qui emprunte

---

<sup>40</sup> Selon Jean Morency, « Naissance d'une nation, naissance d'une fiction. Washington Irving et James Fenimore Cooper », *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 44.

<sup>41</sup> Ce cycle littéraire est composé de : *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840) et *The Deerslayer* (1841).

<sup>42</sup> Morency, *op. cit.*, p. 44.

<sup>43</sup> Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1970, p. 26.

certains traits de l'indianité tout en refusant de s'y confondre entièrement, l'attitude ambivalente de Cooper envers l'Autre semble ainsi adhérer à la conception idéologique adoptée par plusieurs Américains au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les écrits de James Fenimore Cooper, notamment son roman *The Last of the Mohicans* (1826), ont en effet inspiré certains artistes contemporains comme Thomas Cole qui, au lendemain de la parution de l'ouvrage, crée une série d'oeuvres illustrant différents épisodes du récit. La présence chez Cooper d'éléments renvoyant à quelques-uns des grands mythes américains - la frontière, l'*American Adam*, la régénérescence - coïncide avec la vision de l'artiste, ordonnée selon un cycle mythologique. Cole représente ces scènes empreintes de l'esprit romantique qui caractérise son œuvre pictural. Ainsi, le tableau intitulé *The Last of the Mohicans : The Death of Cora* (1827, fig. 13) met en scène, dans un paysage où le Sublime européen et la *wilderness* américaine se rencontrent, la « barbarie » de la nation huronne, alors que l'un de ses guerriers s'apprête à tuer sa captive. Il ne s'agit plus d'un Amérindien idéalisé, du « bon sauvage » élevé par Rousseau au rang d'exemple de la perfection humaine, mais plutôt de la représentation de cette conception double de l'Indien telle que reprise par Cooper.

Transposant dans ses récits les épisodes des guerres entre les nations huronnes et iroquoises, James Fenimore Cooper, par personnes interposées, semble se servir des clans amérindiens adverses pour représenter les affrontements entre puissances européennes. Comme le souligne Maurice Lemire, l'auteur, à travers ces mises en scène, suggère une association symbolique entre Hurons et Iroquois et leurs alliés politiques respectifs, les Français et les Britanniques<sup>44</sup>. Cette filiation métaphorique semble récurrente chez les populations nord-américaines : à la même époque, Joseph Légaré entreprend une composition dans laquelle l'Amérindien occupe une place prépondérante, mais dont la rhétorique relève essentiellement de la prosopopée visuelle.

---

<sup>44</sup> Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, Montréal, Hexagone, 1993, p. 150.

### ***Le Massacre des Hurons par les Iroquois (1827-1828)***

Premier tableau à sujet historique de grande envergure peint par Légaré, *Le Massacre des Hurons par les Iroquois* (1827-1828, fig. 14) vaut à l'artiste, en 1828, une médaille honoraire accordée lors d'un concours organisé par la Société pour l'Encouragement des Arts et des Sciences en Canada. Selon l'annonce des résultats du concours parus dans la *Bibliothèque canadienne*, Légaré est primé pour « [...] le dessin original d'un tableau à l'huile, représentant le caractère barbare des combats sauvages entre les Hurons et les Iroquois <sup>45</sup> ». L'artiste y propose une reconstitution de l'un des combats qui eurent lieu entre le 16 et le 20 mars 1649. Au cours de ces quelques jours, plusieurs attaques ont été portées consécutivement par les clans iroquois contre des bourgades huronnes<sup>46</sup>.

Ces épisodes qui ont mené à la destruction de la Huronie et à la capture de quelques missionnaires jésuites ont été largement décrits dans la plupart des sources littéraires que possède Légaré. Comme le remarque l'historien de l'art Jean Trudel,

Charlevoix, dans son *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* (Paris, 1744) que Légaré possédait dans sa bibliothèque de même que *Mœurs des sauvages* (Paris, 1724) de Lafiteau [*sic*], décrit les divers combats qui eurent lieu autour de 1649 entre Iroquois et Hurons et qui se terminèrent par la défaite de ces derniers. C'est probablement à cette source littéraire que Légaré puisa l'idée de son tableau d'histoire<sup>47</sup>.

Il est donc fort probable que l'artiste se soit inspiré de la description effectuée par l'auteur jésuite pour réaliser sa composition. Redevable non seulement aux écrits du XVIII<sup>e</sup> siècle, le contenu de la toile s'organise également à partir de sources iconographiques diverses. Didier Prioul nous apprend à ce propos que Légaré aurait

---

<sup>45</sup> Voir la notice de l'œuvre composée par Didier Prioul et présentée dans le catalogue d'exposition de Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier-29 mars 1992, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril-23 juin 1992, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1<sup>er</sup> août-27 septembre 1992, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992- 3 janvier 1993), Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1991, p. 355.

<sup>46</sup> À ce sujet, consulter l'ouvrage de Léo-Paul Desrosiers, *Iroquoisie 1534-1652*, vol. 1, Denis Vaugeois éditeur, Québec, Septentrion, 1998, p. 264-267.

<sup>47</sup> Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 34.

effectué de nombreux emprunts stylistiques et formels : en reprenant notamment des motifs de l'œuvre *Porus combattant* ou *La Défaite de Porus* (n.m., fig. 15) d'après Charles Le Brun, d'une gravure du tableau de Salvator Rosa intitulée *La Mort d'Attilius Regulus*, ainsi que d'une composition nommée *Le Massacre des Innocents* gravée à partir de dessins attribués aux élèves de Raphaël<sup>48</sup>. L'utilisation de ces modèles permet encore une fois à l'artiste de donner vie à la scène historique qu'il souhaite représenter. Cependant, la rhétorique du tableau nous intéresse davantage que sa forme; le peintre y introduit une dimension politique par le biais de la figure de l'Amérindien et sa compréhension n'est possible que par une remise en contexte.

Sa création coïncide avec l'entrée dans le domaine de la politique du peintre, alors que s'amorce un virage décisif en Chambre d'assemblée<sup>49</sup>. Comme le souligne Fernand Dumont, c'est au cours de cette période que s'opère la radicalisation du Parti patriote qui se scinde désormais entre les modérés de Nielson et les radicaux de Papineau<sup>50</sup>. Cette scission est accompagnée d'une transformation idéologique majeure : certaines des valeurs et des lois britanniques adoptées par les membres du parti sont désormais rejetées au profit du modèle républicain états-unien. La création de cette toile correspond donc, d'un point de vue chronologique, au changement idéologique radical pris par les Patriotes qui souhaitent dorénavant une rupture avec la métropole anglaise et l'obtention de l'autodétermination nationale.

Nous pouvons considérer l'œuvre en elle-même en soumettant l'idée que le peintre, souhaitant répondre à l'invitation lancée par la Société pour l'Encouragement des Arts et des Sciences en Canada en octobre 1827, conçoit cette toile pour les besoins du

---

<sup>48</sup> Didier Prioul, dans le catalogue dirigé par Béland, *op. cit.*, p. 355-356.

<sup>49</sup> C'est effectivement en 1827 qu'une décision des instances gouvernementales vient accélérer la radicalisation du Parti patriote : la récente réélection de Louis-Joseph Papineau comme président de la Chambre d'assemblée est rapidement récusée par le gouverneur Dalhousie et le Conseil exécutif qui, après le refus de la Chambre de revenir sur son choix, décident de proroger la session parlementaire. Suite à l'efficacité des comités pétitionnaires (auxquels Joseph Légaré participe) et au voyage effectué entre autres par John Neilson (1776-1848) afin de défendre ces pétitions à Londres, Papineau réintègre ses fonctions. Voir à ce sujet John R. Porter, « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855) », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, Montréal, 1981, p. 60.

<sup>50</sup> Fernand Dumont, « Idéologie et conscience historique dans la société canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Paul Bernard (dir.), *Les idéologies québécoises au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Les Éditions Boréal Express, 1973, p. 71.

concours<sup>51</sup>. L'artiste aurait alors puisé son sujet dans les œuvres littéraires et iconographiques qu'il possédait afin de créer une composition originale. Toutefois, les recherches de l'historien Gillian Poulter permettent une seconde interprétation de la toile en fonction des personnages des Hurons, alliés des Français, et ceux des Iroquois, ayant contracté des alliances avec les Britanniques. La substitution des alliés respectifs aux guerriers hurons et iroquois informe sur le rapport de force existant entre les Français et les Britanniques<sup>52</sup>. L'embuscade dont sont victimes les Hurons et la destruction de leur nation par les Iroquois peuvent ainsi être interprétées comme une condamnation de la Conquête et de la domination des Anglais sur leurs ennemis<sup>53</sup>. En approfondissant davantage la lecture de l'œuvre, cette dernière se révèle être une représentation des conflits politiques entre les Canadiens français et les autorités coloniales britanniques au cours des années 1820. En plus des tensions déjà présentes en Chambre d'assemblée entre élus francophones et anglophones, la composition laisse transparaître cette volonté britannique d'assimiler les Canadiens francophones; à la lumière du sort qu'ont connu les Hurons en 1649, l'analogie est ici révélatrice de l'état d'esprit qui habite alors les Canadiens francophones. La tentative d'Union de 1822 ayant éveillé en eux la peur d'une disparition prochaine, l'artiste utilise ici l'association symbolique pour dénoncer l'oppression dont la population coloniale francophone se considérait être victime.

La figure de l'Indien sert ainsi le propos de l'artiste : confinée dans un rôle de catalyseur, elle devient un élément essentiel de la rhétorique en lui permettant d'exprimer ses idées de façon détournée. À la manière de Fenimore Cooper et de Cole, Légaré représente l'Autre dans son caractère barbare et sanguinaire, mais semble aussi lui manifester une certaine sympathie par le statut de victime qu'il attribue à la nation huronne. Respectant les schèmes romantiques, la composition de l'artiste représente un combat entre le bien et le mal : le « sauvage barbare » éclipse ici le « noble sauvage » que nous retrouvons entre autres dans les paysages de Légaré.

---

<sup>51</sup> Voir à ce propos les recherches de Jean Trudel dans le catalogue de Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 34.

<sup>52</sup> D'après l'hypothèse émise par Gillian Poulter, « Representation as Colonial Rhetoric: the Image of "the Native" and "the Habitant" in the Formation of Colonial Identities in Early Nineteenth-century Lower Canada », *The Journal of Canadian Art History /Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1, 1994, p. 21-22.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

### L'Amérindien au cœur du paysage (1830-1840)

Au cours des décennies 1830 et 1840, l'artiste s'adonne davantage à la peinture de paysage et aux tableaux à sujets historiques. Les paysages qu'il représente exaltent les beautés de la nature et ses compositions semblent portées par une vision romantique du territoire américain. Ces oeuvres témoignent également du changement majeur que subit le mythe du « bon sauvage » au XIX<sup>e</sup> siècle. À ce propos, François-Marc Gagnon précise qu'

Alors que pour Jean-Jacques Rousseau, le concept de « bon sauvage » définissait la condition de l'homme vivant selon la nature, le XIX<sup>e</sup> siècle en fait un stade dans le progrès de l'humanité vers la civilisation. Le concept rousseauiste est réinterprété en termes de temporalité, avec la conséquence que l'homme sauvage, « bon » ou pas, appartenait à un stade révolu de l'évolution humaine et comme tel voué à disparaître<sup>54</sup>.

Cette notion de temporalité est particulièrement intéressante chez Légaré qui intègre régulièrement la figure de l'Indien au cœur de ses paysages, notamment dans celui où sont représentées *Les Chutes de Saint-Ferréol* (vers 1840, fig. 16). Le personnage de l'Amérindien, généralement conçu en fonction d'une iconographie stéréotypée du « sauvage américain », révèle encore une fois une formule de rhétorique : sa présence atteste de l'état sauvage du paysage continental, de ce passé révolu que la tradition romantique tend à idéaliser. Cependant, l'utilisation de l'Autochtone, paré des attributs associés à l'indianité, portant arc et flèches et se dressant au milieu du paysage, ne s'observe pas uniquement chez l'artiste canadien; le procédé semble également employé par d'autres peintres américains, notamment par Thomas Cole.

Selon les historiens de l'art William H. Reutter et Allan Wallach, la majorité des paysages peints par Cole sortent tout droit d'un espace temporel passé et révolu<sup>55</sup>. Ayant constamment des sources littéraires et iconographiques à l'esprit, il assimile habituellement le paysage, réel ou imaginaire, dans son cadre historico-mythique. Il y

<sup>54</sup> François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. V, n° 1, 1980, p. 43.

<sup>55</sup> William H. Truettner et Allan Wallach (dir.), *Thomas Cole. Landscape into History*, catalogue d'exposition (Washington, National museum of american art, 18 mars-7 août 1994, Hartford, Wadsworth Atheneum, 11 septembre-4 décembre 1994, The New-York Historical Society, 8 janvier-25 mars 1995), New Haven et London, Yale University Press, 1994, p. 65.

parvient généralement en éliminant la présence contemporaine dans le paysage et en tentant de l'imaginer avant l'arrivée des colons européens, avant sa modification par l'homme. La figure de l'Amérindien lui est principalement utile lors de la réalisation de ce type de paysages historiques, car elle permet d'attester de son aspect légendaire et sauvage<sup>56</sup>.

L'insertion d'un protagoniste autochtone dans la représentation du paysage rapproche encore une fois le travail plastique de Cole de celui de Légaré. Le rappel du mythe du « noble sauvage », cet enfant de la nature évoqué par Rousseau, se métamorphose dans leurs compositions et devient un élément susceptible d'introduire le caractère mythique de la *wilderness* du Nouveau Monde, d'invoquer le potentiel de recommencement qui lui est associé. Les deux peintres suggèrent ainsi un retour dans le temps par la représentation de paysages exempts des traces de la civilisation où l'Indien se retrouve seul face aux forces de la nature. L'aspect barbare et cruel qui lui a été attribué auparavant disparaît alors au profit d'une image stéréotypée évoquant les temps immémoriaux, ceux d'avant la colonisation. L'historien et sociologue Gérard Bouchard a d'ailleurs démontré que les collectivités neuves de l'Amérique se sont intéressées au monde autochtone entre autres parce qu'elles ressentaient le besoin de s'approprier une « mémoire longue <sup>57</sup> ». À ce sujet, Louise Vigneault soutient qu'

En s'arrogeant l'historicité des peuples autochtones du continent nord-américain, certaines communautés auraient donc été en mesure de marquer une rupture significative avec l'héritage européen, d'échapper à la sujétion culturelle propre à l'univers colonial et d'affirmer leur caractère distinct<sup>58</sup>.

Ce désir de s'enraciner dans le continent américain, de s'approprier son histoire devient ainsi une solution pour les Canadiens qui souhaitent désormais rompre les liens coloniaux maintenus par la Couronne britannique. Par conséquent, l'Amérindien des paysages de Légaré peut être considéré comme un marqueur temporel plutôt qu'un

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 65-67.

<sup>57</sup> Consulter à ce sujet les recherches de Gérard Bouchard dans son ouvrage *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, p. 30-34.

<sup>58</sup> Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 79.

protagoniste. Du coup, l'artiste l'arrache à sa réalité intrinsèque : l'Indien n'est plus qu'un élément renvoyant à une période donnée, à un des stades du développement des nouvelles collectivités de l'Amérique. Il s'approprie, en quelque sorte, le passé ancestral de l'Amérindien ayant vécu sur ce continent vierge, marquant ainsi son appartenance au territoire. Parallèlement, l'artiste poursuit dans la représentation du « noble sauvage » en optant cette fois pour une approche beaucoup plus romantique de son sujet. Au cours de l'année 1844, Légaré se lance effectivement dans la production de toiles qui mettent de l'avant une représentation romantique de ce que nous nommerons le « mythe de l'Iroquoise ».

### **La représentation romantique du mythe de l'Iroquoise**

Le mythe<sup>59</sup> de l'Iroquoise est introduit au Bas-Canada par un premier récit inspiré de Chateaubriand : la trame narrative s'appuie en grande partie sur le thème de la jeune Indienne amoureuse qui meurt pour demeurer fidèle à sa foi chrétienne, tel que le propose l'auteur dans *Atala*<sup>60</sup>. Comme le souligne Maurice Lemire, le récit s'enrichit cependant d'éléments nouveaux qui viennent en changer le sens : il exprime, par le biais du protagoniste central de l'Iroquoise Françoise Brunon, le combat intemporel entre les forces surnaturelles, entre le Bien et le Mal, entre le matériel et le spirituel<sup>61</sup>. L'héroïne, refusant de prendre parti entre ces forces, se rendra coupable d'avoir tenté une conciliation entre les deux mondes. Lemire mentionne à ce propos « [...] qu'elle [Françoise Brunon] croit sincèrement que son salut passe désormais plutôt par le mariage que par le cloître. En un mot, elle veut être heureuse, désir qui, selon le code romantique, est passible de mort<sup>62</sup> ».

---

<sup>59</sup> Le terme « mythe » est ici employé dans son sens lévi-straussien, c'est-à-dire en tant qu'élément fondamental d'une mythologie, unité minimale récurrente autour de laquelle se structurent les récits. À ce propos, consulter Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », dans *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958, p. 227-255.

<sup>60</sup> Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, Montréal, Hexagone, 1993, p. 150-151.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 152.

La nouvelle paraît pour la première fois en novembre 1827 dans la *Bibliothèque canadienne*, revue appartenant au journaliste montréalais Michel Bibard (1782-1837)<sup>63</sup>. Celui-ci intitule le récit anonyme « L'Iroquoise, histoire ou nouvelle historique, traduite librement du *Truth Teller*<sup>64</sup> ». La légende qui alimente l'un des thèmes importants de l'écriture romanesque bas-canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle est donc introduite au pays par l'entremise d'une libre traduction d'un récit états-unien. Sans pouvoir identifier l'auteur de l'œuvre originale, le spécialiste de la littérature québécoise Guildo Rousseau imbrique le récit dans un tissu de légendes et de mythes propres à l'Amérique, où s'entrecroisent références européennes et spécificités continentales. D'après lui,

Comme les *romances* de Cooper [...], la légende de l'Iroquoise souligne la dualité profonde d'une nation coloniale qui tient à la fois de l'Ancien et du Nouveau Monde. En ce sens, elle rappelle, à certains moments précis où la rencontre entre l'Européen et l'Autochtone provoque des situations conflictuelles, que la loi de la conscience et le devoir moral doivent s'affirmer devant la force de l'interdit d'une tradition séculaire<sup>65</sup>.

La filiation du texte au style littéraire de James Fenimore Cooper est également soutenue par Gilles Thérien qui y voit « [...] une influence américaine, précisément celle de Cooper, ou encore une influence de Chateaubriand<sup>66</sup> ». Selon Thérien, cette nouvelle introduit l'Amérindien dans la littérature québécoise; suffisamment oublié dans sa réalité propre, l'Indien peut désormais devenir un héros mythique, folklorique ou légendaire et, vers la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un personnage romanesque<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Michel Bibard est le premier auteur à publier une histoire du Régime français en 1837. Mal documenté, ce premier essai s'appuie en grande partie sur les écrits de Charlevoix et, tout comme le Jésuite, il loue l'organisation sociale des communautés autochtones, mais leur reproche leur cruauté. Voir à ce sujet Smith, *op. cit.*, p. 26.

<sup>64</sup> *The Ruth Teller* est un journal new-yorkais voué à la cause des Irlandais catholiques qui paraît de 1825 à 1855. On y fait état des différentes activités des associations irlandaises de l'Amérique du Nord. Consulter à ce propos Guido Rousseau, dans son introduction de la version comparée et commentée des récits mettant en scène l'Iroquoise. *The Iroquoise / L'Iroquoise. Une légende nord-américaine, A North American Legend*, textes introduits et annotés par Guildo Rousseau, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 14-15.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>66</sup> Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 13.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 14.

À cette époque, une autre version de la légende de l'Iroquoise paraît au Canada. Au mois de février 1844, Charles-Wenceslas Dupont (vers 1821-1846) reprend le récit de 1827 qui, après modifications mineures, est publié épisodiquement dans le journal *Le Castor*<sup>68</sup>. Considérée par Maurice Lemire comme un effort d'acclimatation du romantisme littéraire au Canada, la nouvelle de Dupont juxtapose exotisme et couleur locale aux grands thèmes humanitaires<sup>69</sup>. Le récit réintroduit les grandes thématiques qui émergent de la version antérieure : le mytheme de l'Iroquoise se fonde inexorablement sur le primitivisme, l'amour et la religion<sup>70</sup>. Dupont, tout en ancrant l'histoire précédente dans un romantisme manifeste, reprend les préoccupations métaphysiques des personnages en y ajoutant un questionnement social portant sur la corruption des communautés autochtones par l'europanisation. Il s'agit ici de la réintégration du mythe du « bon sauvage » des Lumières<sup>71</sup>.

#### *L'Iroquoise telle que vue par Légaré*

L'année 1844 marque également un tournant dans la conception de la figure amérindienne chez Joseph Légaré. En effet, l'artiste semble accorder un intérêt particulier au mytheme de l'Iroquoise : il réalise plusieurs compositions inspirées de cette conception romantique de l'Autochtone. Soulignons, entre autres, au sein de sa production artistique, la présence des oeuvres *Le Désespoir d'une Indienne* (1844, fig. 20), *Les Fiançailles d'une Indienne* (vers 1844, fig. 19) ainsi que le *Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha* dit aussi *Martyre d'une jeune huronne* (entre 1835-1845, fig. 18).

