

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

*La représentation de l'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert
(1850-1917) : figure d'altérité au service d'une idéologie nationale*

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août, 2007
© David Gauthier, 2007

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*La représentation de l'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert
(1850-1917) : figure d'altérité au service d'une idéologie nationale*

Présenté par

David Gauthier

A été évalué par un jury dirigé par :

Luis De Moura Sobral, Président-rapporteur
Nicole Dubreuil, Membre du jury
Louise Vigneault, Directrice de recherche



RÉSUMÉ

Les représentations iconographiques d'Autochtones tirées de l'œuvre du sculpteur canadien Louis-Philippe Hébert (1850-1917) sont l'objet de ce mémoire. Au nombre de vingt-cinq, elles ont été réalisées au moment où le Québec vivait une hégémonie des idéologies conservatrices et traditionalistes. Ces dernières étaient responsables d'un certain éloignement de la réalité culturelle continentale au profit d'une continuité avec les paramètres de la culture française de l'Ancien Régime. Louis-Philippe Hébert avait un intérêt particulier pour l'histoire nationale et pour l'indianité. Cet intérêt a été développé au travers de ses diverses lectures où les *Relations des Jésuites* ainsi que les romans de James Fenimore Cooper occupaient une place de choix. La combinaison de ces deux sources explique la double inclinaison de l'artiste vers l'art commémoratif et vers la représentation du sujet autochtone. À ce propos, soulignons que l'artiste est le pionnier de la sculpture commémorative en bronze au Québec. Ses principales réalisations comprennent le *Monument à Maisonneuve* érigé à Montréal, le *Monument à Monseigneur de Laval* à Québec ainsi qu'une partie des sculptures de la façade de l'Assemblée Nationale de Québec. Le sujet autochtone y est récurrent et, comme symbole d'altérité, il est souvent mis en opposition directe aux Canadiens ce qui permet la construction de scènes où s'affrontent des réalités dichotomiques : la nature contre la culture, le nomadisme contre la sédentarité, la civilisation contre la barbarie. Cette confrontation des deux protagonistes est généralement soutenue par des thématiques violentes qui sont souvent liées aux conflits fondateurs nés du choc de la rencontre des deux cultures. Ainsi, les raids, les scalps et la violence déployée lors des épisodes guerriers de l'histoire font partie des moments mis en évidence dans les œuvres du sculpteur. Aucune œuvre ne montre la collaboration des Autochtones dans l'exploration du pays et dans le développement du commerce des fourrures. Dans les œuvres moins violentes, le sculpteur présente des Autochtones faisant l'abnégation de leur culture d'appartenance pour devenir de « véritables » Canadiens français (scènes de baptêmes, d'amour entre des représentants des deux cultures).

Mots clés : sculpture, commémoration historique, Autochtones, altérité, nationalisme

ABSTRACT

Subject: *The representation of the First Nations in the works of sculptor Louis-Philippe Hébert (1850-1917): alterity figure serving a national ideology*

This Master's thesis focuses on the Canadian sculptor Louis-Philippe Hébert's (1850-1917) and his representations of Natives. These twenty-five art pieces were created at a time when a hegemony of traditionalist ideologies dominated Québec society. These ideologies were the root of a certain detachment from the cultural realities of the American continent, to the benefit of continuity with the French culture parameters of the *Ancien Régime*. Louis-Philippe Hébert had a particular interest for French Canadian history and aboriginal themes throughout his work. His interest was developed through a plethora of readings; however, *Relations des Jésuites* and novels written by James Fenimore Cooper enjoyed a prominent place. The combination of these two sources explains the artist's inclination for both commemorative arts and the representation of Native individuals. As a pioneer of commemorative bronze sculpture in Québec, Hébert's outstanding projects include the *Maisonneuve Monument* erected in Montréal, the *Monument to Monseigneur de Laval* in Québec City, and several of the sculptures fronting the National Assembly of Québec. These works show a recurrence of Native themes, which are generally used to bring out the opposing Canadian characters in these monuments. As a symbol of alterity, the Native characters are often set against Canadian ones, allowing for the construction of scenes in which certain dichotomies are shown in parallel, such as : nature against culture; a nomadic life against a sedentary lifestyle; and the "civilized" against the "barbarian". This confrontation of two protagonists is sustained by violent themes which are often related to base conflicts borne from the clash of the two cultures. On this matter, the violence shown in the warlike episodes of history are amongst the moments brought out in the Canadian sculptor's monuments and statues. None of his works show the collaboration of the First Nations in the country's exploration and the development of the fur trade. In his less violent works, the sculptor represents the Natives denying their own culture, to become "real" French Canadian.

Key words: sculpture, historic commemoration, First Nations, alterity, nationalism

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ILLUSTRATIONS	vii
REMERCIEMENTS	xiii
INTRODUCTION ET ÉTAT DE LA QUESTION	01
PREMIÈRE PARTIE : L'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert : mise en contexte biographique et sociohistorique	06
1. 1 Autobiographie de Louis-Philippe Hébert (1903) : souvenirs de jeunesse et influences littéraires	07
1. 2 Survol d'une carrière : l'entreprise commémorative de Louis-Philippe Hébert	15
1. 3 Étude sociohistorique de la perception des Autochtones du côté des Canadiens français	18
SECONDE PARTIE : Analyse des oeuvres	25
2. 1 Survol d'une production indigène	26
2. 2 Façade de l'Hôtel du Parlement de Québec (1889-1894) : hiérarchisation symbolique de l'Autochtone indigène	33
2. 3 Le <i>Monument à Maisonneuve</i> (1895) : ode à la civilisation triomphante	45

2. 4 Le <i>Monument à Monseigneur de Laval</i> (1908) : l'Autochtone renonce à son altérité propre	50
2. 5 Le <i>Monument à Madeleine de Verchères</i> (1913) : allégorie de la civilisation héroïque	61
2. 6 <i>Combat avec un Indien</i> (1885) et <i>Sans Merci</i> (1893) : lutte de la civilisation contre la barbarie	69
2. 7 <i>Vision du Sagamo</i> (1899) : fin d'un éden sauvage	73
2. 8 <i>Le Dernier Indien</i> (1901) : allégorie d'une disparition raciale	75
2. 9 Allégories du « bon Sauvage » : <i>Madeline</i> (1900), <i>L'Évasion</i> (1906)	79
2. 10 Allégories de la barbarie : <i>Une Mère</i> (1895), <i>La Défense du foyer</i> (1895), <i>Le Rapt</i> (1896), <i>Fugitive</i> (1910), <i>Martine Messier</i> (1910)	82
2. 11 Allégories féminines : <i>Fleur des bois</i> (1897), <i>Soupir du Lac</i> (1902), <i>Cœur qui chante</i> (1912)	85
2. 12 <i>Convoitises</i> (1897) ou le viol du « bon sauvage »	89
2. 13 <i>Dollard des Ormeaux</i> (1916) : ultime confrontation avec l'Autre chez Hébert et la création d'un mythe national	92
CONCLUSION	100
ANNEXE 1 <i>Premières saisons</i> par Louis Fréchette	103
ANNEXE 2 <i>Le Dernier des Hurons</i> par François-Xavier Garneau	106
ANNEXE 3 <i>La Fille des Bois</i> par Gonzalve Desaulniers	110
BIBLIOGRAPHIE	112
ILLUSTRATIONS	117

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 01 :

Louis-Philippe Hébert, *Monument à Maisonneuve*, 1895, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 197. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 02 :

Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant *L'Escarmouche du 30 mars 1644* (*Monument à Maisonneuve*), 1892, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 201. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 03 :

Louis-Philippe Hébert, *Iroquois* (*Monument à Maisonneuve*), 1893, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 200. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 04 :

Napoléon Bourassa, *Premier projet de monument à Maisonneuve*, 1879, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, encre et aquarelle sur papier.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 196. (photo Jean-Guy Kérouac /MQ)

Figure 05 :

Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant *La Signature à Meudon de l'acte de fondation de Ville-Marie* (*Monument à Maisonneuve*), 1892, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 201. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 06 :

Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant *La Première messe célébrée le 18 mai 1642* (*Monument à Maisonneuve*), 1892, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 201. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 07 :

Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant *Le Massacre de Dollard des Ormeaux* (*Monument à Maisonneuve*), 1892, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 201. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 08 :

Louis-Philippe Hébert, *Jeanne Mance soignant une petite Autochtone (Monument à Maisonneuve)*, 1893, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 200. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 09 :

Louis-Philippe Hébert, *Charles Le Moyne (Monument à Maisonneuve)*, 1893, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 200. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 10 :

Louis-Philippe Hébert, *Lambert Closse accompagné de sa chienne Pilote (Monument à Maisonneuve)*, 1893, Montréal, Place d'Armes, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 200. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 11 :

Louis-Philippe Hébert, *Religion et Patrie*, (façade du Parlement de Québec), 1891, Québec, bronze.

Clément Paré, *Maisonneuve* (façade du Parlement de Québec), 1969, Québec, bronze.

Source : Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986, p. 154. (photo Louise Leblanc)

Figure 12 :

Louis-Philippe Hébert, *Poésie et Histoire* (façade du Parlement de Québec), 1891, Québec, bronze.

Raoul Hunter, *Champlain* (façade du Parlement de Québec), 1967, Québec, bronze

Source : Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986, p. 154. (photo Louise Leblanc)

Figure 13 :

Louis-Philippe Hébert, *Lévis* (façade du Parlement de Québec), 1895, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 143. (photographe inconnu/MQ)

Figure 14 :

Eugène-Étienne Taché, *Plan de la façade du parlement*, 1882, Archives nationales du Québec, dessin. (Légende David Gauthier)

Source : Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986, p. 140. (photo ANQ)

Figure 15 :

Louis-Philippe Hébert, *Première maquette du projet du monument à Monseigneur de Laval*, 1904, dessin.

Source : Ronald Rudin, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005, p. 140. (photo Daily Telegraph)

Figure 16 :

Antoine Plamondon, *Le Dernier des Hurons*, 1838, Toronto, Collection particulière, huile sur toile.

Source : François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon, Le dernier des Hurons (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, no 1, 1989, p. 69. (photo Art Gallery on Ontario, Toronto)

Figure 17 :

Louis-Philippe Hébert, *Salaberry* (façade du Parlement de Québec), 1894, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 140. (photographe inconnu/MQ)

Figure 18 :

Louis-Philippe Hébert, *Lord Elgin* (façade du Parlement de Québec), 1891, Québec, bronze.

Source : Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986, p. 146. (photo Louise Leblanc)

Figure 19 :

Louis-Philippe Hébert, *Algonquins*, 1916, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 256. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 20 :

Louis-Philippe Hébert, *Halte dans la forêt* (façade du Parlement de Québec), 1889, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 249. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 21 :

Louis-Philippe Hébert, *Pêcheur à la nigogue* (façade du Parlement de Québec), 1889, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 141. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 22 :

Louis-Philippe Hébert, *Monument à Monseigneur de Laval*, 1908, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 178. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 23 :

Louis-Philippe Hébert, *Louis XIV reçoit en audience François-Xavier de Montmorency-Laval (Monument à Monseigneur de Laval)*, 1908, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 185. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 24 :

Louis-Philippe Hébert, *Baptême de Garakonitié (Monument à Monseigneur de Laval)*, 1908, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 184. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 25 :

Louis-Philippe Hébert, Figures du socle du *Monument à Monseigneur de Laval (Monument à Monseigneur de Laval)*, 1908, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 188. (photographe inconnu /MQ)

Figure 26 :

Louis-Philippe Hébert, *L'Épiscopat de Monseigneur de Laval Garakonitié (Monument à Monseigneur de Laval)*, 1908, Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 186. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 27 :

Louis-Philippe Hébert, *Madeleine de Verchères*, 1913, Verchères, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 148. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 28 :

Louis-Philippe Hébert, *Mademoiselle de Verchères*, 1905, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 298. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 29 :

Louis-Philippe Hébert, *Sans merci*, 1893, Outremont, Collection privée, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 250. (photo Jean-Guy Kérouac/MQ)

Figure 30 :

Louis-Philippe Hébert, *Combat avec un Indien*, 1895, Ottawa, Université d'Ottawa, plâtre peint à l'imitation du bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 284. (photo CRCCF/ Fonds Joseph-Saint-Charles)

Figure 31 :

Louis-Philippe Hébert, *Sans merci*, 1900, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, plâtre peint à l'imitation du bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 235. (photo Jean-Guy Kérouac/MQ)

Figure 32 :

Louis-Philippe Hébert, *Vision du Sagamo*, vers 1899, localisation actuelle inconnue.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 308. (photographe inconnu /MBAM)

Figure 33 :

Louis-Philippe Hébert, *Le Dernier Indien*, 1901, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, terre cuite.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 308. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 34 :

Louis-Philippe Hébert, *Madeline*, vers 1900, localisation actuelle inconnue.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 255. (photographe inconnu /MBAM)

Figure 35 :

Louis-Philippe Hébert, *L'Évasion*, 1907, localisation actuelle inconnue.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 304. (Neurdein Frères /MQ)

Figure 36 :

Louis-Philippe Hébert, *Fugitive, épisode du massacre de Lachine*, 1910, Musée national des beaux-arts du Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 304. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 37 :

Louis-Philippe Hébert, *Le Rapt*, 1896, Montréal, collection privée, plâtre recouvert de gomme laque.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 302. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 38 :

Louis-Philippe Hébert, *Une Mère*, vers 1895, localisation actuelle inconnue.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 302. (photographe inconnu /MBAM)

Figure 39 :

Louis-Philippe Hébert, *La Défense du foyer*, vers 1895, localisation actuelle inconnue.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 302. (photographe inconnu /MBAM)

Figure 40 :

Louis-Philippe Hébert, *Martine Messier*, 1910, localisation actuelle inconnue.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 248. (photographe inconnu /MBAM)

Figure 41 :

Louis-Philippe Hébert, *Fleur des bois*, 1897, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 306. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 42 :

Louis-Philippe Hébert, *Soupir du lac*, 1902, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 307. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 43 :

Louis-Philippe Hébert, *Coeur qui chante*, 1912, Ottawa, Collection privée, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 307. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 44 :

Louis-Philippe Hébert, *Convoitises*, vers 1897, Montréal, Collection privée, plâtre recouvert de gomme laque.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 251. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 45 :

Louis-Philippe Hébert, *Dollard des Ormeaux*, 1916, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, bronze.

Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 298. (photo Patrick Altman/MQ)

Figure 46 :

Claude François, *La France apportant la Foi aux Hurons de la Nouvelle-France*, 1666, Québec, Monastère des Ursulines de Québec, huile sur toile.

Source : <http://www.culture.gouv.fr/culture/atp/mnatp/images/diab.jpg>

Figure 47 :

Anonyme, *Planche 3 du tome I* de l'ouvrage *Mœurs des Sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps* de Joseph-François Lafiteau, 1724, gravure.

Source : François-Marc Gagnon, *Jacques Cartier et la découverte du Nouveau Monde*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 1984, p. 52. (photo MQ)

REMERCIEMENTS

L'écriture de ce mémoire n'aurait pas pu être possible sans l'excellente collaboration de ma directrice de recherche Madame Louise Vigneault. Madame Vigneault m'a transmis sa passion pour les arts canadiens et québécois. Son approche de recherche développée dans le cadre de ses propres travaux portant sur l'américanité dans les arts au Canada m'a beaucoup influencé. Je la remercie pour sa grande disponibilité, ses encouragements et suggestions. Tout au long de mes études universitaires, elle m'a offert diverses occasions de mettre en pratique mes connaissances dans mon milieu (conférences, projets de recherche, d'exposition) et je ne saurais la remercier suffisamment pour sa précieuse complicité.

Je n'aurais sans doute pas écrit ce mémoire si je n'avais pas eu l'occasion de visiter l'exposition *Louis-Philippe Hébert* organisée au Musée national des beaux-arts du Québec en 2001. Je remercie donc les différents commissaires pour leurs travaux publiés à l'intérieur du catalogue d'exposition.

Je dois, bien entendu, remercier mon père de m'avoir conduit à cette exposition où j'ai pris connaissance de l'œuvre de l'artiste. Le soutien et l'intérêt de mon père et de ma famille pour mes recherches me touchent très sincèrement. Je remercie également Monsieur Tristan Lemieux pour sa patience ainsi que pour l'aide apportée tout au long des phases de rédaction de ce mémoire et pour la traduction du résumé.

INTRODUCTION ET ÉTAT DE LA QUESTION

La représentation des Autochtones dans l'art québécois constitue un domaine de recherche qui a été l'objet de nombreuses études dans les champs littéraires, historiques, sociologiques et cinématographiques¹. Par contre peu de travaux d'historiens d'art se sont encore penchés sur cette question particulière. Le cas spécifique de la représentation des Autochtones dans l'œuvre de Louis-Philippe Hébert n'a fait l'enjeu que d'une seule étude, réalisée par l'historien d'art François-Marc Gagnon et publiée dans un des chapitres du catalogue de l'exposition rétrospective de l'artiste en 2001². Ce dernier est le précurseur de ce champ de recherche dans ses nombreux travaux publiés à partir de 1983. Sa première étude en lien avec cette thématique concernait le tableau *La France apportant la Foi aux Hurons de la Nouvelle-France* (1666) attribuée au frère récollet Claude François (**figure 46**). L'historien d'art avait alors tenté de montrer que cette œuvre de commande, réalisée pour les Jésuites, servait à glorifier et à justifier les entreprises des missionnaires en Nouvelle-France ainsi qu'à présenter les alliances politiques réalisées avec les Hurons de la colonie³. La seconde étude de Gagnon publiée en 1986 présentait les premières représentations des Autochtones réalisées après la découverte de l'Amérique⁴. L'auteur constatait que les artistes n'ont pas livré un portrait réaliste des premiers habitants d'Amérique du Nord mais ont inconsciemment rendu une image des Autochtones à partir des schémas de l'imaginaire et de la mythologie européenne (**figure 47**). Ces mythes incarnés par des personnages supposés vivre aux antipodes du monde (les humanités monstrueuses) offraient des modèles et des repères face à l'inconnu et à l'altérité. À ce sujet, Gagnon indique que « même lorsqu'ils sont confrontés à des êtres inconnus, ils [les Européens arrivant en Amérique] tendent à procéder par analogie, à ramener le non-familier au familier⁵ ». En 1989, il s'est intéressé

¹ Ces études sont mentionnées dans le présent chapitre.

² François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 242-257.

³ François-Marc Gagnon, « La France apportant la foi aux Hurons de Nouvelle-France : un tableau conservé chez les Ursulines de Québec », *Journal of Canadian Studies*, vol. 18, no 3, 1983, p. 5-20.

⁴ François-Marc Gagnon, *Hommes effarables et bestes sauvages : images du Nouveau-Monde d'après les voyages de Jacques Cartier*, Montréal, Boréal, 1986.

⁵ François-Marc Gagnon, *Jacques Cartier et la découverte du Nouveau Monde*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 1984, p. 36.

au tableau *Le Dernier des Hurons* peint par Antoine Plamondon en 1838 (**figure 16**)⁶. Cette œuvre, qui est l'un des objets à l'étude de la section 2. 8 de ce mémoire, présente la manière dont certains Canadiens français ont utilisé la figure autochtone pour projeter leur désespoir face à l'échec des Rébellions des Patriotes de 1837-1838. Dans cette optique, l'identification aux Premières Nations servait, selon Gagnon, au discours de résistance et d'affirmation nationale des Canadiens français. Plus récemment, Louise Vigneault a étudié l'Autochtone faisant l'objet du tableau peint par Plamondon soit le Huron Zacharie Vincent⁷. Considéré comme le premier peintre autochtone de tradition artistique académique en Amérique du Nord, Vincent était lui-même une figure d'altérité aux yeux de la majorité canadienne. Vigneault démontre que, dans cette optique, les multiples autoportraits réalisés par l'artiste huron tendaient alors à renverser les schèmes de représentation traditionnels en vigueur au milieu du XIXe siècle concernant le sujet autochtone.

En ce qui concerne spécifiquement Louis-Philippe Hébert, peu de monographies et d'études lui ont été consacrées à l'exception des deux ouvrages écrits respectivement en 1973 et 2002 par Bruno Hébert, le petit-fils du sculpteur⁸. Ce dernier est aussi l'un des nombreux collaborateurs ayant participé à la réalisation du catalogue de l'exposition rétrospective organisée du 7 juin au 3 septembre 2001 au Musée national des beaux-arts du Québec⁹. Cette publication est un précieux ouvrage compte tenu du fait qu'elle est à la fois une monographie et un catalogue d'exposition. L'une des œuvres étudiées dans ce mémoire a aussi été l'enjeu d'une monographie. Il s'agit du *Monument à Monseigneur de Laval* (**figure 22**) étudié par Ronald Rudin dans un ouvrage récemment publié : *L'Histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*¹⁰. Quant aux œuvres présentes sur la façade de l'édifice de l'Assemblée

⁶ François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon, Le dernier des Hurons (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, no 1, 1989, p. 68-97.

⁷ Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *MENS Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, no 2 (printemps), 2006, p. 239-261.

⁸ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973 et Bruno Hébert, *Louis-Philippe Hébert (1850-1917) : sculpteur national*, Montréal, LIDEC, 2002.

⁹ Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001.

¹⁰ Ronald Rudin, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005.

Nationale, elles sont l'objet d'études menées par Gaston Deschênes et par Luc Noppen portant sur l'édifice et son institution¹¹. Ajoutons que, mise à part l'exposition de 2001 au Musée national des beaux-arts du Québec, Louis-Philippe Hébert n'a fait l'objet que d'une seule exposition posthume qui remonte à 1924¹².

Diverses études publiées dans d'autres champs livrent des outils et des méthodes d'analyse permettant d'aborder la représentation et de la perception des Autochtones. C'est le cas de l'excellente analyse des littératures américaines et québécoises réalisée par Jean Morency *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*¹³ où l'auteur examine les imaginaires croisés entre les deux traditions littéraires par l'intermédiaire des mythes propres à l'espace américain. Dans la même veine, Hélène Destrempe tente de présenter la manière dont s'est construite l'image de l'Autochtone dans la littérature canadienne¹⁴. L'étude de l'historiographie québécoise du XIXe siècle en regard de la figure de l'Autochtone réalisée par Donald B. Smith¹⁵ est indispensable pour comprendre le portrait dessiné par les différents historiens canadiens-français sur les Premières Nations. En plus des analyses littéraires et de l'analyse de l'historiographie québécoise tout juste mentionnées, ajoutons une étude de Bernard Arcand et de Sylvie Vincent portant sur l'image des Autochtones dans les manuels scolaires du Québec¹⁶. Bien que cette analyse porte essentiellement sur les manuels de la seconde moitié du XXe siècle, plusieurs des constats émis par les auteurs décrivent la perception entretenue face aux Premières Nations à l'époque de Louis-Philippe Hébert. Les références ethnologiques utilisées dans cette étude proviennent essentiellement des

¹¹ Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'hôtel du Parlement : témoin de notre histoire*, Québec, Les publications du Québec, 1996 et Gaston Deschênes, *Le Parlement de Québec*, Québec, Multimondes, 2005.

¹² Danielle Stanton, « Le sculpteur d'histoire », *L'Actualité*, vol. 26, no 2 (février), 2001, p. 76.

¹³ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.

¹⁴ Hélène Destrempe, « L'influence américaine sur la représentation de l'Indien au Canada français », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Meckle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005.

¹⁵ Donald B. Smith, *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1974.

¹⁶ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, *L'image de l'Indien dans les Manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

deux ouvrages de Roland Viau portant sur la guerre et la structure familiale des peuples iroquoiens¹⁷.

L'objectif de cette étude consiste à mettre en relation ces différentes thèses portant sur le modèle autochtone dans l'historiographie, la littérature et les arts avec la démarche artistique et les œuvres présentant les premiers habitants d'Amérique réalisées par le sculpteur Louis-Philippe Hébert. Ces dernières, peu étudiées, s'inscrivent dans une période où le discours dominant des élites tentait d'éloigner les Canadiens français des influences continentales. L'historien et sociologue Gérard Bouchard s'est intéressé à cet aspect spécifique de la culture canadienne-française dans de nombreux ouvrages et essais et il a constaté que les élites de la seconde moitié du XIXe siècle ont tenté de fixer le peuple dans un modèle traditionaliste tourné vers un passé mythique à l'opposé du modèle culturel continental et particulièrement états-unien qui risquait (selon elles) de provoquer l'acculturation des Canadiens français. Cette peur de l'assimilation explique la surestimation par les élites de la culture nationale au détriment des autres éléments participant à la construction identitaire (l'espace et ses conditions pragmatiques, le potentiel spatial, le métissage des cultures autochtones, américaines et françaises).

L'identification au modèle autochtone, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, s'inscrit donc dans une dynamique opposée à celle présente au lendemain de l'échec des Rébellions de 1837-1838 tel que présenté par François-Marc Gagnon dans son étude du *Dernier des Hurons* du peintre Antoine Plamondon. À l'inverse de cette dernière, où le modèle autochtone servait à assurer le discours nationaliste de résistance, la seconde moitié du XIXe siècle l'utilisait comme contre-exemple moral, comme figure repoussoir des influences continentales.

Louise Vigneault a récemment publié les premières études présentant l'appropriation de l'identité autochtone par quelques artistes du mouvement du *Refus*

¹⁷ Roland Viau, *Enfants du néant et mangeurs d'âme : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997. et Roland Viau, *Femmes de personne : sexes, genres et pouvoirs en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal 2000.

*Global*¹⁸. Elle stipulait que la réappropriation du modèle autochtone, à partir des années 1940 chez certains des membres du mouvement automatiste, servait de figure de résistance politique aux mesures répressives correspondant à la période duplessiste. De plus, cette réappropriation aurait notamment permis à l'avant-garde de s'émanciper des modèles artistiques traditionnels et européens pour intégrer l'espace continental dans leur démarche¹⁹. Vigneault ajoute que le modèle autochtone servait alors une dynamique de résistance politique semblable à celle des artistes ayant évolué après l'échec des Rébellions de 1837-38.

La période s'étendant entre ces deux périodes d'appropriation du modèle autochtone (1860-1930) n'avait fait l'objet d'aucune recherche sur le plan de l'importance du modèle autochtone dans les arts et nous souhaitons y remédier en présentant la contribution essentielle de Louis-Philippe Hébert. Notre objectif consiste à démontrer que les Autochtones sculptés par l'artiste servent l'idéologie traditionaliste des élites conservatrices de l'époque à l'intérieur d'un discours manichéen associant trop souvent les Autochtones au mal et au mauvais exemple. Les Autochtones sculptés par l'artiste servent les idéologies politiques et religieuses conservatrices qui constituaient alors la norme.