Il semble plausible que cette dernière œuvre ait été inspirée par la légende de l'Iroquoise publiée dans la *Bibliothèque canadienne* en 1827 ou encore par sa reprise

---

<sup>68</sup> Récit paru sous le titre de « Françoise Brunon. Légende de la Vallée du Saint-Laurent », *Le Castor*, vol. I, n<sup>os</sup> 25-29, 6-20 février 1844.

<sup>69</sup> Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1970, p. 29.

<sup>70</sup> Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, Montréal, Hexagone, 1993, p. 155.

<sup>71</sup> Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1970, p. 29.

dans *Le Castor* en 1844<sup>72</sup>. Illustrant la scène finale du récit où Françoise Brunon, refusant de renier sa foi, périt sur le bûcher, l'œuvre de Légaré reprend de façon équivoque les thèmes de la révolte romantique ainsi que les éléments constitutifs du mytheme de l'Iroquoise (primitivisme, amour, religion). Cette composition qui met en scène l'un des premiers nus féminins dans la tradition picturale canadienne<sup>73</sup>, démontre de façon éloquente l'interrelation entre le processus de création artistique de Légaré et les sources littéraires auxquelles ce dernier avait accès. Deux autres œuvres produites par l'artiste semblent également issues de son engouement pour la littérature et pour la figure de l'Amérindien.

### **Vers une poétique de la disparition**

Ce que nous pouvons considérer comme une prédelle composée des œuvres *Les Fiançailles d'une Indienne* (vers 1844, fig. 19) et *Le Désespoir d'une Indienne* (1844, fig. 20) s'inspire en effet d'un autre récit. Paru dans *Le Castor* au printemps de 1844, le texte « Kosato, le Pied Noir, Fragment d'une histoire à faire<sup>74</sup> » du naturaliste français Pierre Boitard (1789-1859) est assurément l'initiateur du projet pictural de Légaré. Il ne s'agit plus ici de mettre en évidence l'Iroquoise meurtrie, déchirée entre le bien et le mal, entre le corps et l'esprit, mais plutôt d'un récit proposant une histoire algonquine. D'après les recherches menées par François-Marc Gagnon, « [...] Légaré avait choisi, aux dires du même journal (18 avril 1844) de mettre en contraste dans *Fiançailles d'une Indienne* et dans *Désespoir d'une Indienne* deux facettes de la “vie sauvage” définies comme “la suave mollesse et l'effrayante énergie”<sup>75</sup> ».

---

<sup>72</sup> La datation incertaine de l'œuvre rend plus difficile son association à la source exacte. Cependant, nous nous permettons d'avancer qu'en fonction d'une analyse formelle, il est possible d'associer cette huile sur papier à la production de l'artiste datant du début des années 1840. Les similitudes formelles et thématiques entre l'œuvre et *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* (vers 1843) permettent de situer sa création entre les années 1840 et 1844, période correspondant à la parution de la deuxième version de la légende de l'Iroquoise par C.W. Dupont. Certains historiens de l'art, notamment Jean Trudel, proposent d'ailleurs cette datation. Voir à ce propos la notice de l'œuvre dans le catalogue d'exposition de Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 142-143.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

<sup>74</sup> Pierre Boitard, « Kosato le Pied Noir. Fragment d'une histoire à faire », *Le Castor*, vol. I, n<sup>os</sup> 37-41, 28 mars – 11 avril 1844.

<sup>75</sup> François-Marc Gagnon soupçonne en effet que l'article paru le 18 avril 1844 dans *Le Castor* fut écrit par Napoléon Aubin qui reprit les termes exacts de Légaré. Consulter à ce sujet l'article de Gagnon, « Joseph

Selon Gagnon, cette « suave mollesse » se retrouve dans le premier tableau qui évoque la scène des fiançailles; Kosato, le Pied-Noir, présente à sa fiancée les produits de sa chasse. L' « effrayante énergie » est, quant à elle, présente dans le second tableau où l'Indienne pleure la mort de son nouvel époux assassiné par son propre beau-père<sup>76</sup>. Le destin de Kosato et de sa fiancée, répondant aux impératifs du récit romanesque, sert dans ce cas-ci la représentation des caractéristiques dichotomiques qu'attribue alors Légaré à la figure autochtone. Comme le précise Gagnon, alors que « l'énergie effrayante » associée au meurtre du héros laisse croire que la destruction est la seule voie par laquelle se canalise l'énergie du « sauvage », la « suave mollesse » correspondant aux fiançailles implique quant à elle une absence d'énergie créatrice<sup>77</sup>. Cette constatation pousse Gagnon à émettre l'hypothèse que la double représentation est teintée d'un préjugé à l'égard de l'Indien qui semble récurrent au XIX<sup>e</sup> siècle. D'après l'historien de l'art, « la paresse indigène » est l'un des stéréotypes que les tenants de l'impérialisme colonial associent à la figure amérindienne; ces hommes, issus de la révolution industrielle, interprètent comme de la paresse – ou de la mollesse – un refus de participer activement aux changements sociaux initiés par le progrès scientifique<sup>78</sup>. Dans cette optique, Gagnon s'interroge à savoir si ce refus n'était pas perçu comme « [...] le signe qu'ils appartenaient à une phase révolue de l'évolution de l'humanité, à une phase d'avant la “science et la technique” et que, comme tels ils étaient appelés à disparaître<sup>79</sup> ». En plus de représenter deux facettes stéréotypées de ce que l'artiste considère comme étant la « vie sauvage », l'analyse du diptyque introduit cette idée du peuple voué à disparaître. Cette question posée par Gagnon nous semble plus que pertinente et plusieurs auteurs ayant abordé la littérature bas-canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle font référence à cette disparition de l'Amérindien. Au sein des productions littéraires et, dans le cas présent artistiques, cette disparition se révèle être plutôt d'ordre symbolique que physique. Même si, dans les faits, cet Indien associé aux temps révolus perdure toujours, il est victime de ce qu'Hélène

---

Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. V, n° 1, 1980, p. 43.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

Destrempe qualifie du processus de réduction<sup>80</sup>. Selon l'auteure, la figure amérindienne joue toujours un rôle dans le discours qui tend à mettre de l'avant le Canada français, son histoire, ses valeurs ainsi que son patrimoine culturel. Il s'y opère cependant une réduction de l'Autochtone et de ses fonctions à l'intérieur du discours par un processus d'effacement discursif et narratif. L'Amérindien en arrive à exister dans le discours uniquement par le biais des différents conditionnements régissant sa constitution, qu'ils soient d'ordre contextuel, intertextuel, esthétique ou encore générique<sup>81</sup>.

Il semble donc qu'à compter de la décennie 1840, l'Amérindien du discours littéraire canadien-français n'existe plus en soi : il est désormais confiné au rôle de symbole, de référent ou de faire-valoir. Cette vision se répercute, par conséquent, dans les œuvres de Légaré, empreintes de références historiques et fictionnelles. De toutes les influences présentes à cette époque, celle qu'exerce François-Xavier Garneau sur la perception de l'Autochtone dans le discours littéraire semble l'une des plus marquantes.

### **Plamondon, Garneau et Légaré : de l'échec des Rébellions à l'association symbolique**

Dès 1838, ce discours de « l'effacement » apparaît chez les peintres canadiens. L'échec du projet de rupture porté par les Patriotes ayant exacerbé la crainte d'une assimilation éventuelle des Canadiens francophones, la thématique de la disparition de leur nation s'actualise dans la représentation de la figure autochtone. En effet, l'analyse des portraits d'Amérindiens effectués dans les années qui suivent les Rébellions permet de révéler une identification symbolique entre les artistes et les communautés amérindiennes. Comme nous le mentionnions, l'Indien n'est pas portraituré en fonction de sa réalité propre, mais devient plutôt un outil de représentation permettant aux artistes de donner à leurs compositions une portée idéologique. Dans le même ordre d'idées, François-Marc Gagnon avance que les tableaux de Légaré dans lesquels intervient la figure de l'Autochtone sont « [...] plus révélateurs des conceptions de la bourgeoisie

---

<sup>80</sup> Hélène Destrempe, « Mise en discours et parcours de l'effacement : une étude de la figure de l'Indien dans la littérature canadienne-française au XIX<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 32-33.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 33.

“patriote” du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que de la condition indienne du même temps<sup>82</sup>». Soit l’Indien apparaît en tant que stéréotype au service d’une pensée romantique, soit il s’efface pour devenir le porte-parole des idéologies des instances canadiennes-françaises. Selon Hélène Destrempe, ce discours de l’effacement est perceptible dans les récits contemporains entre autres par le sort tragique qui lui est généralement réservé<sup>83</sup>. Ce thème de la disparition est d’autant plus renforcé par l’emploi de qualificatifs qui viennent soutenir ce sentiment de fatalité associé au destin amérindien : c’est dans cet esprit qu’Antoine Plamondon réalise *Le Dernier des Hurons*.

#### *Plamondon et le dernier Huron*

Au lendemain de l’échec du mouvement patriote, Antoine Plamondon (1804-1895) effectue un portrait de Zacharie Vincent<sup>84</sup> (1815-1886), dit Telari-o-lin. Le tableau, intitulé par l’artiste *Le Dernier des Hurons* (1838, fig. 21) connaît un relatif succès au Bas-Canada : il remporte le prix du concours organisé par la Société historique et littéraire de Québec, quelques articles et poèmes lui sont dédiés, puis il est finalement acquis par nul autre que Lord Durham, nouvellement arrivé au Canada<sup>85</sup>. L’artiste, ancien élève de Légaré, propose au public un jeune Vincent représenté debout, les bras croisés, le regard dirigé vers le ciel. François-Marc Gagnon et Yves Lacasse voient dans cette pose du protagoniste – juxtaposée au titre évocateur de l’œuvre – une sorte de désabusement du sujet face aux fatalités de l’Histoire : il se résigne à son triste sort, à sa disparition prochaine<sup>86</sup>. L’Amérindien disparaît effectivement en s’effaçant de la composition au profit d’une représentation allégorique. À ce sujet, Louise Vigneault, reprenant les propos de Gagnon, constate également que « [...] Plamondon a recours au procédé rhétorique de la prosopopée visuelle qui consiste, rappelons-le, à personnifier un discours, à le faire prononcer de manière détournée par un sujet externe, absent, mort ou

<sup>82</sup> Gagnon, *op. cit.*, p. 41.

<sup>83</sup> Destrempe, *op. cit.*, p. 40.

<sup>84</sup> D’après les recherches menées par Vigneault, Zacharie Vincent est né au village Huron de Lorette, où il a occupé la fonction de chef. Malgré une éducation basée sur la tradition ancestrale amérindienne, Vincent s’est intéressé à différentes pratiques culturelles propres à la tradition occidentale, notamment à la peinture. Voir à propos de Vincent et de son œuvre l’article de Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *MENS. Revue d’histoire intellectuelle de l’Amérique française*, vol. VI, n° 2, printemps 2006, p. 239-261.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 70-72.

<sup>86</sup> François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, « Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d’histoire de l’art canadien*, vol. XII, n° 1, 1989, p. 71.

inerte<sup>87</sup>». Le sujet du tableau devient ainsi une allégorie des enjeux de la survivance des Canadiens français tandis que sont projetées sur l'Autochtone les inquiétudes d'un autre peuple, détournant de ce fait sa parole réelle<sup>88</sup>. De plus, Vigneault précise que la conception romantique du héros moderne correspond au personnage de Zacharie Vincent, « [...] désormais associé au sacrifice pour la nation et au symbole qu'avaient légué à la postérité certaines œuvres de Louis David, qui avait notamment représenté *La mort de Marat* ou *Le jeune Bara* (1793)<sup>89</sup> ». Cette association effectuée entre la communauté huronne et la nation canadienne-française est rapidement soulignée par les contemporains de Plamondon. Un article paru dans le journal *Le Canadien* le 30 avril 1838 met en évidence la similarité du destin de ces deux peuples soumis à un pouvoir politique externe. L'auteur de l'article reconnaît en Vincent

[...] le fils des *hommes libres*, le chasseur et le guerrier des vastes forêts, le canoteur des grands lacs, le dernier rejeton d'une nation noble et intrépide, qui a disparu devant nous comme le castor de nos rivières, les élans de nos bois; et comme nous-mêmes, peut-être, nous disparaîtrons devant une nation plus puissante<sup>90</sup>.

L'allusion est ici explicite : en plus du parallèle créé entre le sort des Hurons décimés et l'éventuelle disparition de la nation canadienne-française, l'auteur qualifie l'Amérindien représenté de « fils des *hommes libres* ». Cette formulation ne peut que faire référence aux Fils de la Liberté, à ces Patriotes ayant tenté de prendre en main leur destin collectif. Ainsi, l'association symbolique que présente la toile de Plamondon est perçue dès le départ. Comme le souligne Vigneault, ce dernier, influencé par sa position loyaliste, semble cependant prêcher pour la soumission des Canadiens français en représentant un Zacharie Vincent dans une attitude de résignation<sup>91</sup>. D'autres se feront un devoir de répondre à cette invitation lancée par l'auteur de l'article du *Canadien* préconisant une attitude plus proactive : « Puissent tous nos compatriotes travailler ainsi chacun dans son genre! Puissions-nous élever quelques monuments de nous-mêmes avant d'être engloutis

---

<sup>87</sup> Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 70.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>90</sup> Anonyme, *Le Canadien*, 30 avril 1838 cité dans François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, *op. cit.*, p. 70.

<sup>91</sup> Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 72.

dans le flot de l'émigration!<sup>92</sup>». Ériger quelques monuments de nous-mêmes : voilà ce que Garneau et Légaré tentent de faire, chacun dans son genre respectif.

*Le poème de Garneau et la riposte picturale de Légaré*

Le 18 août 1840, *Le Canadien* fait paraître un poème composé par François-Xavier Garneau, inspiré du tableau de Plamondon. À propos de ce texte intitulé « Le Dernier Huron », Garneau explique lui-même qu'il a

[...] voulu laisser percer, dans les regrets du dernier Huron, l'énergie qui caractérisait sa nation et peindre dans l'amertume de ses pensées l'espèce de plaisir de vengeance qui lui fait éprouver le vague espoir qu'il y aura un temps où  
« Sur les débris de nos cités pompeuses  
Le pâtre assis alors ne saura pas,  
Dans ce vaste désert, quelles cendres fameuses  
Jaillissent sous ses pas »<sup>93</sup>.

Par l'autocitation, Garneau réussit à exprimer clairement son objectif. Selon François-Marc Gagnon, son poème est en fait « [...] une réflexion sur le caractère éphémère des nations, de la sienne donc, en particulier, [...] une image de nous-mêmes au moment où notre “avenir national” donnait tant d'inquiétudes<sup>94</sup> ». À l'aide du modèle amérindien, Garneau établit donc une corrélation explicite entre la mémoire et la destinée des peuples. À ce sujet, l'historien Patrice Groulx souligne que le poème démontre l'importance accordée à l'étude du passé d'une population pour en garantir son avenir : « Pour Garneau, le souvenir est encore catalyseur d'espoir, malgré la dureté des temps<sup>95</sup> ». Dans le même ordre d'idées, Louise Vigneault note également qu'« inspiré des idéaux nationalistes, Garneau imaginait ainsi un futur susceptible de venger les minorités dépossédées<sup>96</sup> ». Contrairement à la résignation passive qui transcende du tableau de Plamondon, cette volonté vengeresse, telle qu'exprimée par Garneau, semble marquer un

<sup>92</sup> Anonyme, *Le Canadien*, 30 avril 1838, cité dans François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, *op. cit.*, p. 70.

<sup>93</sup> François-Xavier Garneau, « Le Dernier Huron », *Le Canadien*, 12 août 1838, cité dans Gagnon et Lacasse, *op. cit.*, p. 72.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>95</sup> Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1998, p. 98.

<sup>96</sup> Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 72.

tournant dans l'œuvre de l'historien tout comme chez Légaré puisqu'elle inspira à l'artiste son tableau *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1).

Cette toile de Légaré étudiée en profondeur au chapitre précédent reprend également la thématique amérindienne. La figure de l'Autochtone, tout comme dans le tableau de Plamondon et le poème de Garneau, est réduite au rôle de porte-parole, de symbole. Par le biais du mythe, l'artiste laisse sous-entendre un message identique à celui du poème à propos d'un juste retour des choses. Quelques années plus tard, à la veille de la parution de *l'Histoire du Canada* (1845) de son compatriote François-Xavier Garneau, Légaré offre à sa nation un pendant au tableau de Plamondon, désormais en Angleterre.

Tout comme Garneau, Légaré ne se confine pas dans l'attitude résignée qu'adopte le dernier Huron d'Antoine Plamondon. Avec le portrait de *Josephte Ourné* (vers 1844, fig. 22), le peintre représente la fille d'un chef Sauvage d'Ocnawaga<sup>97</sup>. Longtemps questionnée, l'identité de l'Amérindienne est révélée par Jean Trudel qui propose que la parenté des termes « Ocnawaga » et « Caughnawaga » (Kahnawake) fait plutôt d'elle une Iroquoise : Josephte Ourné, fille d'un chef Mohawk<sup>98</sup>. L'identification proposée par Trudel est d'autant plus intéressante que l'année de production de l'œuvre (1844) coïncide avec la publication de la seconde version de la légende de l'Iroquoise, réintroduisant ainsi le mythème dont nous avons mentionné l'impact sur l'imaginaire de l'artiste. *Josephte Ourné* présente également certains détails iconographiques qui rappellent le personnage féminin du tableau *Les Fiançailles d'une Indienne* réalisé la même année : sa coiffure, sa tenue vestimentaire, les accessoires dont elle se pare incitent à la filiation<sup>99</sup>. Trudel propose une interprétation de l'œuvre basée sur l'expression du concept même de l'indianité tel que vu par Légaré : « [...] le personnage fier et beau

---

<sup>97</sup> D'après l'inscription se retrouvant au dos de la toile avant sa restauration majeure (1972-1973). Voir à ce propos la notice de Jean Trudel dans le catalogue d'exposition de Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 76.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>99</sup> Ce fait est également relevé par Porter dans la notice de l'œuvre présente dans le catalogue de Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier-29 mars 1992, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril-23 juin 1992, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1<sup>er</sup> août-27 septembre 1992, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992- 3 janvier 1993), Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1991, p. 373.

devant sa forêt est teinté de romantisme, les attributs dont il est paré font directement allusion à la pêche, à la chasse et au commerce avec les Blancs<sup>100</sup> ».

Sous un tout autre angle, François-Marc Gagnon aborde la protagoniste en l'associant au portrait du dernier Huron de Plamondon. Contrepartie féminine de la figure de Zacharie Vincent, mais toutefois peu encline à la résignation, Josephte Ourné invite plutôt au défi, à la confrontation. Ainsi, Gagnon remarque certaines similitudes entre ces deux œuvres : le cadrage du portrait présentant un modèle tronqué à partir des genoux ou de la taille, l'arrière-plan reproduisant une scène d'extérieur<sup>101</sup>, sans compter le choix d'un sujet autochtone. D'autre part, la différence fondamentale entre ces deux productions picturales repose sur l'attitude qu'adopte chacun des individus représentés. Pour Gagnon, Légaré ne peut avoir transposé sur la toile un personnage traduisant la résignation, contemplative ou non. L'artiste étant trop fortement associé aux partis les plus radicaux<sup>102</sup> : « il lui semblait sans doute que si les Canadiens-français devaient “jouer aux sauvages”, autant s'identifier à la farouche Josephte Ourné, jetant un regard de défi à ses conquérants, plutôt qu'au bon Zacharie Vincent se résignant à son sort<sup>103</sup> ».

Malgré le discours identitaire canadien-français auquel elles sont associées désormais, les représentations de l'Amérindien chez Légaré, tout comme chez Garneau, respectent encore les conventions littéraires européennes. L'artiste et l'historien y célèbrent toujours le « noble sauvage », celui qui, avant la venue des colons, menait une vie de liberté, glorieuse et romanesque, au milieu d'un territoire vierge. L'Indien de leur discours est considéré comme l'un de ces êtres

Libres comme l'oiseau qui planait sur leurs têtes,  
Jamais rien n'arrêtait leurs pas.  
Leurs jours étaient remplis et de joie et de fêtes,  
De chasses et de combats<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 76.

<sup>101</sup> Gagnon et Lacasse, *op. cit.*, p. 74.

<sup>102</sup> Notons entre autres sa présence aux côtés de Papineau lors des Rébellions, son arrestation causée par son dévouement pour le journal radical *Le Libéral* en 1837 et son association au parti des réformistes libéraux de Lafontaine en 1844. *Ibid.*, p. 74-77.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>104</sup> François-Xavier Garneau, « Le Dernier Huron », *Le Canadien*, 12 août 1838, cité dans Smith, *op. cit.*, p. 37.

Cependant, comme le remarque Donald B. Smith, « un an plus tard, il [Garneau] revient aux traditions canadiennes-françaises. Dans *Le Vieux chêne* (1841), l'Indien héroïque du *Dernier Huron* est remplacé par une bête cruelle qui torture et brûle ses prisonniers [...] <sup>105</sup> ». Peu à peu, cette conception de l'Amérindien au sein de l'histoire nationale en construction obéit à de nouveaux impératifs; d'une figure romantique et symbolique, son statut passe maintenant au rôle de faire-valoir.

L'historien de l'art John R. Porter souligne également que « dans ses peintures de mœurs consacrées aux autochtones, il [Légaré] aura de fait illustré tantôt le côté romantique européen du « bon sauvage », tantôt le concept très américain du “sauvage barbare”<sup>106</sup> ». Malgré un passé où la revendication du statut particulier de « Canadien » passait par cet « ensauvagement » des migrants, par leur appartenance au territoire, l'utilisation de la figure de l'Amérindien au XIX<sup>e</sup> siècle marque un tournant dans la perception de l'Autre. Louise Vigneault explique qu'au cours de ce siècle,

[...] l'essor des théories raciales et évolutionnistes encouragera les Canadiens français à promouvoir une histoire valorisant leur “œuvre civilisatrice” et à persuader ainsi le conquérant britannique qu'ils possèdent bel et bien, par delà ce passé dit “ensauvagé”, une culture forte que rien ne serait venu corrompre<sup>107</sup>.

Conséquemment, les élites ont tenté de camoufler les traces d'affinités et de métissage avec les Premières Nations; alors que ces filiations avaient auparavant permis d'affirmer leur identité américaine, le besoin de consolider les bases de l'identité nationale poussait désormais les Canadiens français à se distancier des communautés autochtones<sup>108</sup>.

Ainsi, dans un rapport constant d'association/distanciation, l'Autre permet au peintre de définir la spécificité de sa communauté en fonction de ses besoins. Lorsqu'il opte pour le modèle républicain états-unien, au cours d'une tentative de rupture avec la

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>106</sup> John R. Porter dans le catalogue dirigé par Béland, *op. cit.*, p. 373.

<sup>107</sup> Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 75.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 76.

métropole européenne, l'enracinement de sa nation dans le continent s'effectue par la représentation de la *wilderness* américaine dans laquelle « l'enfant de la nature » apparaît, s'appropriant ainsi un passé ancestral. Lorsque son peuple semble menacé, l'Indien devient alors un symbole renvoyant à l'éventuelle disparition des Canadiens français plutôt qu'à sa réalité singulière. Plus tard, l'Amérindien sera repoussoir : faire-valoir des héros de la Nouvelle-France, il servira à mettre de l'avant l'histoire coloniale et, conséquemment, il participera malgré lui à cette « hantise des origines <sup>109</sup> » présente à compter de 1840 chez l'élite libérale canadienne-française. Relégué au rôle de faire-valoir, l'Indien s'inscrit alors dans le grand projet de consolidation identitaire canadien-français tel que proposé par François-Xavier Garneau et Joseph Légaré. Sous la plume de l'historien, il retrouve l'aspect barbare et revanchard que lui attribuaient les premiers missionnaires jésuites, alors que Légaré participe parallèlement à la construction d'un mythe où l'image du « sauvage sanguinaire » est réactualisée, celui des martyrs canadiens.

---

<sup>109</sup> Expression proposée par Thomas Wien (reprenant lui-même les termes de Louise Dechêne) dans son article, « En attendant Frégault. À propos de quelques pages blanches de l'histoire du Canada sous le Régime français », dans Thomas Wien, Cécil Vidal et Yves Frenette (dir.), *De Québec à l'Amérique française. Histoire et mémoire*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2006, p. 69.

### **CHAPITRE III**

#### **Le parcours d'un mythe national canadien-français en formation : le cas des martyrs jésuites**

Dès 1840, la double utilisation de la figure de l'Amérindien par Légaré transparait dans ses toiles; à compter de cette date, l'image du « noble sauvage », tout comme celle du « sauvage barbare », sont représentées simultanément en fonction des causes et des idéologies supportées par l'artiste. Cependant, l'introduction d'un nouveau sujet au sein de sa production picturale semble modifier de façon permanente sa conception de l'Autochtone. Dans le même esprit que l'historien François-Xavier Garneau, Légaré se plonge alors dans la réalisation d'une « fresque historique » retraçant les grands moments de l'histoire coloniale, ceux d'avant la Conquête. L'Amérindien s'impose désormais dans l'oeuvre de l'artiste comme une figure qui permet de mettre en valeur la bravoure des pionniers et des missionnaires jésuites. Faire-valoir ou repoussoir, son aspect sanguinaire est exacerbé. Ainsi, le peintre contribue, par transfert, à la popularité grandissante du mythe du « sauvage barbare » qui perdurera pendant de nombreuses années. Au nom de la création d'une histoire nationale basée sur des origines françaises, la conception idéalisée de l'Amérindien est sacrifiée à de multiples occasions au profit de la glorification des missionnaires jésuites. Protagonistes majeurs de l'histoire édifiante en formation, les Jésuites, grâce à l'utilisation de ces repoussoirs, accéderont au statut d'emblèmes nationaux et, de ce fait, ils occuperont une place de choix dans la mythologie canadienne-française.

Après avoir inséré l'artiste dans une tradition mythologique plus vaste, nous souhaitons désormais nous concentrer sur la représentation d'un mythe propre à l'imaginaire collectif canadien-français : celui des martyrs canadiens. Après 1840, Légaré s'attarde à la représentation de scènes de martyre, notamment celui des pères Brébeuf et Lalemant. Construite à partir de références iconographiques et littéraires, son

œuvre est empreinte de sa position nationaliste; il y présente un récit où les missionnaires, ces héros du XVII<sup>e</sup> siècle, sont confrontés à l'adversité. Représentation symbolique de la nation canadienne-française, les martyrs jésuites, au même titre que la figure de l'Amérindien, se révèlent être les protagonistes d'une mythologie du Régime français. Puisant ses références parmi les récits épiques des Jésuites, Légraré, à l'instar de Garneau, s'emploie à la construction d'une histoire coloniale bas-canadienne. Destinée à affirmer l'existence d'une collectivité canadienne-française en sol nord-américain et à justifier son appartenance au territoire, cette fresque historique mise en place par les deux hommes se structure autour de quelques moments clés et de certains personnages qui deviendront les acteurs principaux du mythe des origines de la nation. Ainsi, par le traitement qu'il effectue de la scène du martyr des pères Brébeuf et Lalemant, Légraré pose les bases d'un récit fondateur qui alimentera l'imaginaire collectif; se retrouvant par la suite au cœur du discours ultramontain qui en fera le protagoniste d'une épopée mystique, la figure du martyr semble effectivement constituer l'un des archétypes privilégiés au Bas-Canada. Afin de suivre le parcours d'un mythe en formation, celui des « saints martyrs canadiens », nous cernons d'emblée les idéologies dominantes qui soutiennent la représentation des martyrs.

### **Garneau ou la représentation libérale des martyrs jésuites**

Malgré une position idéologique libérale, François-Xavier Garneau (1809-1866) accorde une place importante aux martyres des pères jésuites dans son *Histoire du Canada* (1845). Il fait de ces personnages les héros d'une histoire qui se construit autour des difficiles circonstances dans lesquelles les missionnaires ont eu à exercer leur apostolat et qui met l'accent sur la barbarie des Autochtones. Constamment associés à la figure de l'Amérindien, les Jésuites s'imposent ainsi dans l'œuvre de Garneau comme une donnée antinomique; l'opposition missionnaire/Indien traduit en quelque sorte le combat entre les forces du bien et du mal, le rapport existant entre la culture et la nature, entre la civilisation et la sauvagerie. Afin d'accentuer l'action héroïque de ces missionnaires « martyrisés », la figure de l'Iroquois<sup>1</sup> fait l'objet d'une description tout à

---

<sup>1</sup> Garneau effectue une scission nette entre Hurons et Iroquois : alors qu'il considère les premiers comme naïfs et moins expérimentés aux jeux de la guerre, il représente les Iroquois en fonction du caractère barbare, revanchard et sanguinaire qui leur est attribué. En les présentant comme deux peuples

fait négative. Associé aux Britanniques, il devient le bourreau des Jésuites et l'ennemi juré des colons. La glorification du Régime français passe, dans une certaine mesure, par cette dévalorisation de l'Amérindien. De cette manière, le missionnaire jésuite peut retrouver pour un temps le statut qu'il occupait au temps des *Relations*, soit celui du brave porteur de la foi chrétienne en contrée sauvage. L'historien de la littérature Maurice Lemire signale que « sans aller jusqu'à faire de la colonisation de la Nouvelle-France une entreprise mystique, [Garneau] considère les Jésuites et leurs martyrs comme des gloires nationales<sup>2</sup> ». La position idéologique de Garneau se précise ici : d'une part, il attribue à la France le caractère honorable des objectifs encourus par son œuvre missionnaire et de l'autre, il adopte certains points de vue teintés d'un libéralisme prégnant, frôlant l'anticléricalisme. Cette double perception de l'Église chez l'historien est révélée par Donald B. Smith qui souligne quelques-unes de ces remarques faites par Garneau à l'endroit de personnages cléricaux importants : tandis que Mgr de Laval adopte des allures de despote, Marie de l'Incarnation est rabrouée pour sa trop forte tendance au mysticisme<sup>3</sup>. En réalité, Garneau accorde peu de place à l'Église dans la première édition de son ouvrage dans lequel il axe son récit autour des « Jésuites de la Nouvelle-France », de leurs réalisations et de leur bravoure face à l'adversité<sup>4</sup>. De plus, Lemire précise que Garneau remet en question l'aspect positif attribué à l'influence des missionnaires en prétendant que leur emprise sur la colonie a longtemps freiné son développement<sup>5</sup>. Les missionnaires jésuites intéressent particulièrement l'historien libéral dans la mesure où ils lui fournissent les archétypes nécessaires à la construction d'une trame événementielle épique dans laquelle s'affrontent missionnaires et Indiens, Français et Anglais.

---

parfaitement distincts, l'un bon, l'autre mauvais, Garneau omet les origines linguistique et culturelle communes aux deux nations. Voir à ce sujet Donald B. Smith, *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1974, p. 38-43.

<sup>2</sup> D'après Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, Montréal, Hexagone, 1993, p. 156.

<sup>3</sup> Smith, *op. cit.*, p. 43.

<sup>4</sup> Maurice Lemire note à ce sujet que plusieurs cléricaux mécontents du peu de place qu'accorde Garneau à l'Église au profit des Jésuites réécrivirent l'histoire en créant une sorte « d'épopée mystique de la Nouvelle-France ». Ces historiens – notamment les abbés Jean-Baptiste-Antoine Ferland et Henri-Raymond Casgrain – chercheront davantage à démontrer la supériorité du christianisme sur le paganisme en mettant de l'avant l'aspect de conversion des Amérindiens. Voir à ce propos Lemire, *op. cit.*, p. 157.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1970, p. 37.

Garneau, tout comme la plupart de ses contemporains, propose une histoire canadienne dont le récit semble polarisé entre les débuts coloniaux et la fin tragique du Régime français. Ses fondements discursifs reposant principalement sur un rapport entre forces antagonistes, son histoire s'inscrit parfaitement dans la tradition du récit historique canadien. En effet, selon l'historien Thomas Wien, l'image du Régime français qui prend forme au XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par les prédispositions épiques des historiens et elle se structure en fonction de l'alternance des périodes mises en lumière ou laissées dans l'ombre par ces derniers<sup>6</sup>. D'après ses recherches, cette tendance à écrire l'histoire coloniale à partir des combats contre l'Autre ou contre l'adversité « [...] n'exprime pas que la fréquence élevée des conflits de toute sorte dans l'actualité du Régime français ou dans ses sources [...] elle reflète aussi des choix – ou des réflexes – esthétiques et politiques<sup>7</sup> ». Wien cible ainsi différents éléments contextuels permettant d'expliquer cette attirance pour l'épopée : l'influence des conventions de la Grande Histoire et de sa grille canonique classique, la « hantise des origines » renvoyant aux premiers balbutiements de l'entreprise coloniale, ainsi que le romantisme qui présuppose un récit organisé entre les forces du bien et du mal<sup>8</sup>. En arrière-plan, ces « histoires » portent également l'empreinte des luttes politiques et identitaires du XIX<sup>e</sup> siècle « [...] que les historiens alimentent en symboles et précédents<sup>9</sup> ».

Dans cette perspective, le martyr jésuite chez Garneau peut être perçu comme l'un de ces symboles : figure héroïque, protagoniste du mythe des origines de la nation canadienne-française qui, courageusement, affronte l'adversité. Laisant le discours apologétique à ses successeurs, l'historien tente plutôt d'exalter les premiers instants de la colonisation. L'idéologie libérale, et surtout le sentiment national qui l'habite, conditionnent l'action des personnages au sein des épisodes de son histoire coloniale. Si Smith affirme que « le nationalisme de Garneau inspire sa vision de l'Indien<sup>10</sup> », le portrait qu'il trace des martyrs jésuites est lui aussi tributaire de cette quête identitaire.

---

<sup>6</sup> Thomas Wien, « En attendant Frégault. À propos de quelques pages blanches de l'histoire du Canada sous le Régime français », dans Thomas Wien, Cécil Vidal et Yves Frenette (dir.), *De Québec à l'Amérique française. Histoire et mémoire*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2006, p. 70.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>10</sup> Smith, *op. cit.*, p. 41.

Acteur décisif d'un récit qui souhaite établir l'existence d'un passé national, d'une mémoire collective, le martyr jésuite se retrouve également au cœur de nombreuses compositions de Légaré. Partageant une vision commune avec son contemporain et collègue François-Xavier Garneau, l'artiste représente les scènes de martyre à partir de cette même conception de l'histoire nationale.

### **Brébeuf et Lalemant : les martyrs tels que vus par Légaré**

#### *Contexte de production*

Au cours de cette période, Légaré met en scène, dans une composition intitulée *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* (vers 1843, fig. 23), la fin tragique de ces deux figures canadiennes emblématiques. Les pères Jean de Brébeuf et Gabriel Lalemant se font ici les porte-parole d'un passé national encensé, de la bravoure des premiers missionnaires décédés dans leur lutte contre la « sauvagerie ». La date de production correspond au retour de l'ordre des Jésuites au Canada après plusieurs années d'absence<sup>11</sup>. Légaré, probablement stimulé par l'arrivée à Québec de membres de la Compagnie de Jésus à compter de 1842, y trouve l'inspiration nécessaire pour créer l'un des récits qui composent sa fresque. D'autre part, les circonstances entourant la création de cette toile étant pour le moment peu documentées<sup>12</sup>, nous pouvons aussi croire qu'il s'agit d'une commande passée par les Jésuites eux-mêmes au seul artiste peignant des scènes historiques à Québec. Ces derniers ayant déjà demandé à Légaré de peindre un tableau commémorant leurs missions d'évangélisation en Nouvelle-France – nommément, *Souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France* (1843) –, l'idée semble plus

---

<sup>11</sup> Après la Conquête, la suppression de la Compagnie de Jésus (1773) et la mort du dernier Jésuite canadien (1800), Mgr Ignace Bourget, évêque de Montréal, négocie à compter de 1842 le retour des Jésuites au Canada. Voir à ce propos Guy Laflèche, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles Thérien (dir.), *Les figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 177.

<sup>12</sup> Aucune information antérieure à 1969 n'est disponible au sujet de cette œuvre. Les motifs ayant stimulé sa création demeurent donc inconnus et nous ne pouvons qu'émettre des suppositions quant à son origine. Se reporter aux propos de Jean Trudel dans la notice de l'œuvre produite pour le catalogue co-dirigé par John R. Porter, Jean Trudel et Nicole Cloutier, *Joseph Légaré (1795-1855). L'œuvre*, catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre –29 octobre 1978, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978-7 janvier 1979, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1<sup>er</sup> février-15 mars 1979, Québec, Musée du Québec, 12 avril-20 mai 1979), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 73.

que plausible<sup>13</sup>.

La toile retrace les derniers moments de la vie des missionnaires Brébeuf et Lalemant, capturés par les Iroquois lors des guerres entre factions amérindiennes ayant eu lieu au cours de l'année 1649. Les deux Jésuites se retrouvent au centre de la composition, entourés de leurs ravisseurs qui s'appliquent à leur faire subir différents supplices. Dans un décor romantique où l'action du récit et le paysage sont tributaires de sources iconographiques spécifiques, la blancheur immaculée des missionnaires français contraste avec le vermeil des peaux indigènes.

#### *Le récit : le paysage et ses emprunts iconographiques*

De toutes les œuvres produites par l'artiste, *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* est l'une des plus complexes si elle est examinée du point de vue de ses emprunts iconographiques. Différentes compositions connues du peintre par le biais des gravures et des tableaux de sa collection ont servi à la conception de cette toile. La première d'entre elles est un dessin de James Pattison Cockburn (1779-1847) intitulé *Québec vu de la pointe à Pizeau* (vers 1830, fig. 24). Imprimé au sein d'un recueil des croquis de l'artiste britannique, il fournit à Légaré l'essentiel du paysage dans lequel les martyrs sont insérés<sup>14</sup>. L'historien de l'art Didier Prioul constate que l'artiste emprunte également à cette sépia l'aspect formel des arbres aux ramifications chétives et des troncs brisés, rappelant encore une fois le goût prononcé de Légaré pour la tradition romantique<sup>15</sup>. Prioul rattache également à la création du tableau une seconde œuvre de Cockburn intitulée *Le Cap Diamant et l'anse au Foulon vus de la pointe à Puiseaux, Sillery* (1833, fig. 25). D'après lui, cette œuvre gravée par Charles Hunt, Légaré emprunte non seulement le groupe d'arbres placé à droite, mais également le motif de la clairière et des passages lumineux présents au premier plan<sup>16</sup>. L'arrière-plan du tableau

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>14</sup> Didier Prioul, « Joseph Légaré, paysagiste », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, université Laval, Québec, 1993, p. 244.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet Didier Prioul dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier-29 mars 1992, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril-23 juin 1992, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1<sup>er</sup> août-27 septembre 1992, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992- 3 janvier 1993), Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1991, p. 370.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 370.

dans lequel serpente le fleuve Saint-Laurent est également repris par l'artiste; derrière la scène de torture, nous retrouvons ce clin d'œil à la composition de Cockburn.

La facture de l'œuvre tire son influence, pour sa part, du tableau *Coup de vent* (n.d., fig. 26) attribué à Andrea Locatelli (1695-1741). Légaré y recourt principalement afin d'intégrer à sa propre technique les caractéristiques plastiques proposées par ce modèle italien du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'après l'analyse formelle effectuée par Prioul, le peintre représente ce paysage vu à contre-jour, de même que les frondaisons en rameaux en utilisant une touche longue et pesante qui caractérise le style de l'époque<sup>17</sup>. De façon identique, l'artiste y fait contraster les feuillages sur le ciel bleu en utilisant une palette de couleurs similaire. De plus, la disposition des éléments de la toile de Légaré partage certaines similitudes avec la composition du maître italien : le premier plan surchargé de motifs et de couleurs un peu plus sombres contraste sur un arrière-plan dominé par l'immensité du ciel. Cette opposition entre le calme et la beauté du ciel et l'action sanglante qui se déroule à l'avant-plan paraît être un choix esthétique de l'artiste. Selon Jean Trudel, cette mise en tension permet de créer un certain équilibre entre la représentation du Beau et l'aspect tragique du thème, rendant ainsi le sujet principal du tableau plus supportable<sup>18</sup>. Une dernière référence iconographique qui relève cette fois-ci de l'ordre de l'autocitation peut finalement être associée à la représentation du paysage dans lequel se situe la scène du martyre des pères Brébeuf et Lalemant.

Il s'agit d'une petite esquisse réalisée par l'artiste quelques années avant la création du tableau. De la composition *Paysage* (vers 1841-1842, fig. 27), le peintre reprend les motifs des rochers dont la forme évoque une « proue de navire » et une tour<sup>19</sup> qu'il transpose à l'avant-plan gauche de la toile. Le jeu de clair-obscur, l'horizon montagneux de même que les deux arbres inclinés à la droite de la composition sont également reproduits par l'artiste dans son œuvre postérieure. *Paysage* ne fait cependant pas office d'étude préparatoire; cette huile sur papier de petite dimension s'impose plutôt comme une œuvre autonome. Elle sert désormais les objectifs artistiques du peintre qui réintègre

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 371.

certain motifs de la composition et devient, de ce fait, une référence iconographique<sup>20</sup>. Alors que toutes ces œuvres contribuent à la création du décor dans lequel les protagonistes du récit prennent place, ces derniers sont quant à eux tributaires d'œuvres particulières.