¹⁸ Particulièrement chez Paul-Émile Borduas, Françoise Sullivan et Jean-Paul Riopelle.

¹⁹ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2002.

**PREMIÈRE PARTIE : L'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe
Hébert : mise en contexte biographique et sociohistorique**

1. 1 Autobiographie de Louis-Philippe Hébert (1903) : souvenirs de jeunesse et influences littéraires.

L'autobiographie partielle écrite par Louis-Philippe Hébert en 1901 est une œuvre importante nous renseignant sur les influences ayant marqué l'artiste au cours de sa jeunesse. Ce texte, tiré de l'oubli par son petit-fils Bruno Hébert, a été publié intégralement en 1980 dans les *Cahiers de Cap-Rouge*²⁰. Le caractère profond et intimiste de la narration permet de découvrir certains traits de la personnalité de l'artiste et de cerner le regard qu'il portait sur les réalités américaines et autochtones.

Louis-Philippe Hébert, né le 27 janvier 1850, est le troisième d'une famille de treize enfants. Il est issu d'un milieu modeste formé d'une famille de nouveaux colonisateurs tout juste implantés dans une région à peine développée alors : les Bois-Francs. L'espace familial était en 1850, aux dires de Bruno Hébert : « La forêt vierge que la hache des squatters avait à peine entamée²¹ ». L'auteur ajoute encore sur un ton légèrement lyrique : « Au fond, à deux milles vers le sud, la barrière des Appalaches cache de sa beauté l'opulente solitude de l'arrière-pays que les gens de la vallée ne connaissent pas²² ». Le territoire dans lequel Hébert voit le jour est dans un état premier d'exploitation et sa famille incarne, en quelque sorte, une nouvelle forme de colonisateurs, répétant et renouvelant la même expérience que les premiers colons arrivés de France. L'expérience cosmogonique de création et d'aménagement du territoire, de repoussement des frontières et de la forêt semble avoir beaucoup enthousiasmé Julie Bourgeois, la mère du jeune Hébert si l'on se fie à ce qu'en dit son illustre fils : « Que de fois l'ai-je entendue raconter les premières années de son séjour dans cette solitude où tout était brillant comme son esprit et sa gaieté²³ ». Venant d'une grande famille, Hébert avait, entre les divers travaux de la ferme, du temps bien à lui qu'il utilisait pour laisser errer son imagination débordante. Son intérêt pour la sculpture semble remonter à l'âge de six ans. En effet, le jeune garçon aime tailler des bouts de bois au couteau ce qui lui a

²⁰ Louis-Philippe Hébert, « Les étapes de ma vie », *Les Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 8, no 1, 1980, p. 16-55.

²¹ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 43.

²² *Ibid.*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 44.

valu le surnom de « gosseux » de la famille. Il passait également de nombreuses heures d'oisiveté à flâner dans les environs de la ferme, errant sans destination dans les bois où il aimait se métamorphoser en l'un des personnages inspirés par ses lectures :

Mon grand plaisir était de parcourir les bois et de grimper sur les montagnes. La forêt a toujours eu sur moi une attraction très grande et m'a toujours produit une sensation indéfinissable; le vent qui tordait les arbres faisait bruire les feuilles, la grande voix des éléments à laquelle se mêlait le champ des oiseaux et de tous les hôtes des bois qui me plongeait dans des rêveries sans fin²⁴.

Il semble que le premier contact avec la culture autochtone se soit fait par l'entremise d'une tradition orale très importante dans l'espace culturel des Canadiens français du XIXe siècle : celle des conteurs. Ces derniers étaient le plus souvent des journaliers errant sur les routes du Québec rural, à la recherche de besogne sur les fermes qu'ils croisaient. Ces nomades apportaient avec eux les dernières nouvelles des paroisses voisines et c'est avec grand intérêt qu'ils étaient généralement écoutés par la population curieuse. Hébert a retenu le nom de certains d'entre eux dans son autobiographie :

Il y avait Jacques Boutin, ancien employé des compagnies de traite chez les sauvages, qui nous faisait des récits d'un intérêt poignant, souvent tragique : scènes de violence, vols, assassinats..., il jurait son âme qu'il disait vrai. Baby, Fontaine, Ovide, Charette, donnaient une toute autre note; c'était la chronique amusante et vécue dans leur milieu. L'histoire du fusil de toile et de l'ours blanc était désopilante, celle du héron était d'un cocasse...²⁵

À ce propos, François-Marc Gagnon mentionne, dans son étude de l'iconographie autochtone dans les œuvres de Hébert²⁶, que l'imaginaire de l'artiste aurait été alimenté principalement par trois sources. La première était celle des contes oraux tout juste indiquée. Le second contact avec la culture autochtone s'est fait par l'entremise des trois volumes des *Relations des Jésuites*, tandis que la troisième source à l'origine de l'intérêt

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 242-257.

de l'artiste pour les Premières Nations est l'ensemble des récits de l'auteur américain James Fenimore Cooper (1789-1851). Il est intéressant d'ajouter que, devant l'intérêt et la curiosité manifestes du jeune Hébert pour les « Sauvages », son père avait pris l'habitude de lire à ses enfants des récits historiques parmi lesquels figuraient des passages tirés des *Relations des Jésuites*. Louis-Philippe Hébert raconte :

Les courses sans fin des missionnaires avec les sauvages, leur vie errante, les hivernements dans le bois, abrités par de misérables cabanes d'écorces; la chasse à l'élan dans les grandes neiges à l'aide de raquettes, les voyages sur les lacs et les rivières dans les frêles canots d'écorces, leurs mœurs, leurs guerres; les cruautés des sauvages, les pratiques de jonglerie, les invocations aux manitous me captivaient étrangement. J'étais un auditeur très assidu, très attentif²⁷.

Cet intérêt manifeste pour l'histoire nationale constitue le point de référence principal expliquant en partie l'orientation de l'artiste vers l'art commémoratif. Tout au long de sa vie, Louis-Philippe Hébert n'a cessé de lire et de s'informer sur les dernières orientations de l'historiographie canadienne et sa bibliothèque personnelle s'est élargie au fil des ans pour atteindre un total de 959²⁸ volumes : « J'appris à connaître nos grands ancêtres dans Garneau, les aborigènes dans les Relations des Jésuites, l'abbé Moreau et les mémoires de Champlain. Je lus les romans philosophiques, historiques écrits par nos contemporains²⁹ ». Hébert s'impose rapidement dans le paysage montréalais par sa connaissance aigüe de l'histoire. Bruno Hébert rapporte, à ce sujet, qu'Édouard Montpetit aurait déclaré qu'en connaissance d'histoire nationale, Hébert avait atteint l'érudition³⁰!

Il est peu probable que Louis-Philippe Hébert ait véritablement rencontré un seul Autochtone au cours de toute sa vie³¹ et c'est essentiellement au travers de sources

²⁷ *Ibid.*, p. 246.

²⁸ Une partie infime de cette collection est aujourd'hui conservée au Service des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal à l'intérieur du fond du Docteur Léo-Pariseau qui était le gendre de l'artiste.

²⁹ John R. Porter, « Être et paraître : entre l'image de soi et la perception des autres », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 59

³⁰ Bruno Hébert, *Louis-Philippe Hébert (1850-1917) : sculpteur national*, Montréal, LIDEC, 2002, p. 16.

³¹ Louis-Philippe Hébert a même refusé une offre lancée par Eugène-Étienne Taché d'aller visiter les Autochtones de la Côte-Nord en vue de la préparation des sculptures de l'Hôtel du Parlement. Nous ignorons toutefois la raison de ce refus...

littéraires qu'il a pu s'initier à la figure d'altérité qu'est l'Autochtone : « Je résolu de lire ces beaux livres en entier [...] Les trois volumes [des *Relations*] m'occupèrent durant un an et demie. Je puis donc dire que j'ai vécu longtemps en compagnie des missionnaires et des Sauvages³² ». Bruno Hébert ajoute que le jeune Hébert importunait tant les siens avec le compte rendu des récits qu'il lisait que ses proches finirent par l'appeler le « petit sauvage »³³.

Il n'est pas exagéré de dire que les tomes des *Relations des Jésuites* constituent des ouvrages très importants dans le développement de l'historiographie québécoise au cours du XIXe siècle. Popularisés surtout à partir de 1858, par l'abbé Ferland qui ramène des archives françaises une copie des précieux manuscrits, Les *Relations* ne sont pas, bien entendu, l'œuvre d'historiens mais des rapports de Jésuites missionnaires destinés à la métropole française, d'une part pour l'informer sur la progression de leur œuvre évangélique et, d'autre part, obtenir des appuis financiers permettant la poursuite de cette mission chez les Autochtones. Ces rapports ont été écrits sur une longue période (entre 1632-1673). Donald B. Smith, qui s'est intéressé à la question de la représentation des Autochtones chez les historiens canadiens des XIXe et XXe siècles³⁴, observait à propos des *Relations des Jésuites* de nombreuses divergences dans le discours d'un même auteur. Selon lui, Les Jésuites dépeignaient un portrait ambigu des « Sauvages », portrait où s'opposent simultanément une attraction et une répulsion du mode de vie des premiers habitants du continent : « Les Jésuites trouvent beaucoup de qualités à la société amérindienne. Le désir de critiquer les mœurs des Européens contemporains les encourage d'ailleurs à idéaliser les autochtones [...] Pourtant, le Jésuite reste un prêtre envoyé pour convertir les “païens” au christianisme³⁵ ». L'attachement de l'artiste aux récits des *Relations des Jésuites* pose un problème car il est difficile de déterminer ce que l'artiste a véritablement retenu de cette lecture (hormis les références à la mission providentielle des missionnaires). Les diverses sculptures de l'artiste livrent peu de témoignages les liant directement aux *Relations*. Nous verrons d'ailleurs à la section 2. 1

³² François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 246.

³³ Bruno Hébert, Philippe Hébert sculpteur, Montréal, Fides, 1973, p. 21.

³⁴ Donald B. Smith, *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

³⁵ *Ibid.*, p. 13

que les sculptures de Louis-Philippe Hébert présentent toujours les mêmes caractéristiques sur le plan vestimentaire et de l'armement des Premières Nations, et se distinguent peu les unes des autres. Cet indice semble démontrer que l'artiste avait une certaine méconnaissance des nombreux groupes culturels formant les Premières Nations (à moins qu'il s'agisse d'un choix plastique). Pourtant, la majorité des chroniqueurs à l'origine des *Relations des Jésuites* reconnaissent, dès le XVII^e siècle, l'ethnodiversité caractérisant les différentes communautés autochtones d'Amérique du Nord.

Il a été mentionné que la troisième source d'inspiration pour Louis-Philippe Hébert entrant dans la construction de son modèle autochtone est la série de romans de l'écrivain américain James Fenimore Cooper (1789-1851). Citant Maurice Lemire, Hélène Destrempe mentionne dans son étude portant sur l'influence américaine dans la construction du modèle de l'Autochtone au Québec, que Cooper connaissait une popularité fulgurante au Québec à partir de 1850 : « L'extraordinaire succès de Cooper ne tarde pas à passer la frontière et les Canadiens voient le parti à tirer des moeurs indigènes. [...] Que dire du compte rendu très précis de la bataille de Carillon dans *Satanstoe* ? Voilà des modèles pour les Canadiens qui désirent une littérature nationale³⁶ ». L'importance de Cooper réside dans le fait qu'il introduit à l'intérieur d'une fiction la question de la rencontre de l'Autre (l'Autochtone en l'occurrence) dans l'espace américain. Hélène Destrempe démontre que dans le contexte puritain américain, l'Autochtone était perçu d'une manière assez semblable à celle décrite dans les *Relations des Jésuites* avec tout de même une tendance plus radicale : « aux yeux des puritains, l'Indien, païen, participe ainsi de cette nature déchue³⁷ ». Le message moralisateur des puritains américains (interprétant l'Autochtone comme le reflet du chaos et du mal) a été repris dans le contexte québécois de la seconde moitié du XIX^e siècle avec la pensée nationaliste du régionalisme mise en place par les élites conservatrices, comme nous le verrons dans les prochaines sections. En ce qui concerne Cooper, Jean Morency a mis de l'avant l'idée que le principal déchirement vécu par le héros consiste en une opposition

³⁶ Hélène Destrempe, « L'influence américaine sur la représentation de l'Indien au Canada français », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Meckle et Martin Pâquet (dir.), *Des Cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 115.

³⁷ *Ibid.*, p. 117.

entre deux réalités dichotomiques qui émergent au moment de la rencontre avec l'Autre. Natty Bumppo, le héros des différents romans de l'écrivain américain, est divisé entre sa culture d'appartenance et son impulsion nomade qui le pousse à l'aventure continentale³⁸. En ce qui concerne les œuvres à thème autochtone de Louis-Philippe Hébert, il semble que les principales dichotomies qui s'affrontent sont celles de la civilisation et de la sauvagerie. La première notion incarne l'idée morale du bien au travers de paramètres reflétant la continuité avec la culture originelle française, catholique et agricole, tandis que la seconde est l'antithèse et elle caractérise toute personne réfractaire de cette société, vivant en marge, déracinée et nomade. Tout comme pour les *Relations des Jésuites*, il est difficile de cerner la réception des romans de Cooper chez Hébert. L'écrivain américain expose le malaise du pionnier américain au moment de sa confrontation avec l'espace. Dans chacun des romans, l'Autochtone et le Blanc incarnent l'opposition des valeurs de l'ancien et du nouveau monde et leur rencontre entraîne un processus de redéfinition identitaire du personnage Blanc. Par contre, les différentes œuvres de Hébert présentent la « civilisation » blanche et ses pionniers luttant contre l'Autochtone pour préserver ses paramètres culturels originels (et ainsi éviter toute influence culturelle étrangère). L'influence de Cooper sur Hébert est manifeste en particulier avec le thème de la mort de l'« Indien ». Ce dernier thème sera abordé à la section 2. 8.