### *Le récit : l'action et ses emprunts iconographiques*

La première source iconographique reliée à la composition de l'artiste est une gravure représentant le martyre subi par les différents Jésuites venus au Canada. Réalisée par Grégoire Huret (1606-1670) au cours du troisième quart du XVII<sup>e</sup> siècle, cette image intitulée *Le Martyre des pères Jésuites* (fig. 28) illustre le livre du père François du Creux *Historiae Canadensis [...]* (1664)<sup>21</sup>. À propos de cette gravure, l'historien de l'art François-Marc Gagnon constate qu'elle se retrouve en circulation bien avant l'impression de l'ouvrage de du Creux, soit vers les années 1650 et peut-être même plus tôt<sup>22</sup>. Le « martyre » des pères Jean de Brébeuf et Gabriel Lalemant a lieu au mois de mars 1649; Huret a, dans ce cas, créé l'œuvre très rapidement après l'annonce de la mort des derniers martyrs. Prise comme modèle à maintes reprises au cours des siècles derniers, cette représentation est, selon Gagnon, l'une des plus répandues. Jean Trudel abonde en ce sens en ajoutant que « cette gravure était bien connue à Québec à l'époque de Légaré et celui-ci s'en inspira, reproduisant fidèlement Brébeuf, Lalemant et leurs tortionnaires, mais laissant de côté les scènes des autres jésuites<sup>23</sup> ». Les figures représentées par Légaré sont donc des copies partielles de deux des dix martyrs présents au sein de la composition de Huret<sup>24</sup>. Légaré choisit évidemment les figures représentant les pères Jean de Brébeuf et son compagnon Gabriel Lalemant pour ensuite les transposer assez fidèlement sur la toile. L'artiste prend le soin d'y ajouter quelques détails supplémentaires comme ces plumets insérés aux serre-têtes des Amérindiens, laissant encore une fois transparaître une vision quelque peu stéréotypée des attributs

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>21</sup> François du Creux, *Historiae Canadensis seu Novae Franciae libre Dèce Annam usque Christi*, Sebastien Cramoisy et Sebastien Marbre Cramoisy, Paris, 1664.

<sup>22</sup> Voir à ce propos François-Marc Gagnon, « L'iconographie classique des saints Martyrs canadiens », dans Guy Laflèche, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 1, *Histoire du mythe*, Laval, Les éditions du Singulier, 1988, p. 38-42.

<sup>23</sup> Se référer à Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p. 73.

<sup>24</sup> Selon Didier Prioul, « Joseph Légaré, paysagiste », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, université Laval, Québec, 1993, p. 244.

caractéristiques de l'indianité. Il demeure qu'à partir de cette gravure du XVII<sup>e</sup> siècle, l'artiste élabore une scène où s'édifie et se consolide l'histoire nationale, porte-étendard de cette quête des origines entamée par Légaré et ses contemporains. Gagnon souligne effectivement que Légaré, en transposant une œuvre gravée sur la surface picturale, contribue à en changer le sens : par le statut particulier réservé à la peinture d'histoire, l'artiste fait de cette gravure une scène officielle de l'histoire de la Nouvelle-France. Cette dernière propose à la fois une action héroïque présentée dans un paysage qui ajoute au « réalisme » de la composition, ce qui permet, selon Gagnon, de « [...] dater de Légaré le passage [...] de l'édification par l'histoire à l'histoire édifiante<sup>25</sup> ».

Une seconde œuvre iconographique susceptible d'avoir influencé la conception de la scène des martyres peinte par Légaré est aussi redevable à la composition réalisée par Grégoire Huret. Il s'agit d'une gravure dont la conception revient à Antoine Humblot (décédé en 1758), par la suite gravée par Antoine Aveline (1691-1743)<sup>26</sup>. Nous ne connaissons que très peu de choses sur ces deux artistes, tout comme sur leur réputation respective. D'après les recherches menées par François-Marc Gagnon, l'illustration conçue par Humblot s'inspire manifestement de la gravure d'Huret : outre quelques modifications de l'image, notamment pour la position du père Jogues, « Humblot maintient la simultanéité de la représentation et se conforme d'assez près à celle de Huret pour les martyres de Brébeuf et de Lalemant<sup>27</sup> ». Il effectue ces modifications de façon à ce que l'image se conforme au récit du livre qu'elle illustre. Modelée à partir de la vision de Pierre-François-Xavier de Charlevoix, cette gravure qui se retrouve au sein de son ouvrage *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* [...] (1744) reprend en effet les descriptions de l'auteur. Alors que la composition d'Huret propose que seul le père Brébeuf soit ébouillanté, Humblot fait verser l'eau bouillante sur la tête des deux pères jésuites, comme le relate Charlevoix<sup>28</sup>. Légaré, quant à lui, préfère visiblement se fier à la représentation d'Huret, mais le récit du père jésuite peut sans aucun doute avoir inspiré l'artiste.

---

<sup>25</sup> Selon François-Marc Gagnon dans Laflèche, *op. cit.*, p. 73.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 72.

*Le récit : les sources littéraires associées*

Présent au sein de la bibliothèque de l'artiste<sup>29</sup>, cet ouvrage de Charlevoix propose une description de la scène de martyr que choisit d'illustrer Légaré. Au même titre que l'œuvre gravée de Grégoire Huret, certains passages de la synthèse historique de Charlevoix ont pu influencer la mise en scène de la composition. À partir des *Relations* de ses prédécesseurs<sup>30</sup>, l'auteur jésuite effectue le récit des quelques jours de l'année 1649 au cours desquels les Iroquois font subir le supplice archaïque aux deux missionnaires de la Compagnie de Jésus, capturés lors de l'assaut mené contre le village huron de Saint-Louis<sup>31</sup>. Concernant la scène de martyr en elle-même, l'auteur rapporte la gloire et la pureté des faits et gestes du père Brébeuf réalisés juste avant, de même que pendant la torture. Il mentionne entre autres que Brébeuf ne craint pas d'être martyrisé, mais qu'il s'inquiète pour les Hurons captifs et pour son confrère Gabriel Lalemant qui a nouvellement intégré les rangs jésuites<sup>32</sup>. De plus, selon l'interprétation de Charlevoix, Jean de Brébeuf continue jusqu'à la toute fin à scander des phrases rappelant les vertus et les bienfaits de la force divine. Par sa liberté, tout comme par la force de l'esprit qu'il incarne, il réussit à impressionner ses tortionnaires<sup>33</sup>. L'auteur relate par la suite les étapes du supplice : les prêtres sont dénudés, des haches de fer chauffées sont pendues autour de leur cou, puis Charlevoix rappelle qu'un des Amérindiens d'origine huronne suggère « [...] qu'il falloit jeter aux deux Missionnaires de l'eau bouillante sur la tête, en punition de ce qu'ils en avoient jetté tant de froide sur celle des autres, & causé par-là tous les malheurs de sa Nation <sup>34</sup> ». Calqué d'après la description de la scène qu'effectue Paul Ragueneau en 1649 dans sa *Relation*, Charlevoix introduit ainsi l'événement central du martyr : l'action structurée autour d'un acte de dérision du baptême offre la preuve

---

<sup>29</sup> AJQ, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, *Inventaire des biens de la communauté entre l'Honorable Joseph Légaré et veuve Geneviève Damien*, 6 décembre 1872, n° 2921.

<sup>30</sup> Le récit des *Relations* sera abordé subséquemment en fonction de l'attrait des relateurs pour l'épopée. Le lien avec l'ouvrage de Charlevoix sera ici privilégié car nous savons que Légaré, le possédant, y a assurément eu accès. Cependant, l'historien du XVIII<sup>e</sup> siècle basant son récit d'après les propos tenus par les relateurs jésuites, il est sans contredit que leurs écrits ont eu une influence – du moins indirecte – sur la conception de l'événement chez l'artiste.

<sup>31</sup> Selon Guy Laflèche, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 1, *Histoire du mythe*, Laval, Les éditions du Singulier, 1988, p. 33.

<sup>32</sup> Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France avec Le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Montréal, Éditions Élysée, 1976 [1744], p. 290-295.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 293.

que les missionnaires sont victimes d'une agression causée par la haine de la foi et de la religion<sup>35</sup>. Comme le souligne Guy Laflèche, cet épisode du « baptême » des pères Brébeuf et Lalemant est un ajout tardif de Ragueneau. Absent de la première version de son récit (*Lettre au Général* écrite par Ragueneau le 1<sup>er</sup> mai 1649), ce tourment qui s'intègre difficilement dans le supplice tel que pratiqué par les Iroquois est inséré quelques mois plus tard dans sa *Relation* qui servira de source à tous les autres récits<sup>36</sup>. Alors que Charlevoix affirme manquer de détails au sujet des événements qui entourent la mort de Gabriel Lalemant<sup>37</sup>, Guy Laflèche reconstitue à partir des *Relations* les supplices traditionnellement infligés aux captifs.

La première phase du supplice amérindien (ou supplice dit archaïque) consiste à attacher la victime sur un échafaud; au cours d'une période variant d'une à plusieurs journées, elle est soumise ponctuellement à différents sévices, principalement des mutilations corporelles sans conséquence funestes. D'après le récit établi par Ragueneau à partir de témoignages de Hurons ayant assisté au supplice avant de réussir à prendre la fuite, les deux missionnaires ont tous deux subi cette première phase qui a duré de treize à seize heures. Au bout de trois heures de supplices, Brébeuf succombe alors que Lalemant affrontera seul les deux phases suivantes<sup>38</sup>. Laflèche nous en apprend davantage au sujet de cette deuxième phase réservée exclusivement aux condamnés à mort – les autres captifs suppliciés étant généralement adoptés après la première étape – :

Cette deuxième phase à lieu dans une cabane [et] a dû se dérouler de 18 heures à minuit, le 16 mars, et plusieurs captifs ont dû y être suppliciés. En début de séance, la sentence de mort est proclamée au captif et on énumère les parties de son corps qui seront distribuées, le lendemain matin, lorsqu'il sera débité, après son exécution. On lui dit ensuite combien de fois il devra faire le tour des feux de la cabane ce soir-là. [...] Il n'est ménagé qu'une piste qui fait le tour des trois feux. Normalement, le captif devra en faire dix ou douze fois le tour, pendant que les participants du premier rang et ceux qui viendront sur la piste pourront le brûler des pieds jusqu'à la ceinture.

---

<sup>35</sup> À ce propos, consulter Guy Laflèche, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 3, *Le martyre de Jean de Brébeuf selon Paul Ragueneau*, Laval, Les éditions du Singulier, 1990, p. 187.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>37</sup> Charlevoix, *op. cit.*, p. 294.

<sup>38</sup> Guy Laflèche, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 3, *Le martyre de Jean de Brébeuf selon Paul Ragueneau*, Laval, Les éditions du Singulier, 1990, p. 184.

S'il ne s'évanouit pas avant, le supplice ne prend fin qu'au moment où le supplicié a parcouru le nombre déterminé de tours. La cabane est remplie de fumée et retentit des cris des participants : les Jésuites, qui nous ont laissé plusieurs descriptions de cette phase du supplice, y voient l'image de l'enfer<sup>39</sup>.

La troisième phase, quant à elle, consiste à supplicier le haut du corps de la victime, et ce, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Habituellement, les captifs sont scalpés et dépecés lentement lors de cette étape, mais les corps de Brébeuf et de Lalemant semblent plutôt avoir été jetés dans le feu<sup>40</sup>.

Légaré représente donc la première phase de ce supplice amérindien : les deux pères sont montrés pratiquement nus, entourés par les Iroquois affairés à chauffer l'eau et les haches qui serviront pour l'occasion au supplice. Par ailleurs, le père Brébeuf semble déjà porter au cou un collier composé de têtes de haches qui peut être associé à la description de Charlevoix. Soulignons cependant que la présence du collier de « haches chauffées » est déjà intégrée dans la composition de Huret à laquelle Légaré est grandement redevable. Nous remarquons également l'action entreprise par les Iroquois qui se tiennent à la droite du père Jean de Brébeuf : ceux-ci lui lacèrent la peau, prélevant ainsi des languettes de chair du bras du missionnaire<sup>41</sup>. Bien que la disposition et la posture des personnages représentés dans le tableau de Légaré soient empruntées à la gravure d'Huret, plusieurs faits concordent avec la description de la scène telle que proposée par Charlevoix. Cependant, certains écarts mineurs sont également à souligner, notamment le décor estival conçu par Légaré qui ne respecte ni le climat hivernal du mois de mars, ni le lieu où se déroule l'action décrite par Charlevoix. En effet, alors que l'auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle spécifie que les pères Brébeuf et Lalemant ont été martyrisés à Saint-Louis<sup>42</sup>, l'artiste transpose les personnages dans un paysage inspiré de la région de Québec, comme nous l'a enseigné l'analyse des sources iconographiques.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 188-189.

<sup>41</sup> D'après les recherches de Laflèche, cette mutilation s'apparente plutôt à la troisième phase du supplice au cours de laquelle « on met environ trois heures à s'attaquer aux organes vitaux, se contentant d'abord de manger des lambeaux de chair grillés et d'en faire manger à la victime ». *Ibid.*, p. 188-189.

<sup>42</sup> Alors que Guy Laflèche apporte certaines précisions sur le lieu de l'exécution du martyr, Charlevoix situe toujours le déroulement de l'action dans le village de Saint-Louis. Charlevoix, *op. cit.*, p. 292.

À ce chapitre, la transposition de la Huronie sur les berges du Saint-Laurent peut introduire l'idée d'une certaine nationalisation de l'aire géographique bas-canadienne : à l'origine, ces événements surviennent sur le territoire qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, appartient au Haut-Canada. L'insertion de cette scène dans un cadre québécois, et ce, après une union des deux provinces qui n'est pas désirée par Légaré, suppose que l'artiste tente de rapatrier symboliquement certains événements historiques, en renonçant, du coup, à la seconde moitié du pays. Comme le souligne l'historien Patrice Groulx, l'Acte d'Union engendre rapidement plusieurs remaniements territoriaux : aménagement de voies navigable pour faciliter l'intégration économique des provinces, modification du régime seigneurial, création de municipalités et de structures scolaires, dépossession territoriale (chez les Amérindiens notamment), création des premières réserves, etc<sup>43</sup>. Conséquemment, ces réaménagements du territoire remettent en question le rapport qu'entretiennent les Canadiens français avec l'espace géographique auquel ils appartiennent. Selon Groulx, ces remaniements laissent également entrevoir la logique d'assimilation adoptée par les instances gouvernementales, logique qui est alors considérée comme l'aboutissement naturel de la conquête du continent américain<sup>44</sup>. Cette peur de l'assimilation, explicitement avouée avec l'Union, en plus des avantages considérables que tire le Haut-Canada de cette réunification des deux provinces, sont des éléments qui ont pu pousser Légaré à évincer de ses représentations la référence au territoire voisin, préférant situer la mémoire collective de la nation canadienne-française en sol bas-canadien.

D'autre part, ce rapprochement établi entre l'arrière-plan qui encadre la scène du martyr et le paysage de Québec tel que vu par James Pattison Cockburn peut sans conteste nous mener vers une autre interprétation symbolique de l'œuvre. Les teintes avec lesquelles sont représentés les protagonistes nous fournissent tout d'abord un premier indice : la blancheur des missionnaires, associée à la France, fait face aux Iroquois, alliés des Britanniques, peints dans les tons de rouge. Connaissant les prédispositions de l'artiste pour la prosopopée visuelle et les compositions allégoriques,

---

<sup>43</sup> Patrice Groulx, *Les pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1998, p. 92-94.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 92-95.

ne serait-il pas possible de reconnaître dans ce tableau une autre affirmation des tensions politiques présentes à l'époque, sous-tendant ainsi ce constat de la menace d'assimilation pesant sur la nation canadienne-française? Les « peaux rouges » capturent, torturent et puis tuent les missionnaires français; l'association est d'autant plus évidente que Légaré place ses protagonistes au cœur d'un paysage conçu à partir d'une vue de la ville de Québec, cœur de la vie coloniale et désormais de la vie politique bas-canadienne. Le thème récurrent du martyr jésuite tel que le représente l'artiste au début des années 1840 renvoie continuellement à cette idée de la nation victime : les missionnaires et la nation huronne sont victimes des Iroquois, puis les Français, et, par extension, les Canadiens français, sont victimes des Anglais (lors de la Conquête, des Rébellions et de l'Acte d'Union). Le peintre ne produira qu'une seule toile à la toute fin de sa vie où la victoire française sera célébrée, soit *La Bataille de Sainte-Foy* (1854) qui commémore les faits d'armes des troupes de Lévis terrassant l'armée anglaise quelque mois avant la capitulation de Montréal<sup>45</sup>. Le reste de sa fresque historique référant principalement à ce peuple constamment oppressé par l'Autre, l'histoire édifiante que tente de construire Légaré se fonde donc sur des populations décimées, les Hurons, et sur des figures torturées, les martyrs jésuites, revenant constamment à cet état de victime attribuée à la nation canadienne-française.

Qu'en est-il toutefois de cette notion du martyr? Qu'implique-t-elle de façon concrète? Comment devient-on un martyr? À ce point de l'analyse, il nous semble pertinent de nous soumettre à un examen plus approfondi de la question des martyrs canadiens et de l'origine du mythe qui les entoure.

### **Remise en question du martyr chez les Jésuites**

#### *Qui sont réellement ces martyrs?*

Outre Jean de Brébeuf et Gabriel Lalemant, les martyrs canadiens comptent huit autres figures marquantes rattachées à la Compagnie de Jésus. D'après les recherches de

---

<sup>45</sup> À propos de cette œuvre et des circonstances particulières dans lesquelles elle a été créée, consulter l'article de Jean Trudel, « Joseph Légaré et *La Bataille de Sainte-Foy* », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1985, p. 140-177.

Guy Laflèche, le groupe est en réalité composé de huit missionnaires jésuites morts violemment au cours de la guerre des Iroquois entre 1642 et 1650 ainsi que de deux de leurs domestiques<sup>46</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les ultramontains voient en ces missionnaires décédés deux siècles plus tôt les « pères martyrs » du pays, si bien qu'en 1886 se met en branle, par la rédaction du *Postulatum*, un procès pour leur canonisation qui s'ouvre officiellement en 1904. Béatifiés en 1925, canonisés en 1930 et sacrés seconds patrons du Canada en 1940 – derrière Saint Joseph –<sup>47</sup>, les saints martyrs canadiens jouissent dès lors du statut d'emblème national. Par le biais des *Relations* des Jésuites et des synthèses historiques subséquentes, la description de ces scènes de martyre semble cependant titiller l'imaginaire collectif canadien-français bien avant l'ouverture du procès canonique. L'impact de ce sujet dans le domaine littéraire et artistique paraît considérable dès 1840; la représentation des martyrs jésuites au XIX<sup>e</sup> siècle invite à la réflexion et, comme nous le verrons, à la remise en question.

#### *La définition du martyr appliquée au cas des Jésuites canadiens*

L'exaltation de ces figures héroïques telle qu'entamée par les Jésuites des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et poursuivie entre autres par Garneau et Légaré, implique la notion de « martyr » qui, selon les recherches de Laflèche, se définit comme « [...] celui qui est tué à cause de la foi catholique dont il témoigne en refusant de la renier (même sous la torture)<sup>48</sup> ». Pour mourir en martyr, il faut donc répondre à deux conditions : mourir en témoignant de sa foi et refuser l'apostasie, et ce, même sous la torture. Il s'agit de deux impératifs qui doivent être réalisés l'un par l'autre; nécessairement, « [...] le martyr catholique est celui qui est tué parce qu'il refuse d'abjurer sa foi<sup>49</sup> ». D'après l'auteur, la canonisation des martyrs repose, d'un point de vue juridique, sur ces deux conditions *sine qua non*; les recherches de Laflèche démontrent cependant qu'aucun des martyrs canadiens ne répond à ces critères essentiels, remettant en question leur statut de martyr. Nous proposons désormais d'effectuer un bref survol des scènes au cours desquelles ont péri nos Jésuites afin de démontrer cette hypothèse.

<sup>46</sup> Guy Laflèche, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles Thérien (dir.), *Les figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 175.

<sup>47</sup> D'après la chronologie établie par Guy Laflèche, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 1, *Histoire du mythe*, Laval, Les éditions du Singulier, 1988, p. 175-177.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 188.

Selon Laflèche, le premier homme perdant la vie est René Goupil, assassiné d'un coup de hache le 29 septembre 1642 alors qu'il est prisonnier de guerre chez la nation iroquoise des Agniers. Goupil accompagne le père Isaac Jogues à titre de « donné » lorsqu'ils sont tous les deux capturés et suppliciés par les Iroquois du 14 au 20 ou 21 août 1642. Il est, par la suite, adopté par les membres du clan de l'Ours avant d'être victime d'un assassinat politique perpétré par un autre clan amérindien à la fin du mois de septembre de la même année<sup>50</sup>.

La mort du second martyr n'a lieu que quatre ans plus tard, alors que le Jésuite Anne de Nouë, tentant de se rendre au fort Richelieu, s'écarte et meurt gelé sur le fleuve Saint-Laurent le 3 février 1646<sup>51</sup>. La mort du missionnaire n'est ici due qu'à la rigueur du climat septentrional.

Au mois d'octobre de cette même année, le père Isaac Jogues décède à la suite d'un coup de hache. En août 1643, Jogues, alors captif des Iroquois dans le village d'Ossernenon, réussit à s'enfuir avec l'aide des Hollandais. Le missionnaire revient trois ans plus tard à titre d'ambassadeur au sein de la communauté iroquoise du clan de l'Ours lorsque celle-ci décide de le tuer le 18 septembre 1646<sup>52</sup>.

Le dernier homme assassiné cette année-là est Jean de la Lande qui accompagne le père Jogues dans cette mission diplomatique auprès des Agniers, lui aussi à titre de « donné ». Il subit un sort identique à celui de son maître le 19 octobre 1646<sup>53</sup>.

Le 4 juillet 1648, le missionnaire Antoine Daniel, atteint de plusieurs flèches et d'un coup d'arquebuse, succombe à ses blessures. Lors de la prise du village huron de Teanaostaié dans lequel le père Daniel exerce son apostolat, le missionnaire refuse de se soumettre aux Iroquois qui, en tentant de le maîtriser, ne réussissent qu'à le tuer<sup>54</sup>. Conséquemment, il s'agirait d'une mort accidentelle.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 32.

Décrite et représentée à plusieurs reprises, la scène de martyre des pères jésuites Jean de Brébeuf et Gabriel Lalemant s'impose au sein de l'imaginaire collectif canadien-français. Le père Brébeuf et son compagnon se retrouvent prisonniers de l'armée iroquoise lors de la prise du village de Saint-Louis en Huronie. Le 16 mars 1649, Jean de Brébeuf décède à la suite des supplices infligés par les Iroquois tandis que Gabriel Lalemant meurt le jour suivant après avoir subi les trois phases du supplice dit archaïque<sup>55</sup>.

La même année, le père Charles Garnier meurt au cours d'une attaque perpétrée par les Iroquois sur l'un des villages des tribus du Pétun. Le 7 décembre 1649, après avoir reçu les projectiles provenant d'une arquebuse et un coup sur le crâne, le Jésuite succombe lui aussi à ses blessures<sup>56</sup>.

Le jour suivant, le père Noël Chabanel ayant quitté le père Charles Garnier quelques jours auparavant pour se rendre au village huron de Sainte-Marie II, décède en forêt à la suite du manque de nourriture ou du trop grand froid<sup>57</sup>. Son décès est donc lui aussi attribuable aux rigueurs du climat nordique.

Finalement, le missionnaire Jacques Buteux meurt le 10 mai 1652 lors d'une embuscade iroquoise tendue dans la région de la Haute-Mauricie : après avoir reçu deux balles tirées par des arquebusiers, il succombe à ses blessures<sup>58</sup>.

À cette liste, Guy Laflèche propose d'ajouter le martyre subi par les Hurons dont la nation disparaît presque entièrement au cours de la décennie 1640. D'après Laflèche, la dissolution de la Confédération des Hurons a été causée par la présence des Français au sein de leurs communautés. Ces Européens ont importé de façon involontaire des épidémies, provoquant ainsi une chute démographique importante. Entre 1648 et 1650, la population huronne se retrouve la proie des Iroquois qui réussissent à disperser les

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 33.

quelques milliers de Hurons toujours vivants<sup>59</sup>. Les membres de cette communauté, tout comme les missionnaires, ont aussi enduré les supplices imposés par leurs ennemis iroquois. Ils peuvent donc, au même titre que ces missionnaires jésuites et leurs domestiques, aspirer au titre de martyr.

Cette idée du martyr telle que conceptualisée entre autres par les littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle nous oblige ici à formuler une seconde interprétation du tableau de Joseph Légaré intitulé *Le Massacre des Hurons par les Iroquois* (1827-1828, fig. 14). Étudiée précédemment, nous nous rappellerons que la toile met en scène cette attaque iroquoise menant à la destruction de la Huronie. Si la nation huronne acquiert également le statut de martyr canadien, nous nous devons de soumettre l'idée selon laquelle Légaré aurait produit, probablement malgré lui, sa première scène de martyr au cours des années 1827 et 1828.

Cependant, en reprenant la définition du martyr proposée par Laflèche ainsi que les deux conditions qu'elle implique impérativement – soit de mourir en témoignant de sa foi par un refus de la renier –, nous arrivons à la même conclusion que ce dernier : bien que chaque missionnaire a dû, d'une façon ou d'une autre, témoigner de sa foi, aucun n'a été confronté à l'apostasie, pas plus que ne l'a été la nation huronne. Comme le mentionne Laflèche, « [...] les causes immédiates de la mort des missionnaires n'ont absolument aucun rapport avec la religion : il s'agit de la guerre des Iroquois et des luttes de factions chez les Agniers comme chez les Hurons<sup>60</sup> », faisant ainsi d'eux des prisonniers de guerre. Tués au combat ou victimes d'assassinats politiques, la plupart d'entre eux n'ont pas subi de torture et en aucun cas, la cause de leur décès n'est reliée à un refus d'abjurer sa foi. Soulignons au passage qu'au panthéon des saints martyrs, se retrouvent désormais Anne de Nouë et Noël Chabanel, morts accidentellement des rigueurs du climat nord-américain.

Comme nous l'avons mentionné, seuls les pères Brébeuf et Lalemant succombent après avoir subi le supplice amérindien; il s'agit probablement de la raison pour laquelle ils

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>60</sup> Guy Laflèche, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles Thérien (dir.), *Les figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 176.

s'imposent dans l'imaginaire de la nation comme des figures de proue parmi ces missionnaires jésuites. Les récits de leurs supplices respectifs qui ont stimulé la production artistique et littéraire depuis le XVII<sup>e</sup> siècle posent encore une fois problème à Laflèche qui souligne que

Pour les déclarer « martyrisés », il fallait encore tout ignorer des mœurs guerrières amérindiennes, ne pas savoir que le supplice n'a rien à voir avec quelque forme de torture que ce soit et que ni l'un ni l'autre de ces missionnaires (pas plus qu'aucun de ceux qui sont morts en Nouvelle-France) n'ont jamais été mis en situation d'apostasier; bref, il fallait oublier complètement ce qu'est le martyr<sup>61</sup>.

À la lumière de ces informations, nous sommes désormais en droit de nous demander comment et pour quels motifs ces missionnaires jésuites morts de causes diverses sont devenus des martyrs? La seule méconnaissance des coutumes iroquoises chez les auteurs des siècles passés a-t-elle suffi à consolider le mythe des martyrs canadiens et, en particulier, celui des pères Brébeuf et Lalemant? De quelle façon un mythe se construit-il et quelles sont les étapes à suivre pour qu'un récit en instance de mythification devienne un véritable archétype?

### **Le parcours d'un mythe national**

#### *L'approbation du mythe*

Pour être considéré comme une représentation mythique, le nouveau récit doit être approuvé par l'ensemble de la collectivité et ses membres doivent y adhérer. Le récit doit donc passer par les différentes étapes du processus de mythification qui lui permettront d'accéder au statut de mythe. À ce sujet, le sociologue Gérard Bouchard circonscrit ces phases qui permettent à la représentation mythique d'être approuvée par les membres d'une collectivité, pour ensuite devenir une sorte de matrice culturelle à travers laquelle la société peut se concevoir, se penser et s'imaginer. Le récit en attente d'une mythification est tout d'abord formulé; associé à un symbole – voire à une *figure* –, le mythe est toujours porteur d'une signification liée à une valeur, une croyance ou un idéal que l'on

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

prédispose à une vocation paradigmatique<sup>62</sup>. Une fois le mythe énoncé et annoncé, il fait l'objet d'une promotion organisée en trois étapes spécifiques : la *diffusion*, la *ritualisation* et la *sacralisation*. La *diffusion* du mythe est souvent prise en charge par une ou par des institutions (partis politiques, institutions religieuses, médias, système d'éducation, etc.) qui utilisent cette représentation à des fins stratégiques et qui en tireront profit d'une manière ou d'une autre. Cette première étape doit être effectuée de façon intensive puisqu'une large diffusion permettra au mythe de s'assurer un solide ancrage au sein de l'imaginaire collectif<sup>63</sup>. Dès le moment où la représentation pénètre l'univers de la tradition et des coutumes, « [...] [qu'] elle nourrit les perceptions et les identités, [qu'] elle structure les visions du monde, [qu'] elle agit comme une catégorie inconsciente de la pensée et [qu'] elle pèse de diverses façons sur les comportements <sup>64</sup>», il est possible de parler de *ritualisation*. Elle sera alors portée et reproduite presque mécaniquement, à l'exemple d'un code assimilé et intériorisé. Le mythe devient donc un schéma de pensée et d'action institutionnalisé qui permet ainsi son appropriation par l'individu ou par le groupe<sup>65</sup>. Le mythe passe ensuite par le processus de *sacralisation* par lequel il accède au statut de quasi-tabou; il possède désormais un pouvoir autoritaire et contraignant et se dérobe à la critique. Cela vient compléter le processus de mythification et plus personne, désormais, ne peut se permettre de le remettre en question ou de le critiquer : il devient en quelque sorte intouchable<sup>66</sup>.

Afin de retracer ce parcours du mythe des martyrs canadiens et de vérifier en quoi constitue la contribution de Joseph L'Égaré dans son processus de mythification, nous devons tout d'abord nous interroger sur les circonstances qui entourent la formulation du récit par les relayeurs jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle.

### *La formulation du mythe et sa diffusion par la Compagnie de Jésus*

Dans la *Relation* de 1649, Paul Ragueneau décrit cette scène des martyres du père Brébeuf et Lalemant : à partir de ce récit, s'élabore par la suite l'ensemble des

---

<sup>62</sup> Gérard Bouchard, « Le mythe. Essai de définition », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 413.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 415.

productions littéraires et artistiques traitant du sujet. La *formulation*, tout comme la *diffusion* du récit en instance de mythification est donc redevable à la Compagnie de Jésus. Cette dernière est également responsable du ton apologétique que l'on retrouve dans ces rapports envoyés à la métropole. Au sujet de l'origine des *Relations*, l'historien Pierre Berthiaume nous renseigne sur l'obligation des Jésuites à rendre des comptes à leurs supérieurs métropolitains :

Entre le pays de mission et la province dont il dépend, existe donc une correspondance qui témoigne de l'état des missions, de leurs besoins, de leurs difficultés et de leurs succès, de façon à permettre au Provincial d'en assumer la responsabilité et de les diriger. [...] une fois l'an, le responsable d'une église ou d'une paroisse amérindienne fait rapport au supérieur des missions de sa province et celui-ci, après avoir colligé les différentes relations, les adresse au Provincial dont il relève<sup>67</sup>.

Les missionnaires doivent cependant se conformer à certaines règles lors de la rédaction de ces rapports : dictées par leur ordre, ces contraintes influencent autant le contenu que la forme des *Relations*. Les informations qui y sont véhiculées passent effectivement par un long processus de sélection, voire de censure. À ce sujet, Berthiaume nous apprend que cette réglementation oblige les relayeurs à exalter dans leurs lettres le succès des missions, en passant sous silence ce qu'il paraît préférable de cacher<sup>68</sup>. Les requêtes secrètes et les informations risquant d'entacher la réputation des missions doivent, quant à elles, être adressées au supérieur dans une lettre indépendante qui, bien entendu, sera écartée de la publication<sup>69</sup>. Le ton des récits transmis par les *Relations* est ainsi donné : les textes se doivent d'être édifiants et de présenter les faits glorieux entourant les missions. À ce chapitre, Maurice Lemire nous informe que ces faits sont généralement rapportés par des témoins oculaires, le relater n'assistant que très rarement aux événements<sup>70</sup>. Berthiaume rappelle, quant à lui, qu'une fois structurées en fonction des impératifs imposés par la Compagnie, les lettres sont envoyées au supérieur des missions qui s'occupe à son tour de trier les récits, ne conservant que les plus illustres d'entre eux.

---

<sup>67</sup> Pierre Berthiaume, *L'aventure américaine au XVIII<sup>e</sup> siècle. Du voyage à l'écriture*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 238.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>70</sup> Maurice Lemire, *Les écrits de la Nouvelle-France*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, p. 68.

Une fois sélectionnées, les *Relations* sont acheminées au Provincial pour des fins de publication<sup>71</sup>.

Dans le cas du martyre de Brébeuf et Lalemant, le récit fondateur est formulé à partir de la description de l'événement qu'effectue le père Paul Ragueneau en 1649. Non seulement le contenu de son rapport est-il soumis à certaines contraintes, mais la forme du récit ne peut également s'en soustraire. En effet, les relayeurs doivent recourir à certains archétypes littéraires, introduisant ainsi dans leur discours le modèle épique qui permet d'ajouter à l'action des protagonistes une dimension héroïque. Ils sont donc soumis à des règles littéraires dictées par le cadre classique de leur éducation tout comme par les habitudes d'écriture qui régissent les traditions littéraires de l'ordre. D'après les recherches menées par Marie-Christine Pioffet, spécialiste en littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, il est possible d'associer à ces écrits les mécanismes littéraires propres à l'épopée. À ce sujet, l'auteure affirme qu'

Au fil des *Relations* s'établit tout un réseau de réminiscences littéraires; emprunts délibérés à des fins de propagande ou de manifestations instinctives, ces souvenirs visent d'abord l'héroïsation des habitants de la Nouvelle-France. Dans cette perspective, citons au premier plan les allusions aux récits épiques qui se développent telles des excroissances de la trame événementielle<sup>72</sup>.

Les Jésuites utilisent des modèles puisés à même la littérature classique : les éléments de la réalité concrète sont ainsi transformés en un récit héroïsant, compensant du coup la faiblesse de certains aspects des missions (la lenteur des conversions, notamment). Dans ces récits situés au confluent du discours didactique et de l'apologie, la propagande semble primer. En effet, Pioffet souligne que la justification de l'existence des missions et de la conversion semble prendre le pas sur la description exhaustive et sur l'entreprise épistémologique; « dans cette perspective de valorisation missionnaire, la censure de certains événements paraît aller de soi<sup>73</sup> ». Ce discours apologétique entretenu par les

---

<sup>71</sup> Berthiaume, *op. cit.*, p. 238-239.

<sup>72</sup> Tiré de l'ouvrage de Marie-Christine Pioffet, *La tentation de l'épopée dans les Relations des jésuites*, Québec, Septentrion, 1997, p. 46.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 12.

Jésuites invite à puiser dans la tradition de l'épopée. Concrètement, les relayeurs se servent de métaphores, de tropes, de jeux de condensation, de transferts ou encore d'images archétypales qui apparaissent parmi les modèles de l'Antiquité, ces derniers étant réactualisés en fonction du contexte colonial nord-américain du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>. Ainsi, les missionnaires jésuites deviennent les héros de cette fresque épique où se succèdent les combats sanglants entre alliés et Iroquois et où la puissance divine omniprésente offre une réponse à tous les questionnements. Maurice Lemire définit même « [...] la relation comme une sélection de faits découpés dans une réalité triviale et tissés dans un ensemble narratif où tout apparaît comme l'œuvre de la Providence<sup>75</sup> ». Ainsi, le Jésuite s'attarde à mettre en évidence des personnages et des personnalités individuels, ce qui a pour effet d'occulter le reste de la foule présente lors des événements et de cibler un héros, habituellement le missionnaire ou le pionnier. De cette façon, l'attention du lecteur est dirigée vers certains éléments récurrents : l'héroïsme des missionnaires, l'importance de la mission d'évangélisation, les récits de combats survenus lors des guerres franco-indiennes, de même que sur la conversion des « sauvages ».

Une fois formulé en fonction de toutes ces contraintes, et après avoir franchi le processus de censure, le récit sera finalement publié : la phase de *diffusion* débute alors. Prise en charge par la Compagnie de Jésus, cette diffusion vise des objectifs particuliers : ces pieux écrits, en plus d'assurer la cohésion entre les membres de la Compagnie, permettront également de justifier la présence des missions en Nouvelle-France et, de fait, de susciter la générosité de donateurs métropolitains<sup>76</sup>. Conséquemment, l'épuration des textes qui se retrouvent dans les *Relations* est, d'une part, causée par cette volonté de présenter une vision édifiante des missions afin d'intéresser d'éventuels bienfaiteurs; de l'autre, ces lettres peuvent aussi être considérées comme des ouvrages de lecture spirituelle largement diffusés<sup>77</sup>. Dans cette optique, les textes doivent être choisis après une sélection méticuleuse, laissant ainsi de côté les récits moins éloquents.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>75</sup> Lemire, *op. cit.*, p. 71.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>77</sup> Berthiaume, *op. cit.*, p. 238.

Tirant profit, d'une manière ou d'une autre, de cette diffusion intensive des lettres des missionnaires, la Compagnie de Jésus permet la propagation du récit de Ragueneau. Lue entre autres par ses confrères et, plus tardivement, par ceux qui tâcheront de synthétiser l'histoire coloniale, sa description de la scène du martyre des pères Brébeuf et Lalemant s'impose désormais comme une référence, comme un modèle à suivre.

### *Un mythe ritualisé*

Gérard Bouchard parle de *ritualisation* du récit en instance de mythification lorsque celui-ci structure les visions du monde en agissant comme un code assimilé par une population; reproduit presque automatiquement, l'individu peut désormais se l'approprié et le réactualiser<sup>78</sup>. La *ritualisation* du récit de Ragueneau s'effectue donc rapidement puisque dès 1664, François du Creux l'introduit dans son *Historiae Canadensis*, tandis que Grégoire Huret s'en inspire pour créer sa composition.

Dans le même ordre d'idées, la production littéraire des auteurs qui succèdent aux Jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle trahit également une réappropriation du récit fondateur. Aussi teinté de cette volonté édifiante, l'ouvrage de Charlevoix abordé plus tôt est porteur de la trace des prédécesseurs : son *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* (1744) reprend en effet le discours épique des missionnaires. Après tout, l'un des trois objectifs poursuivis par l'auteur lors de la création de cet ouvrage est bien de « [...] tirer de l'oubli plusieurs personnes illustres, dont les noms meritoient bien de passer à la postérité [...] »<sup>79</sup>. Les intentions de Charlevoix, lui-même rattaché à la Compagnie de Jésus, sont ainsi clairement énoncées. Malgré le caractère humaniste de son œuvre et l'influence manifeste de l'esprit du Siècle des Lumières, Charlevoix accorde toujours aux missionnaires, acteurs principaux de sa trame événementielle, un aspect héroïque.

L'influence des *Relations* est palpable chez Charlevoix : la description qu'il effectue du martyre des pères Brébeuf et Lalemant est sans contredit une reprise du récit de l'événement tel que rapporté par le père Paul Ragueneau en 1649. Outre quelques

---

<sup>78</sup> Bouchard, *op. cit.*, p. 414.

<sup>79</sup> Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France avec Le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Montréal, Éditions Élysée, 1976 [1744], p. 2.

tournures de phrase et exercices de rhétorique, la description de la scène demeure sensiblement la même. Charlevoix reprend cette idée du père Brébeuf résistant, au nom de Dieu, à toutes les tortures en continuant de prier et de louer le Seigneur, et ce, malgré la douleur<sup>80</sup>. L'auteur utilise les mêmes schémas littéraires épiques proposés par Ragueneau, contribuant, dans une certaine mesure, à la mythification de la figure du martyr canadien. Ainsi, le récit événementiel du père Charlevoix, en tentant d'exalter les mérites des Jésuites en Nouvelle-France, repose en partie sur des faits historiques déjà manipulés, en plus de servir sensiblement le même objectif d'édification.

*La poursuite de son appropriation au XIX<sup>e</sup> siècle : l'influence jésuite*

Les œuvres littéraires et picturales du XIX<sup>e</sup> siècle qui s'inspirent de l'ouvrage *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* [...] de Charlevoix sont, par le fait même, les témoins d'une longue tradition historique basée sur un processus de mythification. Joseph Légaré, par le biais de sa production picturale, semble témoigner d'un attachement symbolique à la figure du père Charlevoix ainsi qu'à son œuvre. L'artiste consacre effectivement quelques-unes de ses œuvres à l'historien jésuite du XVIII<sup>e</sup> siècle; il y célèbre à la fois Charlevoix, premier à avoir proposé une synthèse de l'histoire coloniale et, dans une perspective plus vaste, les Jésuites. Partageant la même idéologie libérale que François-Xavier Garneau, Légaré accorde lui aussi une importance particulière aux « Jésuites de la Nouvelle-France ». L'intérêt de l'artiste pour ces derniers est d'ailleurs explicitement évoqué dans son tableau intitulé *Souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France* (1843, fig. 12).

D'après les recherches menées par les historiens de l'art Jean Trudel et John R. Porter, c'est en 1843 que Mgr Joseph Signay, alors évêque de Québec, et son coadjuteur Mgr Pierre-Flavien Turgeon commandent à Joseph Légaré un tableau qui doit regrouper les principaux « [...] souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France<sup>81</sup> ». La commande de cette toile coïncide avec le retour aux pays de la congrégation jésuite après plus de quarante ans d'absence. Offerte par Mgr Signay à un prédicateur lors d'une retraite

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>81</sup> François-Marc Gagnon, « L'iconographie classique des saints Martyrs canadiens », dans Guy Laflèche, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 1, *Histoire du mythe*, Laval, Les éditions du Singulier, 1988, p. 72.

pastorale tenue la même année, l'œuvre de Légaré rend hommage à l'héritage légué par l'ensemble des membres de la Compagnie de Jésus au Canada<sup>82</sup>. S'y retrouvent donc tous les symboles associés par l'artiste aux Jésuites des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : de Brébeuf à Charlevoix, en passant par Lafitau, il y condense une multitude de références symboliques.

Au centre, trône le buste *Reliquaire du père Jean de Brébeuf* (1664-1665, fig. 30), entouré d'objets rappelant l'apport des fils de Saint-Ignace à la vie coloniale. Jean Trudel, lors de recherches menées sur le tableau, affirme à propos du buste reliquaire que « Légaré l'avait certainement examiné soigneusement car sa copie est fidèle à un détail près : il a transformé le buste d'argent qui reposait à plat sur le socle de bois en ajoutant un socle intermédiaire en argent<sup>83</sup> ». Le peintre l'oriente vers la fenêtre qui ouvre sur un paysage ainsi que vers plusieurs objets rappelant les Jésuites. Trudel souligne que

[...] le regard glisse vers un trophée de chasse qui se trouve sur la table et vers un paysage dans une ouverture. Le trophée de chasse est formé de plusieurs oiseaux, d'un carquois rempli de flèches, d'un arc et d'un panier indien ouvragé. C'est une sorte d'offrande symbolique des Indiens à la mémoire de Brébeuf et de Gabriel Lalemant, son compagnon, représenté à droite du trophée<sup>84</sup>.