Au cours de sa jeunesse, Louis-Philippe Hébert hésite entre plusieurs voies et métiers. L'homme, qui n'osait pas encore avouer son désir profond d'être artiste, a abordé sans grand enthousiasme diverses professions plus difficiles les unes que les autres : fermier aux États-Unis, commis de magasin général chez son oncle violent et sa tante mégère, employé du Grand Tronc, vendeur itinérant de fruits et légumes, et finalement, zouave pontifical. Parlant de son expérience nomade quand il était employé pour les chemins de fer du Grand Tronc, Hébert indique : « Pour exécuter ces travaux, il fallait se transporter de Lévis à Montréal, Saint-Jean à Coaticook. Jamais longtemps au même endroit, toujours logés comme des soldats en campagne³⁹ ». L'artiste, qui expose l'opposition de la sédentarité du cultivateur au nomadisme de l'Autochtone dans

³⁸ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 44 à 60.

³⁹ Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 26.

plusieurs de ses œuvres, ne semble pas avoir trouvé son contentement dans une démarche nomade. Ironiquement, il n'est pas arrivé non plus à apprivoiser le type de vie sédentaire et enraciné qu'il valorise dans ses oeuvres. À ce sujet, Bruno Hébert indique qu'« Il opte pour la vie de ses pères, il sera cultivateur comme tout le monde. [...] Malgré la loyauté de ses efforts, quelques mois suffisent à le convaincre : jamais il ne réussira sur la terre. Il vaut mieux aller chercher ailleurs son contentement⁴⁰ ». C'est après cet échec qu'il parvint à se faire remarquer, pour l'une de ses compositions sculptées, par le peintre et architecte Napoléon Bourassa qui l'a engagé comme apprenti sur le chantier de la Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Sa formation artistique s'est ainsi constituée au fil des années d'apprentissage auprès de ce maître⁴¹. À ce sujet, Bernard Mulaire mentionne que « non seulement Hébert lui devait sa formation, mais aussi son credo, Religion et Patrie, programme que le maître avait élevé en une esthétique fidèle aux aspirations de son temps⁴² ». La pédagogie développée par Bourassa reproduit les méthodes d'enseignement de son propre maître : le peintre allemand Freidrich Overbeck considéré comme le fondateur de l'école des Nazaréens⁴³. Ce dernier entretenait avec ses élèves en formation une relation de maître / apprenti et les chantiers de décoration qu'il dirigeait servaient de laboratoire aux futurs artistes qui mettaient en pratique, durant la journée, les leçons apprises lors des cours du soir. Cet enseignement donné par Napoléon Bourassa à Louis-Philippe Hébert sur le chantier de la Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes pouvait ainsi être aisément rapproché de la formation des corporations d'artisans au Moyen Âge où l'enseignement se transmettait sur les chantiers des grandes cathédrales.

Un autre élément essentiel dans la formation de Hébert est l'étude des œuvres conservées dans les musées européens. À ce sujet, l'engagement de l'artiste comme Zouave pontifical lui a offert une occasion inespérée de découvrir la *Ville éternelle*. Hébert a profité de ses moments de liberté pour explorer les musées et monuments de la capitale des arts : « Philippe flâne dans les rues de Rome avec son ami Boileau. Les deux

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ La formation s'est écoulée entre 1873 et 1879.

⁴² Bernard Mulaire, « L'atelier de Montréal, 1882-1888 », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 69.

⁴³ Ajoutons que le mouvement des Nazaréens, précurseur du Romantisme allemand, est orienté vers le passé artistique et est imprégné d'un important sentiment religieux tout comme certaines des œuvres de Hébert. Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 44.

cosaques visitent les églises et les musées, parcourent les ruines et les places publiques. Louis-Philippe Hébert, qui a déjà pensé devenir sculpteur, ne se lasse pas de contempler les monuments de la vieille ville, ses bâtiments de pierres usées par le temps, ses fontaines qu'illumine le soleil⁴⁴ ». Dans une lettre du 13 septembre 1870, Noël Hébert invite son neveu à profiter du voyage pour enrichir sa formation et nourrir davantage son ambition de futur sculpteur :

Si tu as encore le goût pour la sculpture, c'est à Rome que tu pourras apprendre quelque chose, c'est là où tu es maintenant que tu trouveras des modèles pour tous les âges, pour tous les temps et pour tous les lieux. Tu ne m'en dis rien dans ta lettre, aurais-tu changé tes dispositions? Ou n'as-tu pas l'avantage de pratiquer et d'étudier? Si, dans votre compagnie, vous avez l'avantage de pratiquer quelque instruction, je te prie dans ton intérêt d'en profiter. Chaque instant de ton voyage est précieux, c'est pour toi un cours d'étude⁴⁵.

Plusieurs des œuvres et compositions postérieures de Louis-Philippe Hébert s'inspirent des œuvres vues à Rome où lors d'un de ses nombreux voyages à Paris⁴⁶, et il semble que ce passage à Rome ait été déterminant dans son choix de devenir sculpteur. Bien que notre insistance concernant ce passage à Rome semble à priori en dehors du champ spécifique de cette étude, il nous apparaît essentiel d'en dire quelques mots car il révèle de la très grande ferveur religieuse de l'artiste et d'un patriotisme manifeste. Cette ferveur s'est inscrite dans sa démarche artistique d'une manière très particulière et elle semble avoir, en partie, déterminé la position de Louis-Philippe Hébert en regard de l'indianité⁴⁷. Nous avons aussi choisi d'insister sur ce passage à Rome car il semble avoir influencé l'iconographie de certaines œuvres qui seront étudiées dans les prochaines sections⁴⁸.

⁴⁴ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 35.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ Nous reviendrons sur cette question lors de l'étude de l'œuvre *Le Rapt* à la section 2. 10.

⁴⁷ Il en sera question plus spécifiquement à la section 2. 1 ainsi qu'à la section 2.4 consacrée à l'étude du *Monument à Monseigneur de Laval*.

⁴⁸ Plus particulièrement l'œuvre *Le Rapt* qui sera l'objet de la section 2. 10.

1. 2 Survol d'une carrière : l'entreprise commémorative de Louis-Philippe Hébert

Dans son autobiographie partielle écrite en 1901, Louis-Philippe Hébert évoquait sa perception à l'égard de sa future carrière d'artiste au moment de ses débuts : « Je me voyais plus tard dans la lutte, arrivé au succès, avec un atelier plein de statues historiques, statues de grands hommes de notre histoire, auxquels notre pays donnait l'apothéose du piédestal. [...] Le soir, je les écoutais dans les livres où leur pensée, leur vie cristallisée éclairent ceux qui les consultent⁴⁹ ». Hébert est incontestablement parvenu à atteindre cet objectif initial compte tenu de la quantité impressionnante d'œuvres réalisées au cours de sa longue carrière qui s'étend du début de sa formation en 1873 à son décès en 1917.

L'artiste a conçu au début de sa carrière de grands ensembles religieux. Parmi ces derniers, soulignons les soixante-dix sculptures en bas-relief et rondes-bosses sculptées pour la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, les onze œuvres de la chaire de Notre-Dame de Montréal, les nombreuses œuvres décorant la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal ainsi que quelques sculptures en ciment ou en métal repoussé pour des églises de Montréal, Varennes, Longueuil et Trois-Rivières. La production commémorative comprend douze statues pour la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec. Dans la même ville, l'artiste a réalisé deux autres monuments dont celui à *Monseigneur de Laval* (**figure 22**). La métropole montréalaise compte quant à elle six monuments d'envergure réalisés par l'artiste parmi lesquels figurent en tête le *Monument à Maisonneuve* (**figure 01**). Sont également répartis dans diverses municipalités et villages une demi-douzaine de monuments dont le plus imposant en proportions se trouve à Verchères, en bordure du Saint-Laurent : le *Monument à Madeleine de Verchères* (**figure 27**). Les provinces de la Nouvelle-Écosse, du Nouveau-Brunswick, de l'Alberta et de la Colombie-Britannique comptent pour chacune d'entre elles un monument majeur réalisé par l'artiste. L'Ontario possède, quant à lui, cinq grands ensembles commémoratifs dont quatre sont sur la Colline parlementaire à Ottawa. Cette dernière ville comprend à elle seule plus de quatre-vingt œuvres du sculpteur (Notre-Dame d'Ottawa ainsi que la Colline parlementaire additionnés). D'autres œuvres trônent à l'extérieur notamment au Cimetière Notre-Dame-

⁴⁹ Bruno Hébert, *op. cit.* p. 49.

des-Neiges où quelques bustes ornent les monuments funéraires. Finalement, la production de l'artiste compte plus d'une centaine de bustes, de statuettes, de portraits et de compositions qui offrent une imagerie de sa famille (nombreux portraits), de ses mécènes et du regard qu'il porte sur la thématique historique et, dans certains cas, sur la thématique autochtone. La qualité des œuvres varie selon l'usage (étude, œuvre de commande) et les matériaux s'anoblissent aussi selon qu'il s'agit d'une commande ou d'une œuvre personnelle. Les œuvres de commande sont le plus souvent réalisées en bronze⁵⁰ tandis que les études et statuettes destinées à l'édition sont généralement en plâtre ou en terre cuite.

La production de l'artiste à thématique autochtone comprend en tout vingt-quatre œuvres connues dont certaines ont été éditées en plusieurs versions. Quelques unes, de plus grandes dimensions, sont regroupées à l'intérieur d'un grand monument. C'est le cas du *Monument à Monseigneur de Laval* (**figure 22**) qui comprend des thématiques autochtones sur deux des trois bas-reliefs ainsi que sur les figures allégoriques placées au bas du socle. Soulignons aussi la façade de l'Assemblée Nationale où, parmi les personnages qui composent ce panthéon de la mémoire, trônent deux œuvres qui présentent des groupes d'Autochtones. Les petites statuettes peuvent être classées en deux groupes principaux : les statuettes féminines ayant une fonction strictement allégorique et celles exposant l'affrontement du Blanc et de l'Autochtone au moment de la colonisation de la Nouvelle-France. Ces œuvres expriment la dichotomie entre la « civilisation » incarnée par le Blanc (au travers de la figure du moissonneur, du cultivateur) et la « barbarie » ou la « sauvagerie » personnifiée par l'Autochtone.

Deux thèmes majeurs sont sous-jacents aux thématiques présentes dans la plus grande partie des œuvres de l'artiste : la religion catholique et la patrie canadienne. Si Louis-Philippe Hébert abandonne pratiquement l'art religieux au cours de la décennie 1890 pour se consacrer à la réalisation de monuments commémoratifs, il n'en abandonne pas le sens et la fonction, car le sens même de la patrie et celui de la religion étaient

⁵⁰ À l'exception du buste de Sir George Alexander Drummond réalisé vers 1900 qui est la seule œuvre en marbre connue dans la production de l'artiste.

indissociables à ses yeux. À ce sujet, Bruno Hébert indique que « ce n'est pas par lassitude qu'il laisse l'art religieux, mais à une époque où patriotisme et religion sont une seule et même dévotion, il passe du sanctuaire à la place publique le plus naturellement du monde⁵¹ ».

Nous pourrions constater dans les prochains chapitres que les iconographies et les compositions de Louis-Philippe Hébert se distinguent peu des modèles académiques européens. À ce sujet, Gérard Bouchard rappelle la triste situation de dépendance des sciences et des arts québécois au début du XXe siècle face aux modèles français :

On pourrait invoquer encore l'exemple de l'art religieux (en particulier la sculpture et la peinture) dont les représentants, au moins jusqu'au début du XXe siècle, s'appliquaient pour la plupart à copier les maîtres européens, surtout français et italien ou l'exemple des sciences sociales qui, de leur naissance vers la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu du siècle suivant, se sont nourries quasi exclusivement des modèles français⁵².

Dans ce contexte, il est permis de se demander quels ont été les éléments originaux et innovations apportées par Hébert aux arts. Bruno Hébert indique que l'artiste n'a pas eu à innover face à l'avant-garde européenne compte tenu qu'il l'a fait dans son propre milieu d'appartenance en offrant une statuaire monumentale en bronze alors absente du paysage artistique⁵³. En effet, si la pratique de l'artiste pouvait paraître académique et traditionaliste en France, elle était simplement considérée comme une nouveauté dans le paysage québécois compte tenu de l'absence d'exemples sculptés comparables. C'est à juste titre que Bruno Hébert indique : « [...] Garneau a été “notre historien national” et Crémazie “notre poète national”, on parlera désormais de Philippe Hébert comme de “notre sculpteur national”, titre qu'il essaiera d'honorer le reste de sa vie⁵⁴ ». Ce titre honorifique est à la mesure de l'ambition de l'artiste et de ses réalisations

⁵¹ Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 59.

⁵² Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures : continuité et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », dans Gérard Bouchard et Serge Courville, *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1995, p. 9.

⁵³ Bruno Hébert, *op. cit.* p. 69.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

sculptées qui ont mis en place les paramètres de l'art commémoratif, comme nous pourrons le constater dans les prochaines sections.