De cette façon, Légaré divise la surface picturale en fonction de deux espaces temporels définis : dans la partie droite du tableau, les objets décrits ci-dessus, le paysage et le buste de Jean Brébeuf servent à marquer l'épopée des Jésuites des premiers temps, tandis que les livres présents à gauche représentent la mémoire toujours vivante de cette époque immortalisée par les écrits<sup>85</sup>.

Ces derniers ouvrages sont représentés très efficacement par l'artiste qui y inscrit lisiblement les titres : *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, *Histoire du Paraguay* et *Mœurs des Sauvages*. Le travail de Charlevoix y est célébré : le premier volume de son *Histoire* de la Nouvelle-France est ouvert à la page titre du livre

---

<sup>82</sup> Porter, Trudel et Cloutier, *op. cit.*, p.71.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 72.

légèrement incliné qui, de cette façon, permet à l'observateur de reconnaître le portrait du père Charlevoix sur la page de gauche. Les deux autres volumes complétant l'ouvrage sont reproduits debout et fermés, placés à la gauche du buste reliquaire de Brébeuf (le titre de l'ouvrage est visible sur la tranche de chacun des tomes). Tout à côté, se retrouve également l'*Histoire du Paraguay* du même auteur. L'artiste choisit<sup>86</sup> de célébrer dans cette composition l'œuvre entière de Charlevoix. À la même époque, il lui consacre d'ailleurs un portrait posthume intitulé simplement *Le père Pierre-François-Xavier de Charlevoix* (1842). Il s'agit d'une copie d'un portrait du Jésuite se retrouvant à l'Hôtel-Dieu de Québec qui démontre l'intérêt particulier accordé par le peintre à celui qui, le premier, proposa une réelle synthèse de l'histoire coloniale.

### *Légaré et la réactualisation du récit*

Légaré puise donc au cœur de ces différentes sources littéraires et iconographiques afin de structurer sa propre vision de l'histoire nationale : il se réapproprie à son tour les récits fondateurs tels que décrits par les premiers missionnaires jésuites venus en Nouvelle-France. Lors de la représentation des scènes de martyre, il s'appuie autant sur les gravures illustrant les ouvrages littéraires qu'il a sous la main que sur la description des événements rapportés par les auteurs des siècles passés. À la manière des Jésuites, il met l'accent sur les deux personnages principaux : Brébeuf et Lalemant. Se détachant du reste de la composition par la blancheur de leur peau, ils deviennent les héros de l'histoire, les acteurs d'un mythe fondateur. Récit mythologique rapportant l'histoire de la fondation de la nation certes, mais qui se structure en fonction d'une *pensée fragmentaire* ou *équivoque*. Nous nous souviendrons que Bouchard définit cette *pensée fragmentaire* par sa capacité à conserver les deux termes contradictoires sans toutefois parvenir à les souder l'un à l'autre<sup>87</sup>. Conséquemment, l'absence de cohésion d'ensemble engendre des cohésions partielles et la pensée juxtapose plutôt que de fusionner; elle procure une vision globale, mais confuse, dans laquelle la tension établie entre les données contraires devient

---

<sup>86</sup> Compte tenu du fait que la commande passée à Légaré ne fait mention que d'une composition où seraient regroupés les principaux souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France, l'artiste a probablement bénéficié d'une certaine latitude en ce qui a trait au choix de ces souvenirs. Conséquemment, les symboles qu'il choisit d'y mettre en scène peuvent être considérés comme le fruit d'une sélection arbitraire

<sup>87</sup> Gérard Bouchard, *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 13-14.

paralysante<sup>88</sup>. Associée à l'impuissance et à l'incertitude, la *pensée équivoque* se caractérise par l'inefficacité du *mythe dépresseur* qu'elle invoque.

Ainsi, le tableau de Légaré représentant *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* (vers 1843) laisse transparaître cette juxtaposition de données contradictoires : malgré des positions libérales, l'artiste fait des missionnaires jésuites les héros de son mythe fondateur, alors que la figure de l'Amérindien tantôt célébrée, devient ici l'antihéros. L'artiste fonde à la fois son récit sur l'idée de la victime, mais également sur le courage invincible des pères jésuites. En effet, les martyrs sont victimes de l'adversité, mais ne cèdent pas, et ce, même sous la torture. Tirailé entre la glorification presque démesurée de ces missionnaires, symboles de la présence française en Amérique, et les réminiscences de l'idée d'une nation fragilisée, le mythe que propose Légaré est symptomatique de ce que Bouchard qualifie de « dialectique des petites nations ». Selon lui, cette alternance entre *mythes dépresseurs* et *mythes projecteurs* est une caractéristique spécifique des « [...] petites nations, dont les humeurs portent tantôt au repli et tantôt au débordement, au désir de briser les cadres de la petite collectivité qui se sent à l'étroit<sup>89</sup> ». De cette façon, le mythe des martyrs jésuites tel que proposé par Légaré se situe à mi-chemin entre le *mythe projecteur* et le *mythe dépresseur* : par l'exaltation de la bravoure des missionnaires, il incite à la résistance, mais rappelle constamment l'oppression dont ils sont les victimes.

La pensée fragmentaire dominante au sein de ces « petites nations » déchirées entre des envies de repli et de débordement instaure une nouvelle dynamique à compter des années 1840. Dès lors, les mythes invoqués sont caractérisés par ce mouvement ambivalent qui oscille entre *mythes projecteurs* et *mythes dépresseurs*. Alors que Joseph Légaré et ses contemporains proposent une version réactualisée du mythe des martyrs jésuites qui traduit cet état d'incohérence, la nationalisation du récit (voir la sacralisation, pour reprendre les termes de Bouchard) ne s'effectue que lorsqu'il est supporté par l'idéologie ultramontaine. Les martyrs jésuites deviennent à ce moment les « saints martyrs canadiens », l'ultramontanisme permettant d'instaurer d'autres types de tensions.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 251.

*La version d'Henri-Raymond Casgrain : la sacralisation d'un mythe*

Bien que la version du martyr des pères Brébeuf et Lalemant proposée à la fois par Légaré et par Garneau pose les bases du mythe entourant les martyrs canadiens, la réelle « mythification » du récit ne s'effectue qu'avec l'abbé Henri-Raymond Casgrain (1831-1904). Au sein de son ouvrage *Histoire de la mère Marie de l'Incarnation [...] (1864)*<sup>90</sup>, Cassegrain réussit à fixer le caractère héroïque des martyrs qui deviendront les protagonistes d'une mythologie non plus nationale, mais nationaliste. À ce propos, Guy Laflèche reconnaît en Casgrain « [...] l'auteur du texte fondateur du mythe, celui qui en fera la première esquisse, celui qui aura mis ensemble tous les éléments sémiotiques et narratifs du système sémiologique que les historiens cléricaux n'auront plus qu'à reproduire par la suite<sup>91</sup> ». Reconnaisant à Casgrain la paternité du mythe des saints martyrs canadiens, nous préciserons tout de même que l'apport de Garneau, comme celle de Légaré, n'y est pas négligeable. La différence entre la version du mythe proposée par ces derniers et celle de Casgrain réside dans les objectifs divergents qu'ils poursuivent et les idéologies qu'ils supportent : d'une part, les libéraux Légaré et Garneau cherchent, à travers la reconstruction d'une histoire édifiante, la consolidation d'une identité nationale menacée et de l'autre, l'ultramontain Casgrain s'efforce de redonner à l'Église une place prédominante au sein de l'histoire coloniale. Dans cette perspective, les tableaux représentant les martyrs jésuites que Joseph Légaré produit s'inscrivent dans une période charnière où l'incertitude liée à l'avenir de la population canadienne-française pousse vers une quête des origines. Teintées du patriotisme national de l'artiste, ses compositions servent de support aux mythes racontant la fondation d'une nation dont le caractère éphémère semble prédominant. Les évènements qu'elles mettent en scène présentent différents protagonistes qui deviennent des archétypes, des modèles à suivre. Chez Légaré, les martyrs jésuites s'inscrivent au sein de cette fresque historique : ils constituent quelques-uns des acteurs présents dès le tout début de la colonie, témoignant ainsi de l'existence d'un passé national qui met l'accent sur ses origines françaises. Quant

---

<sup>90</sup> L'abbé Henri-Raymond Cassegrain, *Histoire de la mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France. Précédée d'une esquisse sur l'histoire religieuse des premiers temps de cette colonie*, Québec, G. E. Desbarats, 1864.

<sup>91</sup> Guy Laflèche, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles Thérien (dir.), *Les figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 178.

à Cassegrain, il reprend ces épisodes racontant la mort des missionnaires et les place au centre de ce que Guy Laflèche considère comme une réelle épopée mystique<sup>92</sup>. D'après ce dernier, le patriotisme messianique dont Cassegrain fait preuve le pousse à délaissier les sources pour se concentrer davantage sur un discours apologétique des événements<sup>93</sup>. Après lui, le mythe des saints martyrs canadiens tel que nous le connaissons aujourd'hui s'officialise avec la canonisation de ces figures qui marquent encore aujourd'hui l'imaginaire collectif québécois. Basé sur des sources partiellement biaisées, ce récit mythique, malgré de multiples réappropriations, laisse toujours transparaître une vision édifiante du missionnaire européen. Sujet privilégié d'une société ressassant sans cesse des schèmes impliquant la nation vaincue et victime de l'Autre, l'idée du martyr semble plaire à un peuple engagé dans une quête identitaire inachevée.

### **Le mythe d'une « petite nation » américaine**

Le mythe du *Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* tel que le représente Joseph Légaré s'organise donc dès 1649 à partir de la *Relation* de Paul Ragueneau. Dès sa diffusion, le récit du Jésuite suscite l'intérêt de plusieurs : à partir de ce moment, artistes et littéraires se l'approprient et, par les différentes versions qu'ils transmettent, contribuent à son approbation par la civilisation occidentale. Par ses représentations, Légaré participe à cette acceptation du récit, sans toutefois lui insuffler l'énergie nécessaire pour atteindre sa consécration. Alors que l'idéologie ultramontaine de Casgrain trouve dans ces figures les protagonistes d'une histoire religieuse de la colonie, chez Légaré, la représentation des Jésuites martyrisés véhicule le constat d'affirmation de la survivance de la communauté à travers l'histoire d'une nation américaine.

En effet, *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* introduit de nouveau la dynamique propre aux mythes de l'Amérique : tout comme dans le tableau *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1), nous y retrouvons les oppositions antithétiques impliquant la nature et la culture, l'Ancien et le Nouveau Monde, la civilisation et la

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>93</sup> Selon Laflèche, Casgrain s'inspire de la gravure de Grégoire Huret (fig. 28) afin de décrire les scènes de martyre plutôt que de s'appuyer sur des sources écrites. Conséquemment, il soutient que « [...] le « martyr » du missionnaire sert moins d'objet que du prétexte à la rêverie de l'apologiste ». *Ibid.*, p. 180.

barbarie, etc. À ce propos, nous avons mentionné auparavant l'association symbolique qu'évoque la couleur de la peau des protagonistes : les missionnaires et les Canadiens français sont liés par leur statut d'opprimés et, conséquemment, les Iroquois et les Anglais le sont par leur statut d'opresseurs. Dans une perspective continentale, ce contraste entre la peau claire des missionnaires et l'écarlate de l'épiderme amérindien peut aussi renvoyer à une mise en tension propre aux récits mythiques américains par le biais des oppositions Europe/Nouveau Monde, civilisation/sauvagerie. Le tableau de Légaré, en plus de sous-tendre une analogie basée sur la confrontation Français/Anglais, instaure un rapport de forces entre la civilisation de l'Ancien Monde et celle de l'Amérique dont l'artiste fait partie; encore une fois, l'influence de son américanité se fait sentir. Cette fois-ci cependant, la dynamique s'inverse : la nature prend le pas sur la culture, les populations américaines dominent les Européens. Projection sur la toile des désirs du Patriote rabroué ou référence à la victoire des idéaux républicains états-uniens sur la métropole britannique, plusieurs rapprochements peuvent être effectués à propos des messages sous-jacents que laissent miroiter les œuvres énigmatiques de Légaré. À ce chapitre, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses pour le moment. Toutefois, la représentation du *Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* laisse présager cette volonté chez l'artiste de léguer à la postérité une image glorieuse ou héroïque de la nation.

Ainsi, la toile est porteuse des élans contraires qui définissent la dynamique présente au sein des « petites nations » : on y sent l'envie de dépassement, de renaissance de la nation, sans toutefois pouvoir se défaire complètement de l'état de victime qui lui est associé. Comme le souligne Gérard Bouchard, la pensée fragmentaire que l'on retrouve au Bas-Canada au cours de cette période se fonde sur ces contradictions et la diversité des idéologies défendues par l'artiste le confirme : « [...] le peintre-politicien Joseph Légaré, libéral, partisan de l'instruction populaire, annexionniste et en même temps rien de moins que ruraliste au sens fort du terme<sup>94</sup> ». Donc, cette présence simultanée d'idées porteuses à la fois de *mythes déresseurs* et de *mythes projecteurs* ne permet pas de créer une cohésion d'ensemble capable de porter le projet national de Légaré et de Garneau. Les archétypes qu'ils proposent seront plus tard repris par le

---

<sup>94</sup> Bouchard, *op. cit.*, p. 249.

discours national conservateur et ils continueront à alimenter l'*idéologie de la survivance*; soutenus par l'idéologie ultramontaine, quelques-uns arriveront à instaurer des tensions agissantes, alors que les autres demeureront inefficaces.

## CONCLUSION

La répression des Rébellions de 1837-1838, la rédaction du rapport Durham (1839) ainsi que l'adoption de l'Acte d'Union (1840) sont des événements qui ont alimenté chez les Canadiens francophones la peur d'une assimilation éventuelle à la masse anglophone. Au cours de la décennie 1840, cette angoisse se traduit, chez certains, par la réalisation d'ouvrages littéraires et de productions artistiques dont le contenu véhicule un constat d'affirmation de la survivance de la communauté. En suivant une ligne directrice similaire à celle de François-Xavier Garneau dans son *Histoire du Canada* (1845), les tableaux à sujets historiques de Joseph Légaré affirment l'existence de la culture nationale alors menacée. L'artiste se plonge très tôt dans la représentation de figures emblématiques d'avant la Conquête, période révolue dont la glorification devient l'un des traits dominants du discours identitaire. De cette manière, le peintre participe à la diffusion de récits mythiques dont les principaux protagonistes sont les Amérindiens et les missionnaires européens, confirmant ainsi notre hypothèse de départ.

Comme nous l'avons vu, les mythes véhiculés par ses tableaux d'histoire sont, pour la plupart, *dépresseurs*, tributaires d'une *pensée fragmentaire* qui n'arrive pas à insuffler l'énergie nécessaire pour surmonter l'impasse dans laquelle se retrouve la population bas-canadienne de l'époque. À l'instar de Thomas Cole, Légaré introduit dans ses œuvres des mythes structurés à partir d'une dynamique cyclique évoquant un juste retour des choses pour sa nation. Du coup, l'artiste remonte le temps en retraçant les moments forts de l'histoire coloniale, ce qui aura pour effet d'assurer une forme de pérennité au peuple, de fixer à jamais sa mémoire. C'est par le biais de la figure de l'Amérindien, puis par celles des martyrs, que cette importance accordée à la mémoire prend tout son sens.

D'emblée, la prédominance de la figure de l'Autochtone au sein du corpus étudié est révélatrice : la majorité (sinon la totalité) des tableaux d'histoire de Légaré l'impliquent d'une façon ou d'une autre. Dans son discours, l'Amérindien constitue l'élément qui permet d'attester du passé continental particulier des Canadiens français; exempt des contraintes temporelles, il est lié à la mémoire, alors que symboliquement, il est plutôt associé au futur de la nation canadienne-française. Néanmoins, l'artiste, tout comme la majorité de ses contemporains, semble adopter une position ambivalente à son égard. En effet, utilisée comme un élément de rhétorique, la figure de l'Amérindien sert à quelques occasions de repoussoir ou de faire-valoir. À ce propos, l'historien Patrice Groulx nous explique que l'Amérindien de Garneau – et par extension, celui de Légaré –, en raison de la persistance d'un discours eurocentrique et évolutionniste, demeure toujours en deçà du monde des Euroaméricains : alors qu'il place les colons anglais et les colons français sur un pied d'égalité, les Autochtones du récit, vivant dans un état de sous-développement, sont incapables de survivre à l'envahisseur<sup>1</sup>. C'est la raison pour laquelle Garneau s'efforce de prouver que « [...] les Canadiens ne sont pas des Sauvages, qu'ils ont un futur et méritent le respect; ensuite, qu'ils ont autant de qualités que leurs conquérants, avec qui ils partagent des racines communes<sup>2</sup> ». Cela nous permet en partie d'expliquer cette ambivalence face à la figure de l'Amérindien au XIX<sup>e</sup> siècle : d'un côté, on souhaite s'en dissocier afin d'établir une relation égalitaire avec l'envahisseur, et de l'autre, on s'y associe puisqu'il est le catalyseur du rapport entre la mémoire et l'avenir de la nation. En effet, l'Amérindien évoqué dans le poème de Garneau, tout comme dans les œuvres de Légaré, constitue un repère atemporel : il incite au retour sur le passé, mais suggère également une projection imaginaire dans l'avenir.

Comme nous l'a démontrée l'analyse du tableau *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840, fig. 1), le cycle mythologique qui y est révélé – de même que les différentes interprétations qui en sont données – se structure autour de la figure de l'Amérindien. À ce chapitre, Groulx mentionne que la thématique de la disparition de l'Autochtone a la fonction de rappeler aux Canadiens français toujours vivants leur devoir envers leur

---

<sup>1</sup> Patrice Groulx, *Les pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1998, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 97.

propre mémoire et les conséquences funestes entraînées par sa perte (le pays deviendrait désolation, sans espoir de renaissance)<sup>3</sup>. En résumé, pour pouvoir un jour surmonter l'impasse dans laquelle elle se trouve et, par la suite, renaître de ses cendres, les membres de la nation canadienne-française doivent se concentrer sur la consolidation de leur histoire, d'une mémoire commune. L'objectif de Joseph Légaré est désormais fixé : il s'emploie à représenter les fragments d'une histoire coloniale, rendant ainsi possible la renaissance de son peuple une fois la période de bouleversements traversée. En évoquant le potentiel de recommencement et de régénérescence associé à l'Amérique et aux récits mythologiques qu'elle invoque, ce projet de résurrection nationale s'inscrit dès lors dans la foulée des grands mythes américains. Construits à partir de la littérature existante et des sources iconographiques européennes ou américaines connues du peintre, ces récits mythiques associés au passé glorieux des Canadiens français trahissent un autre sujet d'ambivalence impliquant le rapport entretenu entre le Nouveau et l'Ancien Monde.

Le Canadien français, en faisant valoir ses racines européennes, adopte effectivement une attitude similaire : par l'appropriation du continent et de sa mémoire, il tente de définir l'identité singulière de sa nation, tandis que l'exaltation de ses origines françaises lui permet de marquer une distance avec le continent et les Premières Nations, justifiant ainsi la relation égalitaire espérée entre les Canadiens francophones et les Britanniques. Cette quête identitaire se caractérise donc par l'ambivalence de ces Euroaméricains, constamment tiraillés entre l'Ancien Monde dont ils sont issus et l'Amérique au sein de laquelle ils souhaitent s'enraciner. L'ambiguïté provoquée par cet état de déchirement est perceptible chez Joseph Légaré qui, à la suite de son emprisonnement en 1837, épouse la cause annexionniste. L'attrait qu'exercent les États-Unis sur le peintre semble assez important pour que ce dernier soutienne une politique ayant pour but d'y intégrer le Bas-Canada. Cependant, l'art américain ne semble pas avoir attiré l'attention du peintre. L'historien de l'art David Karel précise, à ce sujet, que la peinture canadienne (y compris ses propres toiles) était exclue de sa collection et de sa

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

galerie<sup>4</sup>. L'omniprésence de tableaux et de gravures européennes pousse Karel à affirmer que « de toute évidence, il [Légaré] pensait que l'art national à venir ne pouvait jaillir que de cette source<sup>5</sup> ». Cette constatation incite l'historien à prendre une tangente quelque peu révisionniste : il s'emploie effectivement à nuancer le concept d'américanité dans le domaine des arts au XIX<sup>e</sup> siècle en fonction du réseau triangulaire d'influences dont nous avons déjà fait mention. L'influence exercée par les productions européennes sur celles des peintres américains étant indéniable, Karel peut dès lors se permettre de questionner davantage la notion de l'américanité chez les artistes euroaméricains. Selon lui, ces derniers sont conscients du modèle proposé par la vieille Europe, mais, reconnaissant la capacité d'absorption des artistes du nouveau continent, il précise que « [...] chaque école, chaque époque fera du modèle européen une adaptation particulière<sup>6</sup> ».