1. 3 Étude sociohistorique de la perception des Autochtones du côté des Canadiens français

L'histoire des Premières Nations canadiennes au cours du XIXe siècle pourrait se résumer à un processus de marginalisation constant. À l'aube du XIXe siècle, les Autochtones étaient intégrés à l'économie coloniale en participant au marché des fourrures et leur artisanat était recherché. Dans l'ouvrage *Description topographique de la province du Bas-Canada*, le géographe Joseph Bouchette énumère les différentes productions des Autochtones intégrées à l'économie locale. Il indique que les premières nations produisaient des mocassins, des raquettes, des ceintures, des paniers, des luges indiennes, des chapeaux ainsi que des gants de fourrure, des colliers d'épines de porc-épic, des bourses, des sacs à main, des arcs, des pagaies, des petits canots et des petites statuettes⁵⁵. En plus de cette position dans l'économie canadienne, les Autochtones perpétuaient leur rôle d'alliés militaires durant les conflits. À ce sujet, une lettre de Lord Castlereagh, le Gouverneur de Québec, datée de 1809 indique toute l'importance de maintenir l'amitié et les alliances réalisées avec les Premières Nations. Cette lettre présente aussi une certaine crainte inspirée par ces dernières : « il faut continuer de se concilier les tribus indiennes en partant du principe que si, lors d'un combat, elles ne sont pas à nos côtés, elles se battront contre nous, et que nous nous devons de penser plutôt à leur capacité de destruction si elles deviennent nos ennemis qu'à leur utilité comme alliés⁵⁶ ». Par contre, la Guerre de 1812 a marqué la fin des conflits militaires dans les territoires britanniques d'Amérique du Nord et les alliances avec les Premières Nations devenaient inutiles :

⁵⁵ Rapporté par Daniel Francis, *Histoire des Autochtones du Québec 1760-1867*, Ottawa, ministère des Affaires indiennes, 1984, p. 7-8.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

Lorsque les Britanniques avaient besoin de guerriers pour protéger leurs colonies américaines, les Amérindiens se trouvaient dans une position de force et pouvaient exiger en contrepartie la protection de leurs terres. Maintenant que ce besoin n'existait plus, les Britanniques étaient moins enclins à défendre les intérêts des Autochtones. À cause de cette perte relative de pouvoir, la décennie des années 1820 est considérée comme une période critique de l'histoire des Amérindiens⁵⁷.

En plus de perdre leur utilité sur le champ de bataille, il semble que les Autochtones aient été perçus comme une menace aux entreprises de colonisation de l'Ouest canadien⁵⁸. À ce sujet, la révolte des Métis de la Rivière-Rouge en 1870 dirigée par Louis Riel marque encore la mémoire collective des Canadiens⁵⁹. Hélène Destrempes indique que ce processus de marginalisation et de création d'un stéréotype des Premières Nations s'est effectué simultanément au Canada et aux États-Unis au cours des décennies 1840-1860⁶⁰. Pour sa part, l'historien Patrice Groulx indique que le gouvernement colonial a favorisé, au cours de cette période critique, les actions répressives à l'endroit des Premières Nations : « dépossession territoriale et sédentarisation forcée d'abord, puis privatisation des droits civils et politiques, enfin, dépossession identitaire : les autorités coloniales mettent ainsi en place, de 1820 à 1850 les mécanismes d'un ethnocide officiel⁶¹ ».

Cet « ethnocide officiel » était encadré par les politiques de mise en réserve des Autochtones. En 1869, la *Loi sur les Indiens*, votée par le Parlement, restreignait les droits des Autochtones à l'espace de petites réserves. Le principe de ces zones réservées était supposément de faciliter « l'élévation » progressive des Autochtones à la civilisation. L'espace de la réserve était pensé par le gouvernement de l'époque comme une zone d'entre-deux permettant, d'une part, la préservation momentanée des paramètres culturels autochtones et, d'autre part, de faciliter l'entrée vers la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸ Hélène Destrempes, « L'influence américaine sur la représentation de l'Indien au Canada français », dans Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Meckle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 117.

⁵⁹ Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Vents d'Ouest, 1998, p. 147.

⁶⁰ Hélène Destrempes, *op. cit.*, p. 124.

⁶¹ Patrice Groulx, *op. cit.*, p. 96.

« civilisation » des Premières Nations⁶². Confinés à l'intérieur d'un espace inadapté à leur mode de vie rural, les Autochtones ont beaucoup souffert de cette semi-captivité qui leur a été imposée.

Il a été mentionné que la décennie 1840-1860 constitue une période charnière dans le processus de marginalisation des Premières Nations au Canada. À l'inverse, cette même période correspond à un moment d'affirmation nationale des Canadiens français. En réaction au célèbre rapport du Gouverneur Lord Durham qui, au lendemain des Rébellions de 1837-1838, indiquait que les Canadiens Français étaient un peuple sans histoire, François-Xavier Garneau publiait en 1845 son *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*. Le spécialiste de la littérature québécoise Denis Saint-Jacques soutient que cet ouvrage a contribué à créer le « mythe fondateur du nationalisme canadien⁶³ ». Saint-Jacques mentionne aussi que la littérature québécoise s'est réorientée après l'échec de 1838 vers un discours de résistance : « l'échec des Rébellions de 1837-1838 réoriente ce mouvement [patriotique] vers la résistance idéologique et donne occasion au surgissement d'une production littéraire qui cherche à prendre la relève de l'insurrection réprimée⁶⁴ ». L'attitude de résistance caractérisant les productions littéraires de l'époque s'est matérialisée par une affirmation poussée des paramètres culturels jugés comme authentiques par les élites culturelles. À ce sujet les spécialistes de la littérature Marie Couillard et Patrick Imbert indiquent que « les Canadiens français furent progressivement amenés à se détacher de la question [d'autonomie politique] et à se concentrer sur leur devoir national de préserver et leur langue et leur religion, à l'exclusion de toute préoccupation politique, économique, voire démocratique. Ce faisant, ils se détournaient de l'américanité⁶⁵ ». À ce sujet, l'historien Gérard Bouchard a indiqué que les élites culturelles, constatant la vulnérabilité du modèle culturel canadien (perçu comme menacé par l'influence états-unienne), se sont investies d'un devoir de

⁶² *Ibid.*, p. 94.

⁶³ Denis Saint-Jacques, « De Québec à Montréal : essai de géographie historique », dans Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005, p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ Marie Couillard et Patrick Imbert (dir.), *Les Discours du Nouveau Monde au XIXe siècles au Canada français et en Amérique latine* (actes du colloque tenu du 29 septembre au 1^{er} octobre 1994 à l'Université d'Ottawa dans le cadre de l'Accord d'échange entre l'Université d'Ottawa, Canada et l'Universidad Nacional de Rosario, Argentine), New York; Ottawa, Legas, 1995, p. 71.

préservation des paramètres culturels jugés comme authentiques⁶⁶. Selon Bouchard, cette peur de l'Autre explique entre autres le fait que « le nationalisme de ces élites ne pouvait être que conservateur, tourné vers un passé mythique à préserver et qui tenait lieu de programme pour l'avenir⁶⁷ ». Bouchard ajoute que trois principaux postulats avaient été mis en place par ces élites pour détourner le peuple des influences nord-américaines. Selon les élites, l'essence de la nationalité canadienne tenait à son héritage français, la défense de la nation se confondait avec celle de la foi et le modèle paysan et rural était le seul qui incarnait véritablement l'essence nationale⁶⁸. Ronald Rudin pose le même constat dans son étude de la construction de l'historiographie québécoise :

La langue française, le symbole le plus évident de la nation, est étroitement associée au catholicisme et le Canada français a toujours eu pour mission de promouvoir le catholicisme en Amérique du Nord. L'élite canadienne-française est également convaincue qu'après la foi, les principaux bastions de la nation sont l'agriculture et la vie rurale⁶⁹.

Le discours dominant des élites était donc tourné vers le passé colonial. À la différence des nations européennes, le passé historique ne pouvait qu'être orienté vers un passé rapproché compte tenu du fait que le Québec constituait une collectivité neuve. À ce sujet, Bruno Hébert indique que « le passé qu'ils [les Canadiens et plus spécifiquement l'élite canadienne-française du XIXe siècle] célèbrent ne s'identifie pas à une lointaine mythologie comme chez les Grecs mais à un passé historique plutôt récent, parfois très récent⁷⁰ ». Gérard Bouchard constate que les collectivités neuves issues du contexte de transferts migratoires ont eu à reconstruire leurs sociétés et leurs imaginaires à partir des nouveaux paramètres offerts par l'espace américain. Les élites canadiennes-

⁶⁶ Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures : continuité et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1848-1960) », dans Gérard Bouchard et Serge Courville, *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1993, p. 3-47 ; « Le Québec et le Canada comme collectivités neuves : esquisse d'une étude comparée », *Recherches sociographiques*, vol. 39, nos 2-3, 1998, p. 219-248.

⁶⁷ Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures : continuité et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1848-1960) », dans Gérard Bouchard et Serge Courville, *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1993, p. 13.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ Ronald Rudin rapporté dans : Donald B. Smith, *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1974, p. 72.

⁷⁰ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 136.

françaises de la seconde moitié du XIXe siècle auraient toutefois choisi d'inscrire la collectivité dans le modèle culturel de l'ancienne métropole coloniale : « La nouvelle collectivité se donne pour objectif de perpétuer les institutions (sociales, juridiques, politiques...), la culture (la langue, les idées, la religion...), les traditions de la société mère, dont elle veut être une sorte de répétition (de “clone”), une extension dans l'espace et dans le temps. C'est la voie de la continuité⁷¹ ».

Cette orientation vers le passé du discours national justifie l'ensemble des manifestations commémoratives (poésie, roman historique, peinture et sculpture commémoratives, pèlerinages, messes) mises en place pour affirmer davantage l'appartenance culturelle française et catholique. À ce sujet, l'historien d'art Denis Martin indique que

Les historiens et historiographes canadiens-français de la seconde moitié du XIXe siècle ont peuplé notre histoire nationale de saints, de demi-dieux et d'héroïnes dont les exploits et les destins exemplaires ont été célébrés dans les nombreux monuments qui ornent nos places publiques. Entre 1880 et 1930, toute l'histoire de la Nouvelle-France, cet « âge d'or » de la patrie, a été coulée dans le bronze⁷².

Martin ajoute qu'« après 1850, le clergé catholique exploite de plus en plus la mémoire collective des Canadiens français à des fins patriotiques et religieuses. [...] Toute l'histoire des Canadiens français sera revue et corrigée à la lumière de la foi⁷³ ». À ce sujet, le chapitre 2. 13 portant sur le *Monument de Dollard des Ormeaux* (**figure 45**) livrera un exemple de ces manipulations de l'histoire par certains des historiens du XIXe siècle pour promouvoir une idéologie patriotique.

Il apparaît que les Autochtones occupaient une place particulière dans le discours patriotique et moral. Ronald Rudin indique que les historiens de la seconde moitié du

⁷¹ Gérard Bouchard, « Le Québec et le Canada comme collectivités neuves : esquisse d'une étude comparée », *Recherches sociographiques*, vol. 39, nos 2-3, 1998, p. 221.

⁷² Denis Martin, « Les héros de la patrie. La façade de l'Hôtel du Parlement », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 138.

⁷³ *Ibid.*, p. 140.

XIXe siècle (Jean-Baptiste-Antoine Ferland, Henri-Raymond Casgrain...) y réfèrent couramment pour défendre leurs idées morales. Par exemple, la description d'un « mauvais » Autochtone pouvait servir à donner une leçon de ce qu'il adviendrait d'un « mauvais Canadien⁷⁴ ». Selon Rudin, les élites justifiaient le recours aux Autochtones comme exemple pour inculquer des valeurs morales : « les Canadiens français ont besoin de contrôle et de surveillance et la liberté des indigènes leur serait nuisible⁷⁵ ». Rudin ajoute que les lettres pastorales écrites par les évêques de l'époque semblent indiquer que le modèle du « mauvais indien » servait en réalité de métaphore pour parler du « mauvais Canadien⁷⁶ » : « les fautes dont on accuse les Canadiens français égarés dans ces mandements et lettres pastorales, leur amour de la liberté, leur désir de s'amuser, leur catholicisme vacillant et leur abus d'alcool, sont les défauts que les historiens contemporains invoquent en même temps pour stigmatiser les indigènes⁷⁷ ». De plus, il semble que les guerres contre les Iroquois aient été perçues par certains historiens et romanciers du XIXe siècle comme des manifestations d'une « Guerre Sainte ». Hélène Destrempe constate, à ce sujet, que l'entreprise militaire était justifiée par les soi-disant bienfaits de la foi catholique que les missionnaires tentaient d'apporter avec acharnement aux Premières Nations⁷⁸. L'historien Denis Delâge ajoute même que « l'intérêt des premiers historiens se porte surtout sur les exploits militaires et diplomatiques à la gloire du roi de même que sur le combat des missionnaires pour faire reculer le royaume de Satan⁷⁹ ». D'une manière générale, les différentes études de l'historiographie et de la littérature québécoises du XIXe siècle semblent indiquer que les Autochtones servent à incarner les vices à éviter. L'apparition du discours racial au début du XXe siècle (largement inspiré des théories évolutionnistes défendues dans l'ouvrage *L'origine des espèces* publié en 1859 par Darwin) n'a fait qu'envenimer le sentiment d'hostilité face

⁷⁴ Le « mauvais Indien » fait référence aux diverses caractéristiques reprochées aux Autochtones par l'élite canadienne-française. Leur nomadisme et leur résistance à la « civilisation » constituent sans doute celle qui étaient considérées comme leurs pires travers.

⁷⁵ Ronald Rudin, *Faire l'histoire au Québec*, Québec, Septentrion, 1998, p. 73.

⁷⁶ Les principaux vices attribués aux Canadiens français qui expliquaient à l'époque l'emploi de cet épithète de « mauvais » canadien sont : l'alcoolisme, la paresse et le nomadisme.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁸ Hélène Destrempe, « L'influence américaine sur la représentation de l'Indien au Canada français », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Meckle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 118.

⁷⁹ Denis Delâge, « Les amérindiens dans l'imaginaire des québécois », *Liberté*, vol. 33, nos 196-197 (août/octobre), 1991, p. 21.

aux Autochtones⁸⁰. L'historien Denis Delâge a constaté que le mépris des Autochtones chez les élites canadiennes-françaises de la seconde moitié du XIXe siècle s'expliquerait aussi par le fait que les autorités britanniques tendaient à généraliser l'usage du qualificatif de « métis » en parlant des Canadiens français en raison des bonnes relations économiques et culturelles qu'ils avaient entretenus avec les Autochtones. Les Canadiens français, humiliés, étaient perçus comme les « créoles du Canada ». Cette perception des Britanniques explique le rejet massif des Canadiens français de toute influence culturelle autochtone au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Le point culminant de ce malaise constitue la décision prise en 1912 par le gouvernement du Québec de supprimer des milliers de noms de lieux dont l'origine linguistique était autochtone⁸¹. Au cours de cette même période, des tensions sont apparues entre Autochtones et Canadiens français pour le contrôle des territoires utilisés par l'industrie forestière. Donald B. Smith indique que ce n'est qu'au cours des années 1930 que les élites canadiennes-françaises ont été amenées à reconnaître l'importance et l'apport des Premières Nations à la culture québécoise notamment grâce aux travaux de Marius Barbeau et d'Aristide Beaugrand-Champagne. La rareté des contacts entre la population canadienne et les Premières Nations a longtemps contribué à renforcer les portraits pessimistes de ces derniers que dressaient les historiens et écrivains du XIXe siècle.

Nous tenterons de démontrer que dans le cas des œuvres de Louis-Philippe Hébert, les Autochtones servent de contre-motifs aux personnages canadiens présents dans les monuments. Ces derniers font l'apologie de la civilisation canadienne-française et de la religion catholique qui triomphent sur le « paganisme, la sauvagerie, le mal et la barbarie » incarnés par les Autochtones. Symbole d'altérité, il nous apparaît que l'Autochtone sert, dans les différentes œuvres de l'artiste, de contre-exemple moral. Par conséquent, une bonne part des représentations d'Autochtones de Louis-Philippe Hébert s'inscrit dans une rhétorique manichéenne basée sur les polarités du bien et du mal. Au cours des prochaines sections de cette étude, nous aborderons le discours de l'artiste sur les Premières Nations au travers d'exemples tirés de sa production sculptée.

⁸⁰ Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Vents d'Ouest, 1998, p. 79.

⁸¹ Denys Delâge, *op. cit.*, p. 26.

SECONDE PARTIE : Analyse des œuvres

2. 1 Survol d'une production indigène

Il n'est pas étonnant que Louis-Philippe Hébert ait choisi d'incorporer de nombreux Autochtones dans ses diverses productions sculptées. Son intérêt précoce pour l'histoire du pays, manifeste dans le choix de ses lectures⁸², témoigne de sa curiosité pour les prémises de l'aventure coloniale soit le moment de la rencontre avec l'Autre. Dans ce contexte, le sujet autochtone offre ainsi à l'artiste la possibilité de réaliser des scènes tirées de l'histoire qui présentent du mouvement et un dynamisme impressionnants. Les nombreuses scènes de batailles entre Blancs et Autochtones révèlent l'habileté de l'artiste à rendre une grande complexité de poses et de physionomies. Le thème autochtone permet aussi à Hébert de toucher la question du nu et du corps humain. À ce titre, la représentation d'un sujet autochtone nu offre un champ de liberté plus vaste qu'un sujet de nu canadien (surtout en ce qui concerne les grands monuments commémoratifs) car l'époque était soumise à un code moral strict. Il est, en effet, plus facile pour Hébert de justifier une représentation d'un nu appartenant à une culture étrangère qu'à sa propre culture d'appartenance⁸³.

C'est avec beaucoup de respect et d'admiration que Bruno Hébert, le petit-fils de l'artiste, tente d'expliquer l'origine de cet intérêt pour le sujet autochtone ainsi que les motivations de l'artiste pour ce thème particulier.

Fasciné dès son jeune âge par les murmures de la forêt et par ces mystérieux personnages qu'étaient pour lui les Indiens, Philippe, tout au long de sa carrière, montre une prédilection marquée pour l'homme de la forêt. Quand il est las des astreignants travaux de commande, il prend une motte de glaise et modèle ce qu'il appelle « ses sauvages ». Plus que derniers nomades du nouveau monde, plus que représentants d'une race

⁸² Rappelons que ses ouvrages préférés comprenaient *Les Relations des Jésuites*, l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, les romans de James Fenimore Cooper.

⁸³ À ce sujet, certains témoignages de l'époque présentent l'accueil mitigé accordé à certaines œuvres présentant des nudités par des critiques aux mœurs conservatrices. C'est le cas de la *Halte dans la forêt* qui aurait été mal reçue. Bruno Hébert indique que le sein dénudé de l'Autochtone aurait choqué une partie de l'élite de l'époque au moment de l'installation de l'œuvre le 26 août 1890. Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 74.

d'hommes, ils sont pour lui l'image de l'homme dans sa splendeur originelle, non encore affadi par ce qu'on appelle « la civilisation »⁸⁴.

Si le témoignage de Bruno Hébert est un vibrant hommage à la production du sculpteur consacré au motif indigène, il est permis d'affirmer qu'il se trompe fort probablement en ce qui a trait aux intentions réelles de l'artiste. Il est, en effet, peu probable que Louis-Philippe Hébert adhère à la vision romantique et humaniste exprimée par son petit-fils. Les témoignages laissés par l'artiste semblent démontrer qu'il ne surévaluait pas de manière positive l'Autochtone dans sa nature originelle. De plus, il est inévitable que certaines de ses œuvres trahissent un ethnocentrisme manifeste. À ce sujet, l'étude de l'oeuvre *Sans merci* (**figure 29**) au chapitre 2. 6 apportera un exemple frappant du discours véhiculé par l'artiste par rapport à l'indianité et à l'espace américain. À ce sujet, le géographe Louis Dupont a repéré les différents discours idéologiques et politiques des élites canadiennes-françaises à l'égard de l'espace américain et de la modernité. L'époque de Louis-Philippe Hébert, dominée par la valorisation du terroir et des traditions séculaires, favorisait la pensée dite expansionniste. Cette dernière incarne pour le géographe l'attitude de certaines élites conservatrices et cléricales qui, au cours de la seconde moitié du XIXe, siècle se sont donné la mission de propager la foi et la culture catholique à toute l'étendue continentale pour contrer l'influence américaine qui, selon elles, risquait de provoquer l'acculturation des Canadiens (et plus particulièrement ceux expatriés aux États-Unis⁸⁵). D'une certaine manière, les élites auraient récupéré la mission colonisatrice et évangélisatrice des premiers missionnaires afin de maintenir le peuple à distance de la modernité, de la réalité industrielle et du soi-disant individualisme caractérisant les centres urbains. En insistant et en valorisant le modèle agricole dans ses œuvres (*Charles Le Moyne, Sans merci*) au détriment du reste, Hébert manifestait son adhésion au discours dominant des élites de son époque.

Nous sommes forcés de constater que, malgré un intérêt certain pour la thématique autochtone, Louis-Philippe Hébert manque quelque peu d'originalité par ses

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁵ Louis Dupont, « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », dans Donald Cuccioletta (dir.), *L'américanité et les Amériques*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'université Laval, Éditions du IQRC, 2001, p. 47-63.

choix plastiques et iconographiques. En effet, aucune de ses représentations d'Autochtones ne se démarque véritablement des autres. La relative similarité des différents sujets sculptés pourrait tendre à démontrer que l'artiste a réutilisé à l'infini un prototype de base, prototype qu'il aurait décliné dans diverses poses pour obtenir une dizaine d'œuvres différentes. Les choix plastiques du modelleur prouvent que, malgré une connaissance poussée de l'histoire du pays canadien, Hébert connaissait peu les différentes cultures autochtones sur le plan ethnologique et en ce qui concerne leurs particularismes propres. Il est, à ce sujet, fort regrettable qu'il ait refusé l'offre de l'architecte Eugène-Étienne Taché (1836-1912) d'aller visiter les Montagnais sur la Côte-Nord en prévision de la préparation de la *Halte dans la forêt* du Parlement⁸⁶. Aucun témoignage tiré de sa correspondance et de son autobiographie ne permet d'affirmer que le sculpteur ait rencontré un seul Autochtone au cours de toute sa vie. Au contraire de plusieurs artistes l'ayant précédé (dont Antoine Plamondon né en 1804 au village huron d'Ancienne-Lorette), Hébert n'a manifesté que peu d'intérêt pour ses contemporains Autochtones. Toute sa production à thématique indigène est entièrement orientée vers le passé correspondant à l'époque de l'Ancien Régime colonial français. De plus, en fonction des thématiques choisies par le sculpteur, il est possible d'affirmer que les Premières Nations auxquelles il fait référence appartiennent uniquement à la tranche de l'histoire précédant la signature en 1701 de la Grande Paix de Montréal, paix qui allait mettre un frein définitif aux attaques d'Iroquois contre les colons canadiens-français implantés dans la Vallée du Saint-Laurent. Ce choix temporel s'explique par la surévaluation des élites de la seconde moitié du XIXe siècle aux prémisses de l'aventure coloniale (au détriment de l'histoire récente), car cette époque renferme tous les éléments du modèle culturel mis en place à ce moment.

Le modèle iconographique type caractérisant l'Autochtone de Louis-Philippe Hébert se présente donc, en premier lieu, avec une longue chevelure, souvent tressée et ornée d'un serre-tête. Ce dernier est piqué d'une ou de plusieurs plumes. À l'occasion, le serre-tête est orné de médailles de chasse. Dans la grande majorité des représentations tant masculines que féminines, la nudité partielle est de mise et le vêtement se résume au

⁸⁶ Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 74.

pagne porté. La musculature masculine est mise à l'honneur dans les différentes scènes. L'emphase expressive est généralement portée par les actes violents et brutaux suggérés par l'artiste mais aussi par l'intensité du regard des Autochtones. L'armement de ces derniers est majoritairement constitué d'armes traditionnelles (tomahawks, arcs et flèches, nigogue, couteau) au détriment des armes européennes (fusils, mousquets) qui faisaient pourtant partie de leur attirail militaire (et de chasse) habituel, et cela, dès la seconde moitié du XVII^e siècle⁸⁷.

Dans toute la production de l'artiste, une seule scène présente un caractère plus original et distinctif. Il s'agit du bas-relief de *L'Escarmouche du 30 mars 1644* (**figure 02**), lequel fait partie du socle du *Monument à Maisonneuve* érigé sur la Place d'Armes en 1895 (**figure 01**). Cette scène, ainsi que la statuette de *Cœur qui chante* (**figure 43**), sont les seules présentant des Autochtones vêtus de la tête aux pieds de peaux de bêtes. De plus, cette œuvre constitue l'unique exemple dans la production de l'artiste où l'armement des Premières Nations est constitué de boucliers et de fusils⁸⁸. Le parti emprunté par Hébert pour la réalisation de cette œuvre semble davantage dicté par la logique temporelle de l'évènement qui s'est produit durant l'hiver que par les préférences personnelles. À ce sujet, le socle du monument identifie clairement la date de l'escarmouche (en mars) et il aurait été impossible de justifier l'absence de vêtements dans une scène d'hiver. La présence exceptionnelle des armes à feu sert possiblement à commémorer un autre évènement survenu au cours de cette même année. C'est effectivement en 1644 qu'une ordonnance a été émise pour interdire l'échange d'armes à feu avec les Autochtones⁸⁹. Les autorités coloniales craignaient alors que l'abondance d'armes possédées par ces derniers ne constitue une menace pour le petit nombre de colons implantés. Dans son essai portant sur la guerre chez les sociétés iroquoises, l'ethnologue Roland Viau mentionne une source faisant état de la présence d'armes à feu chez 300 des 700 guerriers mohawks au cours de l'année précédant l'escarmouche du 30

⁸⁷ Roland Viau apporte les précisions à ce sujet dans son ouvrage *Enfants du néant et mangeurs d'âme : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997, p. 52.

⁸⁸ Roland Viau mentionne à ce sujet que ces boucliers, formés de lattes de bois, ont été abandonnés au moment où les armes à feu ont proliféré car ils étaient rendus inefficaces. *Ibid.*, p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 52.

mars⁹⁰. Par conséquent, c'était près de la moitié des effectifs militaires mohawks qui disposaient d'armes à feu dès la décennie marquée par la fondation de Montréal. On devrait donc s'attendre à une prolifération d'armes à feu dans les différentes représentations sculptées par Louis-Philippe Hébert. Or, ce n'est pas le cas. L'artiste cherche sans doute à éviter toute confusion possible entre les Blancs et les Autochtones pour faciliter la lecture des œuvres et pour renforcer ainsi la dichotomie entre les protagonistes.