Comme nous l'avons vu, la plupart des mythes américains sont redevables à cette absorption de références européennes dont nous parle Karel; nous pouvons désormais nous demander si le propre de l'américanité n'est pas justement cette capacité de réactualiser les anciens modèles en fonction d'un nouveau continent. Se pourrait-il que l'américanité d'un peintre soit alors tributaire de cette habileté qu'il possède à intégrer aux schémas européens de nouvelles données territoriales? Dans cette optique, l'utilisation des archétypes du vieux continent par Légaré viendrait confirmer l'américanité du peintre plutôt que de la nuancer : alors que la construction formelle de ses œuvres repose sur un enchevêtrement d'emprunts aux modèles européens, la rhétorique de celles-ci s'élabore à partir des données continentales. À partir de cette réinterprétation des anciens schèmes, il participe à la diffusion de mythes nationaux qui, dans une perspective plus vaste, s'inscrivent dans une tradition mythologique américaine.

Comme l'a démontré la présente étude, la question nationale est en effet indissociable de l'œuvre de Joseph Légaré, en particulier à compter de 1840. Influençant son rapport avec le continent américain, la consolidation d'une identité nationale par la

---

<sup>4</sup> David Karel, « L'expérience continentale de l'art québécois au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 217.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 197.

consécration de la mémoire collective constitue l'objectif principal de l'artiste. Cette volonté salvatrice motive la création des tableaux d'histoire chez le peintre bas-canadien, mais elle permet également de cibler la spécificité des récits qu'il représente : structurés en fonction d'une *pensée fragmentaire*, les mythes nationaux invoqués par l'artiste sont incapables de formuler des compromis entre les oppositions Europe/Amérique, nature/culture, civilisation/barbarie. Comme nous l'avons démontré, malgré la présence aux États-Unis de mythes dans lesquels ces données antinomiques sont absorbées et catalysées par le biais d'un mythe efficace (pionnier, frontière), la mythologie nationale représentée par Légaré se heurte quant à elle à l'impuissance, et rejoint, en cela, une seconde catégorie de mythes états-uniens, eux aussi tributaires d'une *pensée fragmentaire*.

Cette opposition entre le mythe états-unien expansif et le mythe bas-canadien négatif n'apparaît désormais plus aussi évidente; le cas de Thomas Cole le démontre éloquemment. Certes, la population canadienne-française, au cours de la période étudiée, ne peut se raccrocher à un mythe aussi efficace que celui de la frontière ou du pionnier. Ce fait est probablement imputable – du moins en partie – aux cadres sociopolitiques divergents : alors que le mouvement de rupture visant à briser les liens coloniaux s'est concrétisé aux États-Unis, celui des Patriotes a rapidement été étouffé, contraignant ainsi la nation canadienne-française à un état d'impuissance, de fragilité. Tandis que le grand mythe de la frontière prend de l'ampleur chez nos voisins du Sud au XIX<sup>e</sup> siècle, se développe au Québec un cycle mythologique basé sur l'échec de la nation et sur sa renaissance, sur la reconquête du pays. Ce dernier, que l'on peut qualifier « d'archémythe<sup>7</sup> », structure et commande les autres mythes de fondation représentés par Légaré. Ainsi, la toile *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840) créée par l'artiste en réaction à l'échec des Rébellions, reproduit littéralement cet archémythe : en planifiant la revanche des siens sur l'envahisseur victorieux, il évoque l'échec du projet national, tout en effectuant une prédiction concernant la renaissance de son peuple. De la même manière, de l'autre côté de la frontière, Thomas Cole offre un présage funeste quant à l'avenir de la société états-unienne : utilisant un mythe cyclique analogue à celui employé

---

<sup>7</sup> L'expression est empruntée à Gérard Bouchard, *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Québec, Boréal, 2004, p. 246.

par Légaré, il suggère la défaite prochaine de la civilisation face à la nature. Ainsi, leurs œuvres respectives portent les traces d'une tradition mythologique américaine.

À la lumière de ces nouvelles informations, l'idée d'une étude comparée semble s'imposer d'elle-même. D'une part, les travaux amorcés par David Karel à propos du réseau triangulaire des influences (entre le Canada, l'Europe et les États-Unis) au XIX<sup>e</sup> siècle fournissent quelques pistes de réflexion. Il serait effectivement intéressant d'approfondir davantage cette question soulevée par l'historien à propos des séjours de perfectionnement à l'étranger qu'effectuent les artistes bas-canadiens. Tandis que Légaré préfère demeurer à Québec en s'abreuvant des modèles européens par le biais de toiles, de gravures et de littérature, plusieurs de ses successeurs s'exileront pour un temps en Europe ou aux États-Unis afin de se perfectionner. Alors que la formation des peintres bas-canadiens du XIX<sup>e</sup> siècle tend à être valorisée en fonction de leur présence dans les grands centres européens (Paris, Rome, etc.), l'apport considérable des États-Unis dans la création d'une école canadienne de peinture semble être laissé de côté. À ce chapitre, il serait judicieux de revoir le rapport qu'entretiennent les artistes bas-canadiens ayant voyagé à l'étranger avec leur américanité. Ainsi, il serait possible de réviser le réseau triangulaire d'influences établi par Karel par une comparaison plus approfondie entre le corpus d'un peintre demeuré au Canada, d'un autre ayant étudié en Europe et d'un dernier qui a goûté à l'expérience états-unienne. La question de l'américanité chez chacun de ces peintres pourrait alors être revue en fonction des influences subies et, conséquemment, déboucher sans doute sur une interprétation moins eurocentrique du réseau d'influences.

En délaissant cette question de l'américanité, l'idée nationale qui traverse l'œuvre de Légaré ouvre également la voie à des comparaisons fertiles. Nous retrouvons, d'un côté, la situation de la population bas-canadienne qui, subordonnée à une organisation gouvernementale étrangère, met en place ce mythe de la renaissance nationale, supporté par une quête des origines. Caractérisée par Gérard Bouchard de « petite nation », elle se cantonne dans la représentation de mythes fondateurs impliquant simultanément des élans de débordement, de démesure, et de repli sur soi, de fermeture à l'Autre. Conséquemment, ces récits mythologiques, à partir desquels se structure l'identité nationale, sont à la fois *projecteurs* et *dépresseurs*, et ils réfèrent automatiquement au

passé colonial d'avant la Conquête, événement considéré par Bouchard comme la « fracture originelle<sup>8</sup>».

Dans cette perspective de la formation des identités nationales, la comparaison du cas bas-canadien et d'une autre de ces « petites nations » ayant connu l'échec d'un mouvement d'émancipation pourrait s'avérer des plus fécondes. L'universalité du mythe étant reconnu, il serait ainsi intéressant de vérifier si cet « archémythe » du renouveau national s'étend au-delà des frontières du Nouveau Monde. Est-ce que, par le fait même, des sociétés plus anciennes y ont recours pour surmonter les impasses dans lesquelles elles se retrouvent? De quelle façon ce mythe se répercute-t-il dans le domaine des arts? Ressent-on également cette volonté d'édifier une histoire nationale pour stimuler la renaissance de la nation chez d'autres peintres, d'autres artistes? Est-ce que cette idée de régénérescence est intimement liée à l'américanité de Légaré ou bien apparaît-elle dès qu'une nation se sent menacée, affaiblie? Nous croyons qu'une analyse comparative nous permettrait de répondre à ces questionnements et, par le fait même, apporterait des précisions supplémentaires au sujet de cet « archémythe » et de sa présence au sein « des petites nations ».

À cet effet, le cas irlandais peut susciter différentes pistes de comparaison avec le Bas-Canada. En premier lieu, l'indépendance politique réclamée par les *United Irishmen* et la répression de leurs rébellions par les autorités britanniques en 1798 semblent avoir placé la population dans une situation similaire à celle du Bas-Canada. Même si elle est assujettie à un gouvernement étranger, la volonté d'autodétermination de la nation irlandaise se poursuit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Un examen du relèvement national entrepris alors en Irlande pourrait s'avérer fructueux, et sa comparaison avec la situation bas-canadienne, judicieuse. À ce sujet, l'historien Ronald Rudin a d'ailleurs entrepris une analyse croisée : observant plusieurs similitudes entre les volontés québécoise et irlandaise de consolidation d'une identité nationale par la création, au tournant du XX<sup>e</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 246.

siècle, de « lieux de mémoire »<sup>9</sup>, Rudin nous confirme la pertinence d'une telle étude. Il s'agirait alors de vérifier si Légaré possède bel et bien un homologue irlandais ayant participé à ce renouveau national par la représentation de mythes fondateurs subordonnés à l'archémythe principal.

Comme nous pouvons le constater, la question des mythes nationaux ouvre la voie à de nombreuses pistes de recherche. Au cours de la vague révolutionnaire ayant traversé le XIX<sup>e</sup> siècle, nombreux sont ces peuples qui ont souhaité définir leur identité collective et faire reconnaître leurs droits, leurs spécificités, leur histoire. Indubitablement lié à cette volonté de consacrer la mémoire de sa nation, le corpus de Légaré laisse ainsi transparaître les tribulations d'un peuple dont le futur paraît menacé. Impliqué corps et âme dans cette mission de sauvetage, l'artiste pose alors les bases de l'*idéologie de la survivance* qui dominera le siècle suivant.

---

<sup>9</sup> Voir à ce propos Ronald Rudin, « Contested Terrain : Commemorative Celebrations and National Identity in Ireland and Quebec », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *La nation dans tous ses états. Le Québec en comparaison*, Montréal, Harmattan, 1997, p. 183-204.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Documents d'archives*

Archives judiciaires de Québec, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, *Inventaire des biens de la communauté entre l'Honorable Joseph Légaré et veuve Geneviève Damien*, 6 décembre 1872, n° 2921, fol. 1 à fol. 10.

### *Catalogues d'exposition*

BÉLAND, Mario (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier-29 mars 1992, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril-23 juin 1992, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1<sup>er</sup> août-27 septembre 1992, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992- 3 janvier 1993), Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1991.

DAVIS, Ann, *A Distant Harmony : Comparison in the Painting of Canada and the United-States*, catalogue d'exposition (Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 8 octobre- 28 novembre 1982, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 17 février – 27 mars 1983), Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1982.

PORTER, John R., Jean TRUDEL et Nicole CLOUTIER, *Joseph Légaré (1795-1855). L'oeuvre*, catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre –29 octobre 1978, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978-7 janvier 1979, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1<sup>er</sup> février-15 mars 1979, Québec, Musée du Québec, 12 avril-20 mai 1979), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978.

TRUETTNER, William H. et Allan WALLACH (dir.), *Thomas Cole. Landscape into history*, catalogue d'exposition (Washington, National museum of american art, 18 mars-7 août 1994, Hartford, Wadsworth Atheneum, 11 septembre-4 décembre 1994, The New-York Historical Society, 8 janvier-25 mars 1995), New Haven et London, Yale University Press, 1994.

### *Monographies*

BERTHIAUME, Pierre, *L'aventure américaine au XVIII<sup>e</sup> siècle. Du voyage à l'écriture*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000.

- \_\_\_\_\_, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Éditions Nota bene/Cefan, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004.
- \_\_\_\_\_, « Le mythe. Essai de définition », dans Gérard BOUCHARD et Bernard ANDRÈS (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 409-426.
- CASGRAIN, Abbé Henri-Raymond, *Histoire de la mère Mare de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France. Précédée d'une esquisse sur l'histoire religieuse des premiers temps de cette colonie*, Québec, G. E. Desbarats, 1864.
- CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier de, *Histoire et description générale de la Nouvelle France avec Le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Montréal, Éditions Élysée, 1976 [1744].
- CHATEAUBRIAND, François René vicomte de, *Atala*, Genève, Librairie Droz S.A., 1973 [1801].
- COPPOLA, Sylviane, « L'Indien dans l'apologétique française du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Gilles THÉRIEN (dir.), *Figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 258-274.
- CÔTÉ, Augustin (dir.), *Relations des Jésuites: contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans les missions des pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France*, tome IV, Montréal, Éditions du Jour, 1972 [1858].
- DELAHAYE, Agnès, « Exceptionnalisme et Wilderness : Les premières théories de la frontière », dans Michel FEITH (dir.), *Nationalismes et régionalismes. Amériques : modes d'emploi*, Nantes, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, 2008, p. 179-191.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Iroquoisie 1534-1652*, vol. 1, Denis Vaugeois éditeur, Québec, Septentrion, 1998.
- DICKASON, Olive P., *Le mythe du sauvage*, Québec, Éditions du Septentrion, 1993.
- DU CREUX, François, *Historiae Canadensis seu Novae Franciae libre decem annum usque Christi*, Sebastien Cramoisy et Sebastien Marbre Cramoisy, Paris, 1664.
- DUMONT, Fernand, « Idéologie et conscience historique dans la société canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Paul BERNARD (dir.), *Les idéologies québécoises au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Les Éditions Boréal Express, 1973, p. 61-82.

- FERLAND, Rémi et Réal OUELLET, « Les sauvages de Lahontan : enfants de la nature ou porte-parole des “Lumières” ? », dans Gilles THÉRIEN (dir.), *Figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 192-214.
- GAGNON, François-Marc, « L'iconographie classique des saints Martyrs canadiens », dans Guy LAFLÈCHE, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 1, *Histoire du mythe*, Laval, Les éditions du Singulier, 1988, p. 37-79.
- GARNEAU, François-Xavier, *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, Québec, Imprimerie John Lovell, 1882 [1845].
- GROULX, Patrice, *Les pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1998.
- GUILLAUD, Lauric, « Avant-propos : Thomas Cole, génie paradoxal », dans Thomas COLE, *Essai sur le paysage américain*, traduction de Lauric Guillaud, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2004, p. 6-14.
- HARVEY, Louis-Georges, « Le mouvement patriote comme projet de rupture (1805-1837) », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 87-112.
- HAYNE, David M., « L'influence des auteurs français sur les récits de 1820 à 1845 », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Le Romantisme au Canada*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 43-56.
- KAREL, David, « L'expérience continentale de l'art québécois au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 197-225.
- LAFLÈCHE, Guy, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles THÉRIEN (dir.), *Les figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 173-191.
- \_\_\_\_\_, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 1, *Histoire du mythe*, Laval, Les éditions du Singulier, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Les saints martyrs canadiens*, vol. 3, *Le martyr de Jean de Brébeuf selon Paul Ragueneau*, Laval, Les éditions du Singulier, 1990.
- LA HONTAN, Louis Armand de Lom d'Arce, *Voyages du baron de La Hontan, dans l'Amérique septentrionale*, Montréal, Éditions Élysée, 1974 [1705].
- LAMBERT, Catherine, « Les copies européennes de peinture d'histoire de la collection de Joseph Légaré », mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2005.

- LAMONDE, Yvan, « L'ambivalence historique du Québec à l'égard de sa continentalité : circonstances, raisons et significations », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, volume 1, Québec, Éditions Fides, 2007 [2000].
- LAROCHE, Maximilien, « Mythe, géographie et histoire dans les Amériques », dans Gérard BOUCHARD et Bernard ANDRÈS (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 113-137.
- LÉGARÉ, Joseph, *Catalogue of the Quebec Gallery of Paintings, Engravings, etc.*, Québec, E. R. Fréchette, 1852.
- LEMIRE, Maurice, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, Montréal, Hexagone, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Les écrits de la Nouvelle-France*, Québec, Éditions Nota bene, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », dans *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958, p. 227-255.
- MARIENSTRAS, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'Indépendance, 1763-1800*, Paris, François Maspero, 1976.
- McNAIR, Alan, *Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997.
- MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1985.
- PIOFFET, Marie-Christine, *La tentation de l'épopée dans les Relations des jésuites*, Québec, Septentrion, 1997.
- PORTER, John R., « Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1796-1855) », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, Montréal, 1981.

- \_\_\_\_\_, « Les perspectives du marché de la peinture : entre les besoins matériels et le goût de l'art », dans Mario BÉLAND (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991-5 janvier 1992, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier-29 mars 1992, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril-23 juin 1992, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1<sup>er</sup> août-27 septembre 1992, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992- 3 janvier 1993), Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1991, p.11-35.
- PRIEUR, Louise, « La collection Joseph Légaré et la création de la pinacothèque de l'Université Laval : étude de cas : les paysages européens », mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2005.
- PRIOUL, Didier, « Joseph Légaré, paysagiste », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, université Laval, Québec, 1993.
- ROSENTHAL, Bernard, *City of Nature. Journeys to Nature in the Age of American Romanticism*, Toronto, Associated University Press Inc, 1980.
- RUDIN, Ronald, « Contested Terrain : Commemorative Celebrations and National Identity in Ireland and Quebec », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *La nation dans tous ses états. Le Québec en comparaison*, Montréal, Harmattan, 1997, p. 183-204.
- SAGARD, Gabriel, *Le grand voyage du pays des Hurons ; suivi du dictionnaire [sic] de la langue huronne*, édition critique de Jack Warwick, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998.
- SMITH, Donald B., *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1974.
- The Iroquoise / L'Iroquoise. Une légende nord-américaine, A North American Legend*, textes introduits et annotés par Guildo Rousseau, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984.
- TRIGGER, Bruce G., *Les Indiens, la fourrure et les Blancs*, Montréal, Boréal/Seuil, 1990.
- VIGNEAULT, Louise, « Le pionnier : acteur de la frontière », dans Gérard BOUCHARD et Bernard ANDRÈS (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 275-313.
- WIEN, Thomas, « En attendant Frégault. À propos de quelques pages blanches de l'histoire du Canada sous le Régime français », dans Thomas WIEN, Cécil VIDAL et Yves FRENETTE (dir.), *De Québec à l'Amérique française. Histoire et mémoire*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2006, p. 65-94.

*Articles de périodiques*

AINSA, Fernando, « L'invention de l'Amérique. Signes imaginaires de la découverte et construction de l'utopie », *Diogène*, Paris, n° 145, 1989, p. 104-117.

ARCHIVES PUBLIQUES DU CANADA, *Rapport sur les Archives publiques*, Ottawa, Les Archives publiques, 1934.

BOITARD, Pierre, « Kosato le Pied Noir. Fragment d'une histoire à faire », *Le Castor*, vol. I, n°s 37-41, 28 mars – 11 avril 1844.

DESTREMPES, Hélène, « Mise en discours et parcours de l'effacement : une étude de la figure de l'Indien dans la littérature canadienne-française au XIX<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 29-46.

DUPONT, Charles-Wenceslas, « Françoise Brunon. Légende de la Vallée du Saint-Laurent », *Le Castor*, vol. I, n°s 25-29, 6-20 février 1844.

GAGNON, François-Marc, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. V, n° 1, 1980, p. 39-46.

GAGNON, François-Marc et Yves LACASSE, « Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, n° 1, 1989, p. 68-79.

LACROIX, Laurier, « Les envois de tableaux européens de Philippe-Jean-Louis Desjardins à Québec, en 1817 et 1820. Établissement du contenu », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XX, n° 1, 1999, p. 26-41.

*Le Canadien*, 27 janvier 1840, p. 1-2.

POULTER, Gillian, « Representation as Colonial Rhetoric: the Image of "the Native" and "the Habitant" in the Formation of Colonial Identities in Early Nineteenth-century Lower Canada », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1, 1994, p. 10-29.

THÉRIEN, Gilles, « L'Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 3-21.

TRUDEL, Jean, « À propos de la statue de Wolfe », *Vie des Arts*, n° 59, 1970, p. 34-37.

\_\_\_\_\_, « Joseph Légaré et *La Bataille de Sainte-Foy* », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1985, p. 140-177.

\_\_\_\_\_, « Autour du tableau. Trois chefs montagnais et Peter McLeod », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXI, n° 1, 2000, p. 40-59.

VIGNEAULT, Louise, « Zacharie Vincent : dernier huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *MENS. Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. VI, n° 2, printemps 2006, p. 239-261.

\_\_\_\_\_, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 69-82.

### ***Multimédia***

BROUSSEAU, Raymond, *Un Québécois retrouvé. Joseph Légaré (1795-1855)*, Montréal, Office national du film, 1 vidéocassette (57 min. 25 s.).