En insistant sur le caractère primitif des Autochtones, Louis-Philippe Hébert marquait une différenciation nette entre les deux cultures, soit la culture du « Sauvage » et celle du colon français « civilisé ». Cette surévaluation, chez l'artiste, de sa culture d'appartenance manifeste sa vision à l'égard de sa propre race mais aussi le regard manichéen qu'il porte sur le sujet autochtone, lequel est généralement soumis à un rapport où le bien et le mal s'affrontent⁹¹. Dans son étude des œuvres de Hébert présentant des Autochtones, François-Marc Gagnon affirme que l'attitude de l'artiste face à l'altérité correspond au principe d'hétéroraciation. Ce dernier, relevant de l'ethnologie, sert à caractériser l'attitude dominante d'un individu appartenant à une collectivité jugée « supérieure » face à un membre d'une autre collectivité dominée : « L'Autre a une race, parce qu'il appartient à un groupe jugé inférieur ou moins évolué que soi. Cette infériorité justifie qu'on veuille le dominer et l'exploiter, mais pas forcément le faire disparaître⁹² ». L'attitude d'hétéroraciation sert principalement à caractériser l'esprit des diverses entreprises coloniales des grands empires européens du XIXe siècle. Gagnon a récupéré le terme (hétéroraciation) afin de désigner l'attitude des élites (principalement cléricales) canadiennes-françaises de la seconde moitié du XIXe siècle qui n'ont jamais cessé de dénigrer toutes les influences étrangères (en particulier l'influence états-unienne) pour défendre les fondements de la culture nationale.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁹¹ Rappelons que les œuvres ont été majoritairement réalisées entre 1880 et 1917 soit au faite de l'influence de l'Église catholique au Québec.

⁹² François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 253.

Il a été signalé que l'absence de signe distinctif permettant d'identifier l'appartenance culturelle des différents Autochtones sculptés trahit une certaine méconnaissance, par le sculpteur, des nombreux groupes culturels formant les Premières Nations et de leur diversité. Pourtant, la majorité des chroniqueurs à l'origine des *Relations des Jésuites* (dont Hébert était un lecteur assidu) reconnaissent dès le XVII^e siècle l'ethnodiversité caractérisant les différentes communautés autochtones d'Amérique du Nord comme en témoigne la *Relation* de 1663 réalisée par Paul Le Jeune.

J'ai remarqué qu'après avoir vu quelque action commune à deux ou trois Sauvages, on l'attribue inconsciemment à toute la Nation. [...] Il y a quantité de peuples en ces contrées qui conviennent en plusieurs choses, et différent en beaucoup d'autres ; si bien quand on dit que les Sauvages ont coutume de faire quelque action, cela peut être vrai d'une nation et non pas d'une autre⁹³.

Un des exemples les plus frappants de cette méconnaissance des habitudes culturelles des Autochtones chez Hébert est le traitement accordé aux coiffures. L'ensemble des Autochtones sculptés présente de longues tignasses tressées avec des plumes en guise de panache. Pourtant, aucune de ces sculptures ne présente les crânes rasés ou les coiffures à la mohawks qui étaient portées par les guerriers iroquois et qui faisaient partie intégrante de leurs habitudes culturelles liées à la guerre. Force nous est donné de constater qu'aucun Autochtone réalisé par l'artiste ne correspond à une réalité ethnologique ou sociologique réelle d'une tribu particulière du XVII^e ou du XVIII^e siècle.

Si les Autochtones sculptés par Louis-Philippe Hébert manquent de véracité en regard des réalités historiques et ethnologiques, c'est aussi vrai en ce qui concerne les thématiques privilégiées par l'artiste. Louis-Philippe Hébert s'intéresse, de fait, presque exclusivement aux conflits fondateurs liés au choc de la rencontre des deux cultures. Les raids, les scalps et la violence déployée lors des épisodes guerriers de l'histoire font partie des moments mis en évidence dans les statues et dans les monuments du sculpteur canadien. Aucune œuvre ne montre la collaboration des Autochtones dans l'exploration

⁹³ Paul Le Jeune, *Relation de 1663* rapportée dans : Léon Pouliot, *Étude sur les Relations des Jésuites de la Nouvelle-France*, Paris, Desclée de Brouwer & cie., 1940, p. 53.

du pays, dans le développement d'une économie basée sur la fourrure, dans les échanges culturels permettant l'adaptation au territoire et au climat⁹⁴. Les échanges et les emprunts culturels entre les Européens et les Autochtones appartenant à certaines tribus de la famille linguistique algonquienne aux débuts de l'aventure coloniale constituent pourtant une part essentielle et fondamentale de l'identité canadienne-française. De plus, ces échanges ont facilité le développement et l'expansion de la colonie française. Malheureusement, trop d'historiographes (surtout ceux des décennies 1880-1890) ont omis de mentionner tout l'apport des sociétés autochtones au développement colonial. L'artiste n'était pourtant pas assujéti à des consignes strictes dans le cas des commandes officielles et il disposait d'une marge de manœuvre considérable en ce qui a trait aux sujets⁹⁵. De plus, la partie de la production de l'artiste composée des statuettes à thématique autochtone constituait des études personnelles où aucune contrainte ne venait dicter les thèmes à sculpter.

Jusqu'à présent, nous avons tenté de présenter l'inadéquation existante entre le sujet autochtone tel que présenté par Louis-Philippe Hébert et les réalités historiques et ethnologiques associées aux Premières Nations. Il semble opportun de donner quelques pistes expliquant cet état de fait. La première qui nous apparaît essentielle constitue le statut accordé dans la seconde moitié du XIXe siècle à la discipline historique. À ce sujet, Ronald Rudin explique, dans son étude portant sur la construction d'une historiographie nationale, que l'histoire canadienne telle que développée au cours du XIXe siècle était généralement dans les mains d'individus non spécialisés et agissant en dehors d'un champ universitaire. La construction des premiers récits historiques a été le fruit du travail de poètes (Garneau) et de membres du clergé (l'abbé Ferland) qui ne tendaient pas vers une objectivité scientifique mais qui aspiraient à servir une cause patriotique⁹⁶. Ce n'est qu'à partir de la seconde décennie du XXe siècle que l'histoire s'est véritablement constituée au Québec comme discipline savante (hors du strict champ nationaliste) dans

⁹⁴ Cette reconnaissance des apports des peuples autochtones au développement de la colonie sera établie sur des fondements solides que dans la seconde moitié du XXe siècle comme il a été signalé à la section 1. 3.

⁹⁵ La statue l'*Iroquois* sur le *Monument à Maisonneuve* constitue un exemple significatif de ce fait. L'artiste a modifié la commande proposée par le comité du monument pour privilégier une thématique différente.

⁹⁶ Ronald Rudin, *Faire l'histoire au Québec*, Québec, Septentrion, 1998, p. 25.

les universités et les collèges provinciaux⁹⁷. Il n'existait donc pas au XIXe siècle une distinction entre le discours historique et le discours patriotique. Les différentes œuvres commémoratives de Louis-Philippe Hébert s'inscrivent dans cet état de la discipline historique du XIXe siècle, notamment en ce qui concerne les sources littéraires utilisées par l'artiste. Les thèmes abordés par l'artiste sont tirés autant de l'historiographie sérieuse que de la poésie romantique et des romans historiques plus légers. Plusieurs des sources à l'origine des œuvres qui seront étudiées dans la suite de ce mémoire sont connues. Ainsi, la sculpture *Madeleine de Verchères* (**figure 27**) est inspirée du roman *Héroïsme et trahison* publié par Joseph Marmette en 1878 ainsi que par un poème de 1887 tiré de *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette. Le groupe *Sans merci* (**figure 29**) est quant à lui inspiré du roman *Les Pionniers canadiens* de Henri-Raymond Casgrain publié en 1861. La petite statuette *Vision du Sagamo* (**figure 32**) doit sa composition à un passage de la *Relation* de 1663 écrite par Paul Le Jeune. L'œuvre *Le Dernier Indien* (**figure 33**) est à mettre en lien avec le poème *Le Dernier Huron* de François-Xavier Garneau. Finalement, indiquons que la statuette *Fleur des bois* (**figure 41**) a été inspirée par un poème de Gonzalve Desaulniers tiré du recueil *Les Bois qui chantent*. Ainsi, une prédominance d'œuvres poétiques et littéraires est à l'origine des thèmes abordés par l'artiste. Louis-Philippe Hébert a d'ailleurs souligné la corrélation entre les disciplines historiques et littéraires dans une œuvre associant des allégories de la *Poésie* et de l'*Histoire* (**figure 12**) sur la façade de l'Assemblée Nationale qui constitue notre premier objet d'étude.

2. 2 Façade de l'Hôtel du Parlement de Québec (1889-1894) : hiérarchisation symbolique de l'Autochtone dans le panthéon des héros nationaux

La façade de l'Hôtel du Parlement de Québec est sans doute la plus importante entreprise commémorative de toute l'histoire du Québec. L'édifice et l'institution qu'il abrite ont été l'objet de plusieurs études de l'historien de l'architecture Luc Noppen, ainsi

⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

que de Gaston Deschênes, historien de la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale⁹⁸. La monographie collective rédigée par ces derniers⁹⁹ présente un portrait général de l'Assemblée Nationale autant en ce qui concerne l'architecture et le programme décoratif de l'édifice que de l'institution politique qui y siège.

Au moment de la proclamation de l'*Acte de l'Amérique du Nord britannique* (1867), la ville de Québec est choisie comme capitale de la province du même nom. Un parlement de fortune est installé dans un édifice postal récupéré et décoré au goût du jour. Très tôt, est né le désir d'avoir un édifice parlementaire très vaste permettant de regrouper les différents ministères, les deux chambres ainsi que la bibliothèque parlementaire. À ce sujet, Gaston Deschênes et Luc Noppen mentionnent que cette installation de fortune est encombrée par les différents services qui s'y entassent : « l'immeuble Parlement-bureau de poste s'avère très vite incapable de satisfaire la volonté d'expansion du jeune gouvernement. En 1869, une commission chargée d'étudier les problèmes de la fonction publique réclame la construction d'un nouvel édifice¹⁰⁰ ». Les meilleurs architectes du temps ont présenté des projets mais c'est un jeune inconnu qui est désigné pour réaliser cette entreprise colossale en novembre 1874. Eugène-Étienne Taché (1836-1912) était, en effet, méconnu dans le milieu architectural de l'époque car il n'avait rien construit encore. De plus, il n'était pas architecte à proprement parler mais ingénieur civil, arpenteur et cartographe. Le parti qu'il a adopté pour l'édifice du Parlement est d'avant-garde car il a imposé un style alors absent de paysage québécois : celui du Second Empire. De plus, l'édifice projeté s'inspirait, pour le plan et l'ornementation, de l'exemple contemporain le plus accompli du moment : le palais du Louvre. Le programme décoratif de l'Hôtel du Parlement en faisait un véritable temple de la mémoire collective du Québec comme l'a constaté Luc Noppen : « Le palais législatif dans son entier est un monument consacré à l'histoire¹⁰¹ ». À ce sujet, l'architecte Taché est à l'origine de la devise nationale « Je me souviens », devise inscrite sur un phylactère

⁹⁸ Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986 ; Gaston Deschênes, *Le Parlement de Québec*, Québec, Multimondes, 2005.

⁹⁹ Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

qui accompagne les armoiries de la province dans l'entablement au-dessus de la « porte du Sauvage » qui est la principale entrée de l'édifice. L'enchevêtrement des différents programmes iconographiques sculptés sur les façades et sur les lambris de l'intérieur, ainsi que des programmes peints des deux chambres, font de l'édifice une œuvre d'art totale vouée à la mémoire des origines. Il apparaît au premier abord que l'organisation spatiale des lieux est inspirée de celle du Parlement fédéral à Ottawa avec une tour centrale séparant l'espace des deux chambres. Par contre, le parti décoratif choisi dans l'esprit du Second Empire constitue une référence directe à la première métropole coloniale et permet d'établir une distance avec le Parlement fédéral où l'esprit décoratif est davantage tourné vers le modèle anglais de Westminster. À ce sujet, Luc Noppen et Gaston Deschênes mentionnent que c'est cette affirmation du style architectural français qui explique la popularité du projet présenté par Taché :

Taché établit une référence explicite à l'architecture française, et c'est probablement par ce choix d'un style nouveau à Québec qu'il attire l'attention sur ses esquisses. Son projet traduit en effet, en langage architectural, une attitude d'ouverture envers la France et sa capitale, Paris redevenue capitale culturelle de l'Occident sous le Second Empire¹⁰².

Cette volonté de différenciation par rapport à la Grande-Bretagne et d'affirmation des racines françaises constitue l'un des enjeux importants caractérisant toute l'institution parlementaire québécoise des origines en 1792 à aujourd'hui. L'exemple nous apparaissant le plus frappant est la décision, prise en 1968, de rebaptiser l'institution de l'Assemblée législative de la province de Québec en Assemblée nationale à l'exemple de la France.