## **ANNEXE I**

### **Reproductions des œuvres à l'étude**

**Illustration retirée**

**Figure 1.**

Joseph Légaré, *Paysage au monument à Wolfe*, vers 1840

Huile sur toile, 131 x 175 cm

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Québec (n° 55.109)

**Illustration retirée**

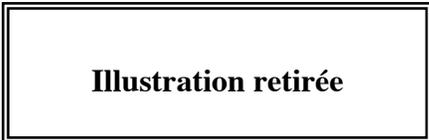
**Figure 2.**

Richard Houston d'après Hervey Smyth  
*Le Major Général James Wolfe*, avant 1849  
Gravure à l'eau-forte  
Encre sur papier, 35,4 x 24,9 cm  
Musée de la civilisation, Québec (n°1993.16448)

**Illustration retirée**

**Figure 3.**

Jacques Denzel d'après François Boucher  
*Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée*, n.d.  
Gravure à l'eau-forte  
Encre sur papier vélin, 49,5 x 63,4 cm  
Musée de la civilisation, Québec (n° 1993.26236)



**Illustration retirée**

**Figure 4.**

Émile Carlier d'après Salvator Rosa  
*Mercure endormant Argus*, 1768

Estampe, encre sur papier collé sur papier, 24,1 x 39,4 cm  
Musée de la civilisation, Québec (n° 1993.35784)



**Illustration retirée**

**Figure 5.**

Joseph Légaré, *Le Canadien*, 1833  
Huile sur toile, 16,8 x 24 cm

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (n° 72.43)

**Illustration retirée**

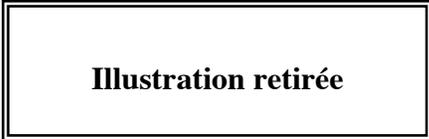
**Figure 6.**  
Alfred Bierstadt  
*Emigrants Crossing the Plains*, 1867  
Huile sur toile, 167,5 x 255 cm  
The National Cowboy Hall of Fame and Western  
Heritage Center, Oklahoma City (n° 1972.019)



**Illustration retirée**

**Figure 7.**

Thomas Cole, *The Course of Empire : The Savage State*, 1833-1836  
Huile sur toile, 99,7 x 160,7 cm  
New York Historical Society, New York (n° 1858.1)



**Illustration retirée**

**Figure 8.**

Thomas Cole, *The Course of Empire : The Arcadian or Pastoral State*, 1833-1836  
Huile sur toile, 99,7 x 160,7 cm  
New York Historical Society, New York (n° 1858.2)

**Illustration retirée**

**Figure 9.**

Thomas Cole, *The Course of Empire : The Consummation of Empire*, 1836  
Huile sur toile, 130,2 x 193 cm  
New York Historical Society, New York (n° 1858.3)

**Illustration retirée**

**Figure 10.**

Thomas Cole, *The Course of Empire : Destruction*, 1836  
Huile sur toile, 99,7 x 161,3 cm  
New York Historical Society, New York (n° 1858.4)

**Illustration retirée**

**Figure 11.**

Thomas Cole, *The Course of Empire : Desolation*, 1836  
Huile sur toile, 99,7 x 160,7 cm  
New York Historical Society, New York (n° 1858.5)

**Illustration retirée**

**Figure 12.**

Joseph Légaré, *Souvenirs des Jésuites de la Nouvelle-France*, 1843  
Huile sur toile, 132 x 165 cm  
Musée de la civilisation, Québec  
(n° 1994.8676)

**Illustration retirée**

**Figure 30.**

Anonyme, Paris XVII<sup>e</sup> siècle  
*Reliquaire du père Jean de Brébeuf*,  
1664-1665  
Argent, 35,5 x 48,2 cm [le buste]  
Monastère des Augustines de  
l'Hôtel-Dieu de Québec, Québec (s.n.)

**Illustration retirée**

**Figure 13.**  
Thomas Cole,  
*Last of the Mohicans : The Death of Cora*, 1827  
Huile sur toile, 118,8 x 80,6 cm  
The University of Pennsylvania Art Collection, Philadelphie (s.n.)

**Illustration retirée**

**Figure 14.**  
Joseph Légaré  
*Le Massacre des Hurons par les Iroquois, 1827-1828*  
Huile sur toile, 63,5 x 84,2 cm  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
(n° 57.204)



**Illustration retirée**

**Figure 15.**

Anonyme d'après Charles Le Brun  
*Porus combattant* ou *La Défaite de Porus*, n.d.  
Gravure à l'eau-forte  
Encre sur papier vélin collé sur carton, 18,2 x 42 cm  
Musée de la civilisation, Québec  
(n° 1993.35229)



**Illustration retirée**

**Figure 16.**

Joseph Légaré  
*Les Chutes de Saint-Ferréol*, vers 1840  
Huile sur toile, 75,3 x 88,7 cm  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
(n° 47.02)

**Illustration retirée**

**Figure 17.**  
Thomas Cole  
*A Wild Scene*, 1831-1832  
Huile sur toile, 126,3 x 190 cm  
Baltimore Museum of Art, Baltimore (s.n.)

**Illustration retirée**

**Figure 18.**  
Joseph Légaré  
*Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha,*  
entre 1835-1845  
Huile sur papier, 38,8 x 30,5 cm  
Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal  
(n° Dr. 1979.16)

**Illustration retirée**

**Figure 19.**

Joseph Légaré  
*Les Fiançailles d'une Indienne*, vers 1844  
Huile sur papier, 15,2 x 18,8 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
(n° 23397)

**Illustration retirée**

**Figure 20.**

Joseph Légaré  
*Le Désespoir d'une Indienne*, 1844  
Huile sur toile, 134,6 x 178,8 cm  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
(n° 65.90)

**Illustration retirée**

**Figure 21.**  
Antoine Plamondon  
*Le Dernier des Hurons*, 1838  
Huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm  
Collection de M. et Mme Fred Schaeffer, Toronto

**Illustration retirée**

**Figure 22.**  
Joseph Légaré  
*Josephite Ourné*, vers 1844  
Huile sur toile, 131,5 x 95,5 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
(n° 18309)

**Illustration retirée**

**Figure 23.**  
Joseph Légaré  
*Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant*, vers 1843  
Huile sur toile, 67,7 x 97,2 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (n° 18795)

**Illustration retirée**

**Figure 24.**

James Pattison Cockburn

*Québec vu de la pointe à Pizeau*, vers 1830

Sépia sur mine de plomb sur papier, 39,9 x 55,1 cm

Extrait de l'ouvrage *Quebec and its Environs* de James  
Pattison Cockburn de 1831

**Illustration retirée**

**Figure 25.**

Charles Hunt d'après James Pattison Cockburn

*Le Cap Diamant et l'anse au Foulon vus de la pointe à Puisseaux,  
Sillery*, 1833

Aquatinte, encre sur papier, 62,9 x 79,6 cm

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec  
(n° 66.165.02)

**Illustration retirée**

**Figure 26.**

Andrea Locatelli (attribué à)  
*Coup de vent*, n.d.  
Huile sur toile, 72,6 x 92,5 cm  
Musée de la civilisation, Québec  
(n° 1991.330)

**Illustration retirée**

**Figure 27.**

Joseph Légaré  
*Paysage*, vers 1841-1842  
Huile sur papier, 26 x 45,5 cm  
Musée de la civilisation, Québec  
(n° 1994.24976)



**Illustration retirée**

**Figure 28.**

Grégoire Huret

*Le Martyre des pères Jésuites ou Precosia mors quorundam Patrum  
é S.I. in nova Francia, 3<sup>e</sup> quart du XVII<sup>e</sup> siècle*

Gravure illustrant l'ouvrage du père François du Creux intitulé *Historiae  
Canadensis seu Novae Franciae libri decem annum usque Christi*, Sebastien  
Cramoisy et Sebastien Marbre Cramoisy, Paris, 1664.



**Illustration retirée**

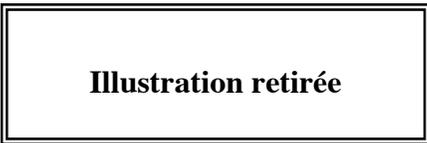
**Figure 23.**

Joseph Légaré

*Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant*, vers 1843

Huile sur toile, 67,7 x 97,2 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (n° 18795)

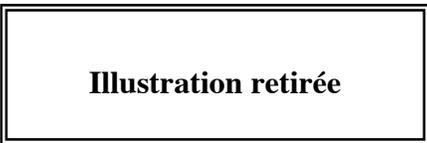


**Illustration retirée**

**Figure 29.**

Composition d'Antoine Humblot gravée par Antoine Aveline  
*Le Martyre des pères Jésuites*, avant 1743

Gravure illustrant la première page du premier volume de l'ouvrage de Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France avec Le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Paris, Didot, 1744.



**Illustration retirée**

**Figure 23.**

Joseph Légaré  
*Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant*, vers 1843  
Huile sur toile, 67,7 x 97,2 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (n° 18795)

## ANNEXE II

François-Xavier Garneau, *Le dernier Huron*<sup>1</sup>

TRIOMPHE, destinée ! Enfin, ton heure arrive.  
 O peuple, tu ne seras plus.  
 Il n'errera bientôt de toi sur cette rive  
 Que des mânes inconnus.  
 En vain le soir, du haut de la montagne,  
 J'appelle un nom : tout est silencieux.  
 O guerriers, levez-vous ; couvrez cette campagne,  
 Ombres de mes aïeux ! "

Mais la voix du Huron se perdait dans l'espace  
 Et ne réveillait plus d'échos,  
 Quand, soudain, il entend comme une ombre qui passe,  
 Et sous lui frémir des os.  
 Le sang indien s'embrase en sa poitrine ;  
 Ce bruit qui passe a fait vibrer son cœur ...  
 Perfide illusion ! au pied de la colline,  
 C'est l'acier du faucheur !

--" Encor lui, toujours lui, cerf au regard funeste  
 Qui me poursuit en triomphant.  
 Il convoite, déjà, du chêne qui me reste  
 L'ombrage rafraîchissant.  
 Homme servile ! il rampe sur la terre ;  
 Sa lâche main, profanant des tombeaux,  
 Pour un salaire impur va troubler la poussière  
 Du sage et du héros.

" Il triomphe, et semblable à son troupeau timide,  
 Il redoutait l'oeil du Huron ;  
 Et lorsqu'il entendait le bruit d'un pas rapide  
 Descendant vers le vallon,  
 L'effroi, soudain, s'emparait de son âme :  
 Il croyait voir la mort devant ses yeux.  
 Pourquoi dès leur enfance et le glaive et la flamme  
 N'ont-ils passé sur eux ? "

Ainsi Tariolin, par des paroles vaines,  
 Exhalait un jour sa douleur :  
 Folle imprécation jetée aux vents des plaines,

---

<sup>1</sup> Publié dans *Le Canadien*, 12 août 1840.

Sans épuiser son malheur !  
 Là, sur la terre, à bas gisent ses armes,  
 Charme rompu qu'aux pieds broya le temps.  
 Lui-même a détourné ses yeux remplis de larmes  
 De ces fers impuissants.

Il cache dans ses mains sa tête qui s'incline,  
 Le coeur de tristesse oppressé :  
 Dernier souffle d'un peuple, orgueilleuse ruine  
 Sur l'abîme du passé !  
 Comme le chêne isolé dans la plaine,  
 D'une forêt noble et dernier débris,  
 Il ne reste que lui sur l'antique domaine  
 Par ses pères conquis.

Il est là, seul, debout au sommet des montagnes,  
 Loin des flots du Saint-Laurent ;  
 Son oeil avide plonge au loin dans les campagnes  
 Où s'élève le toit blanc.  
 Plus de forêts, plus d'ombres solitaires ;  
 Le sol est nu, les airs sont sans oiseaux ;  
 Au lieu de fiers guerriers, des tribus mercenaires  
 Habitent les coteaux.

" Que sont donc devenus, ô peuple, et ta puissance  
 Et tes guerriers si redoutés ?  
 Le plus fameux du nord jadis par ta vaillance,  
 Le plus grand par tes cités.  
 Ces monts couverts partout de tentes blanches,  
 Retentissaient des exploits de tes preux  
 Dont l'oeil étincelant reflétait sous les branches  
 L'éclair brillant des cieux.

" Libres comme l'oiseau qui planait sur leurs têtes,  
 Jamais rien n'arrêtait leurs pas.  
 Leurs jours étaient remplis et de joie et de fêtes,  
 De chasses et de combats.  
 Et dédaignant des entraves factices,  
 Suivant leur gré leurs demeures changeaient ;  
 Ils trouvaient en tous lieux des ombrages propices,  
 Des ruisseaux qui coulaient.

" Au milieu des tournois sur les ondes limpides  
 Et des cris tumultueux,  
 Comme des cygnes blancs dans leurs courses rapides,  
 Leurs esquifs capricieux,  
 Joyeux voguaient sur le flot qui murmure  
 En écumant sous les coups d'avirons.

Ah ! fleuve Saint-Laurent, que ton onde était pure  
Sous la nef des Hurons!

" Tantôt ils poursuivaient de leurs flèches sifflantes  
Le renne qui pleure en mourant,  
Et tantôt, sous les coups de leurs haches sanglantes  
L'ours tombait en mugissant.  
Et, fiers chasseurs, ils chantaient leur victoire  
Par des refrains qu'inspirait leur valeur.  
Mais pourquoi rappeler aujourd'hui la mémoire  
De ces jours de grandeur ?

" Hélas ! Puis-je, joyeux, en l'air brandir ma lance  
Et chanter aussi mes exploits ?  
Ai-je bravé comme eux, au jour de la vaillance,  
La hache des Iroquois ?  
Non, je n'ai point, sentinelle furtive,  
Jusqu'en leur camp surpris des ennemis ;  
Non, je n'ai pas vengé la dépouille plaintive  
De parents et d'amis.

" Tous ces peux descendus dans la tombe éternelle  
Dorment couchés sous ces guérets ;  
De leur pays chéri la grandeur solennelle  
Tombait avec les forêts.  
Leurs noms, leurs jeux, leurs fêtes, leur histoire,  
Sont avec eux enfouis pour toujours,  
Et je suis resté seul pour dire leur mémoire  
Aux peuples de nos jours !

" Orgueilleux, aujourd'hui qu'ils ont mon héritage,  
Ces peuples font rouler leurs chars,  
Où jadis s'assemblait, sous le sacré feuillage,  
Le conseil de nos vieillards.  
Avec fracas leurs somptueux cortèges  
Vont envahir et profaner ces lieux !  
Et les éclats bruyants des rires sacrilèges  
Y montent jusqu'aux cieux !

" Mais il viendra pour eux le jour de la vengeance,  
Et l'on brisera leurs tombeaux.  
Des peuples inconnus comme un torrent immense  
Ravageront leurs coteaux.  
Sur les débris de leurs cités pompeuses,  
Le pâtre assis alors ne saura pas  
Dans ce vaste désert quelles cendres fameuses  
Jaillissent sous ses pas.

" Qui sait ? Peut-être alors renaîtront sur ces rives  
Et les Indiens et leurs forêts ;  
En reprenant leurs corps, leurs ombres fugitives  
Couvriront tous ces guérets;  
Et se levant comme après un long rêve,  
Ils reverront partout les mêmes lieux,  
Les sapins descendant jusqu'aux flots sur la grève,  
En haut les mêmes cieux ! "

## ANNEXE III

Inventaire de la bibliothèque de Joseph Légaré<sup>2</sup>INVENTAIRE DES BIENS DE LA COMMUNAUTÉ ENTRE L'HON<sup>ble</sup> JOS. LÉGARÉ & D<sup>me</sup> GENEV. DAMIEN.

fol. 1, r. L'an mil huit cent soixante douze, le sixième jour du mois de décembre, à une heure de l'après-midi [...]

fol. 2, r. [...] les parties conviennent qu'en procédant à l'inventaire, il soit de suite procédé à la vente des dits effets mobiliers, afin d'en éviter les frais d'une évaluation par des estimateurs.

fol. 8, r. [...]
   
Do étage [deuxième étage]. Dans une chambre à coucher
   
[...]

Cy. Tessier	p	Édits & ordonnances. 3 Vol.	0'40
G. Boissonneau	p	Dictionnaire d'architecture, & [art de peindre, en tout : rayé] 3 Vol. à quatre chelins & six sous.	0'85
Cy Tessier	p	Voyage dans les Indes, 1 Vol. & Art de peindre, 1 vol. à quarante chelins et dixhuit sous,	0'95
Do [Cy Tessier]	p	The Stringer in America, à douze sous,	0'10
N. Rosa	p	Encyclopédie méthodiqu, 2 Vol., à deux chemins et dixhuit sous,	0'55
J. ODonnell	p	Divers vieux bouquins à un chelin onze deniers,	0'39
N. Rosa	p	Divers do. [vieux bouquins] à quinze centimes,	0'15
J. ODonnell	p	Statut de 1851 à six sous,	0'05
J. B. Jacques	p	Un volume, à quinze centimes,	0'15
G. Boissonneau	p	Dictionnaire des beaux-arts, 1 Vol., à huit sous,	0'06
Eug Hamel	p	Treize carton pour peindre, à cinq chemins,	1'00
Cy Tessier	p	La Henriade, 1 Vol., à trente sous,	0'25
N. Rosa	p	3 volumes divers, à un chenil,	0'20

fol. 8, v.
   
Cy Tessier p 3 volumes divers, à trente sous, 0'25
   
N. Rosa p Art de peindre, 3 Vol. & divers autres volumes, à un écu, 0'50
   
Cy Tessier p Dictionnaire des peintres et traité officiaux

<sup>2</sup> Il s'agit en réalité de la retranscription d'une partie de l'inventaire des biens de Geneviève Damien, veuve de Joseph Légaré, effectué par Jean-Baptiste Delâge le 6 décembre 1872. Pour l'inventaire complet, consulter AJQ, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, *Inventaire des biens de la communauté entre l'Honorable Joseph Légaré et veuve Geneviève Damien*, 6 décembre 1872, n° 2921, fol. 8 et fol. 9, recto et verso.

		à un écu,	0'50
<i>Jos Grégoire</i>	<i>p</i>	<i>Histoire du Canada, 3 Vol, à sept chemins et dixhuit-sous,</i>	1'55
<i>J. ODonnell</i>	<i>p</i>	<i>Histoire moderne, 1 Vol, à douze sous,</i>	0'10
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Dictionnaire des beaux arts &amp; divers autres bouquins, à deux chelins et dixhuit-sous,</i>	0'55
<i>D. Légaré</i>		<i>Labrière, 1 Vol, à onze deniers,</i>	0'19
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Essai sur les discours, à huit sous,</i>	0'06
<i>J. ODonnell</i>	<i>p</i>	<i>Un bouquin, à six sous,</i>	0'05
<i>D. Légaré</i>	<i>p</i>	<i>Traité du peintre, 2 Vol. à quarante deux sous,</i>	0'35
<i>N. Hamel</i>		<i>Buffon, 2 Vol. &amp; un bouquin à cinq chelins,</i>	1'00
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Six bouquins, à un écu,</i>	0'50
<i>G. Boissonneau</i>	<i>p</i>	<i>L'Orient, 2 Vol. à trente centimes,</i>	0'30
<i>J. ODonnell</i>	<i>p</i>	<i>Deux bouquins, à six sous,</i>	0'05
<i>D. Légaré</i>		<i>George III 2 Vol. à six sous,</i>	0'05
<i>Cy Tessier</i>	<i>p</i>	<i>Sir George Prevost, à un chenil,</i>	0'20
<i>J. ODonnell</i>	<i>p</i>	<i>Deux bouquins, à douze centimes,</i>	0'12
<i>Cy. Tessier</i>	<i>p</i>	<i>Dictionnaire biographique, 4 Vol. à un écu,</i>	0'50
<i>Do [Cy. Tessier]</i>	<i>p</i>	<i>Dictionnaire des beaux-arts, 3 Vol. à six [rayé] Trois chelins et demi,</i>	0'70
<i>N. Faucher</i>	<i>p</i>	<i>Cours d'histoire &amp; 3 Vol.,</i>	0'25
<i>J. ODonnell</i>	<i>p</i>	<i>Trois bouquins, à seize sous,</i>	0'13
<i>G. Boissonneau</i>	<i>p</i>	<i>Trois do [bouquins], à douze sous,</i>	0'10
<i>Ls Pépin</i>	<i>p</i>	<i>Six do [bouquins], à quarante six sous,</i>	0'39
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Six do [bouquins], à sept sous,</i>	0'06
<i>Cy. Tessier</i>			
<i>G. Boissonneau</i>	<i>p</i>	<i>Histoire du Canada (Christie) à quarante cinq sous,</i>	0'35
<i>Cy Tessier</i>	<i>p</i>	<i>Dictionnaire historique, 13 Vol, à seize chelins &amp; demi,</i>	1'30
<i>fol. 9, r.</i>			
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Quatre bouquins, à un chelin &amp; deux deniers</i>	0'21
<i>D. Légaré</i>		<i>La Ste. Bible, 6 vol, à deux chelins,</i>	0'40
<i>Do [D. Légaré]</i>		<i>École des Mœurs, 6 vol, a trois chelins &amp; demi,</i>	0'70
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Méditations, Dupont, 4 Vol. à quarante sous,</i>	0'33
<i>D. Légaré</i>		<i>Un bouquin, à six sous,</i>	0'05
<i>N. Rosa</i>	<i>p</i>	<i>Divers plans, à deux chelins &amp; six sous,</i>	0'45
<i>Cy. Tessier</i>	<i>p</i>	<i>Vie de Jesus-Christ, 2 Vol. a seize chelins &amp; demi</i>	3'30
<i>Do [Cy. Tessier]</i>	<i>p</i>	<i>Dictionnaire des sciences, 33 Vol. à deux chelins le volume,</i>	13'20
<i>Do [Cy. Tessier]</i>	<i>p</i>	<i>Commerce de Marseille &amp; dela Nouvelle France 2 Vol. à un écu le volume,</i>	1'00
<i>Do [Cy. Tessier]</i>	<i>p</i>	<i>Mœurs des Sauvages, 2 Vol. à trois chelins le volume,</i>	1'20
<i>D. Légaré</i>		<i>Dictionnaire économique, 3 Vol. à une piastre</i>	1'00
<i>Cy Tessier</i>	<i>p</i>	<i>Vie des Saints, 10 Vol, à quarante-deux sous le volume,</i>	3'50

<i>Do</i> [Cy Tessier] <i>p</i>	<i>Histoire du Paraguay, 3 Vol. sept chelins &amp; demi</i>	1'50
<i>Do</i> [Cy Tessier] <i>p</i>	<i>Do</i> [Histoire] <i>dela Nouvelle France, 3 Vol. à sept chelins le volume,</i>	4'20
[...]		