Gaston Deschênes et Luc Noppen mettent en évidence que le choix de Taché comme responsable du projet s'explique par l'important bagage culturel de l'architecte ainsi que par son intérêt manifeste pour l'histoire : « Taché s'intéresse à l'histoire de la Nouvelle-France, notamment aux découvertes de Louis Joliet, avec lequel il se découvre des liens de parenté, et il se livre à une intense activité héraldique pour doter le Québec

¹⁰² *Ibid.*, p. 53.

d'une imagerie historique cohérente¹⁰³ ». Il est donc peu surprenant que Taché place au centre de son programme architectural la mise en forme du passé et de l'histoire provinciale. Ce programme est ambitieux pour l'époque car peu d'hommes avaient jusque-là eu l'honneur d'être commémorés par une statue de bronze. Taché en impose vingt-huit sur la façade. Le chantier du parlement devient l'une des premières entreprises commémoratives auxquelles s'est associé Louis-Philippe Hébert ainsi qu'une école où il a développé sa technique et son talent. Celui-ci passe alors de l'art religieux, destiné à l'ornementation des églises, à l'art commémoratif venant s'implanter dans le milieu urbain. L'architecte Taché a, en quelque sorte, ouvert la voie à l'art de la commémoration historique. Au moyen de trois composantes principales qu'il impose (la peinture d'histoire, la sculpture commémorative et l'héraldique), Taché présente alors une synthèse de l'histoire coloniale. Il apparaît que la principale source à l'origine du programme iconographique est l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau dont Napoléon Bourassa s'est fait l'un des principaux promoteurs. Ce dernier a assisté Taché dans l'élaboration du programme iconographique servant, selon ses propres mots, à « consacrer dans une œuvre méritoire et durable, la mémoire des hommes et des faits glorieux de notre histoire [et à] établir ici l'art sur cette double base du culte religieux et du culte national qui en font le miroir et l'écho de toutes les grandes choses et de tous les nobles sentiments d'une nation¹⁰⁴ ».

Cette union, indissociable à l'époque, du domaine religieux et de la nation mentionnée par Bourassa est à l'honneur dans les figures couronnant les deux avant-corps de la façade. Louis-Philippe Hébert y a placé des représentations allégoriques de la *Religion* (**figure 11**) tenant un credo et bénissant de sa main qui est associée à la figure de la *Patrie* (**figure 11**) munie d'un glaive et d'une cuirasse. Le second avant-corps est orné des allégories de l'*Histoire* (**figure 12**) tenant un parchemin et de la *Poésie* (**figure 12**) soutenant une lyre. Cette association de l'histoire et de la poésie constitue une forme de double hommage à l'œuvre littéraire de François-Xavier Garneau. Le choix de la figure de la *Poésie* s'explique aussi par le fait qu'elle constitue le premier vecteur utilisé pour

¹⁰³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 143.

conter l'histoire par des formes épiques, des récits héroïques ou au moyen du panégyrique. La poésie est, à l'époque, l'adjuvante de l'histoire.

Si Louis-Philippe Hébert n'a pas réalisé à lui seul tout le programme iconographique de la façade dont l'exécution s'est échelonnée entre 1890 et 1969, il a toutefois sculpté le plus important nombre d'œuvres (douze des vingt-huit bronzes). La candidature de Louis-Philippe Hébert pour le projet a été poussée de l'avant par son maître Napoléon Bourassa qui souhaitait obtenir le contrat de décoration des salles (ce qu'il n'a pas obtenu). À ce sujet, Bernard Mulaire mentionne l'importante part de Bourassa dans la formation de Hébert : « C'est aussi Bourassa qui l'avait initié à la statuaire commémorative par son projet de *Monument à Maisonneuve*, et qui l'avait pressenti pour la réalisation de la statuaire destinée à la façade du Parlement¹⁰⁵ ».

En 1886, Louis-Philippe Hébert a reçu une aide financière importante du gouvernement pour aller perfectionner son art à Paris en vue de la préparation des œuvres du Parlement. À ce sujet, Bruno Hébert rappelle qu'il est le premier artiste québécois subventionné par l'état recevant une bourse d'étude¹⁰⁶. Cette aide n'était pas uniquement destinée à la formation de l'artiste mais aussi à la réalisation même des œuvres. En effet, il n'existait pas à l'époque d'ateliers et de fonderies adaptées à la réalisation d'un ensemble sculpté aussi imposant. Bien que les premières esquisses (et particulièrement celle de la *Halte dans la forêt*) sont l'objet des critiques d'Eugène-Étienne Taché et de Napoléon Bourassa, les œuvres achevées reçoivent des éloges aux expositions parisiennes où elles sont présentées. C'est justement le cas de la *Halte dans la forêt* présentée au moment de l'Exposition universelle de 1889 à Paris qui reçoit un prix. À ce sujet, Antoinette Le Normand-Romain rapporte, dans son étude sur la carrière parisienne de Hébert, que les œuvres réalisées pour le Parlement de Québec ont été très bien reçues par le milieu parisien : « Lors de l'arrivée à Québec de la Famille d'Abénakis et de la statue de Frontenac, *La Presse* précisait-elle que les deux œuvres avaient été jugées "magistrales" par les artistes français "des plus distingués tels que Bartholdi, Injalbert,

¹⁰⁵ Bernard Mulaire, « L'atelier de Montréal, 1882-1888 », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 69.

¹⁰⁶ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 68.

Roty, de l'Institut, Coutan, Daillion, et autres"¹⁰⁷ ». Les artistes mentionnés ainsi que le jury ayant décerné la médaille de troisième classe à la *Halte dans la forêt* ont sans doute été séduits par le caractère exotique et autochtone de la Halte sans qu'il soit possible de l'affirmer avec certitude¹⁰⁸.

Il est essentiel de comprendre toute l'importance du sens du programme iconographique développé par Taché pour le Parlement pour saisir l'ampleur de la tâche réalisée par Hébert. Bien que ce programme ait été plusieurs fois modifié entre le moment où les premières esquisses ont été réalisées en 1874 et l'achèvement de l'édifice de 1881, il a toujours été orienté vers l'idée d'exalter plus particulièrement la mémoire des héros appartenant à l'époque de la Nouvelle-France et aux prémices de l'aventure coloniale. À ce titre, Taché a planifié et réalisé une série de socles et de niches destinés à abriter des statues de grands hommes de l'histoire, ainsi que des cartouches et armoiries sculptés en façade honorant la mémoire des principaux gouverneurs français et anglais de la colonie. Denis Martin apporte une lecture éclairée de la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec dans un chapitre du catalogue de l'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec. Martin mentionne que la façade est organisée en registres successifs¹⁰⁹ (six en l'occurrence) se superposant, et que la composition générale est tripartite (la tour centrale et les deux avant-corps l'encadrant). La structure prend, comme le mentionne Martin, la forme d'un retable : « cette idée de retable patriotique se dégage d'ailleurs plus fortement si l'on considère, d'une part, le sens traditionnel de cet élément de mobilier religieux et d'autre part la perception de la façade de l'Hôtel du Parlement dans le contexte commémoratif de la fin du XIXe siècle¹¹⁰ ». Martin met en évidence que la façade annonce le programme auquel tout l'édifice est consacré : « Le Palais législatif dans son entier est un monument consacré à l'histoire¹¹¹ ». Cette affirmation se traduit par la

¹⁰⁷ Antoinette Le Normand-Romain, « Hébert à Paris », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 122.

¹⁰⁸ Le catalogue de l'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec ainsi que l'autobiographie partielle ne font pas mention des qualités de l'œuvre qui ont été appréciées par la critique française. Les sources ne signalent que l'enthousiasme général du milieu artistique parisien pour la *Halte dans la forêt*.

¹⁰⁹ Denis Martin, « Les héros de la patrie : la façade de l'Hôtel du Parlement », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 142.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹¹¹ Gaston Deschênes et Luc Noppen, *op. cit.* p. 137.

dédicace de l'édifice « Je me souviens » qui se trouve juste au-dessus de l'entrée principale nommée familièrement la « Porte du Sauvage ». Le consensus autour des figures à honorer dans les niches a été obtenu par une décision officielle rendue le 1^{er} janvier 1883, mais l'exécution des œuvres n'a été achevée que durant les années 1960. À ce sujet, les huit socles ont été prévus dès l'origine pour permettre aux futures générations de compléter le programme initial avec les figures de leur choix. Ne faisant pas partie du concept initial (et n'ayant pas été réalisées par Hébert), ces huit œuvres ne font pas l'objet de cette étude. Il est intéressant de constater que la très grande majorité des personnages appartiennent au Régime Français. Cet état de fait peut s'expliquer notamment par le contexte particulier de l'époque marqué par les tentatives de l'Église catholique locale qui désire obtenir de Rome la canonisation de ses fondateurs¹¹². À ce sujet, Denis Martin rappelle que « la statuaire commémorative apparaît comme un élément important de la propagande du clergé canadien-français. L'association de l'héroïsme et des valeurs religieuses revient en effet constamment pendant la création des principaux monuments historiques du Québec¹¹³ ». L'auteur cite en exemple le discours prononcé par le Premier ministre Adolphe Chapleau (1840-1898) au moment de l'inauguration de la statue de *Lévis* (**figure 13**) dans sa niche : « Honorons les héros que notre pays compte dans son histoire, élevons-leur des monuments et des statues, dans le temple majestueux que nous consacrons au culte de la patrie, les pierres de ce monument [l'hôtel de l'Assemblée Nationale] seront les marches conduisant au sanctuaire et ces statues seront les candélabres portant la lumière qui en éclairera l'autel¹¹⁴ ». Deux de ces « candélabres portant la lumière » présents sur la façade sont aujourd'hui reconnus comme Saints (Marguerite Bourgeois et Jean de Brébeuf), et deux sont Bienheureux (François de Montmorency Laval et Marie de l'Incarnation).

Suivant cette idée que l'édifice synthétise les grandes étapes de l'histoire, il apparaît que la façade doit être lue du haut vers le bas (**voir plan de la façade figure 14**) en fonction de la chronologie des événements, des personnages et des faits qui suivent

¹¹² Cette reconnaissance va se traduire, de fait, beaucoup plus tard par la canonisation des martyrs canadiens en 1930, de Marguerite Bourgeois en 1982 et de Marguerite d'Youville en 1990.

¹¹³ Denis Martin, *op. cit.* p. 143.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

une gradation partant du haut (où est exposé le phénomène de la découverte) vers le bas pour l'époque plus contemporaine. La façade présente aussi la bipolarité de l'histoire locale autour des métropoles montréalaise et québécoise. Chacun des avant-corps encadrant la tour centrale présente, en effet, des héros gravitant autour de Québec (l'avant-corps de gauche) et de Montréal (l'avant-corps de droite). Le premier registre devait à l'origine être composé d'une seule figure symbolisant la genèse de l'aventure coloniale : l'explorateur Jacques Cartier¹¹⁵. Juste en dessous prenaient place les deux figures principales rattachées à la fondation des deux grandes agglomérations de la colonie : *Champlain* (**figure 12**) et *Maisonneuve* (**figure 11**)¹¹⁶. Ces personnages emblématiques, célébrés par d'immenses monuments dans leurs villes respectives, représentent le début de l'expérience cosmogonique continentale. Sous ce registre, les quatre statues présentes symbolisent la religion au travers quatre de ses pionniers qui viennent rappeler la bataille de la foi catholique contre le paganisme des Autochtones. La défense de la patrie canadienne-française est représentée dans le registre situé juste en dessous du registre figurant la religion et elle est incarnée par quatre militaires évoquant les luttes entre Français et Anglais. Le dernier registre placé directement au niveau du sol est le seul qui présente deux personnages tirés de la période suivant la Conquête britannique. Ils rappellent la lutte pour la survie de la race canadienne dans un contexte plus contemporain : *Salaberry* (**figure 17**), contre l'envahisseur américain et *Lord Elgin* (**figure 18**), contre l'intransigeance britannique. Sous ce registre, placé directement sur le sol (et même sous le sol dans le cas du *Pêcheur à la nigogue*), apparaissent finalement les Autochtones. L'histoire a même retenu la famille culturelle de ces derniers soit les Abénaquis. En effet, les deux œuvres présentant les Premières Nations ont été désignées par une multitude de noms différents (dont *Famille d'Abénakis*). À ce sujet, Alain Gariépy a remis les pendules à l'heure dans le bulletin de l'Assemblée Nationale de septembre 2002 en ce qui concerne les titres officiels des deux œuvres de Louis-Philippe Hébert :

¹¹⁵ Cette figure, prévue dès les premières esquisses de Taché, est la seule du programme initial qui n'a jamais été réalisée. Quand le programme décoratif de la façade a été terminé dans les années soixante, on préféra installer à sa place des personnages symbolisant l'histoire des femmes en Nouvelle-France : Marguerite Bourgeois et Marie de l'Incarnation.

¹¹⁶ Ces sculptures ont été réalisées respectivement par Raoul Hunter pour la figure de Champlain et par Clément Paré pour Maisonneuve.

On a récemment utilisé plusieurs appellations, plus ou moins appropriées, pour désigner l'ensemble sculpté rendant hommage aux premiers habitants du pays et ornant la fontaine située devant l'entrée principale de l'Hôtel du Parlement. Une étude récente de l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert apporte des connaissances plus précises et complète la documentation disponible sur le sujet. Selon les auteurs, le titre officiel du groupe amérindien est *La Halte dans la forêt*. Ce bronze représenterait une famille d'Abénaquis. Notons toutefois que la reproduction miniature de cette œuvre sculptée, réalisée en 1916, porte le nom d'*Algonquins*¹¹⁷.

Il existe, en effet, une version réduite de l'œuvre (**figure 19**) réalisée par le sculpteur peu avant sa mort qui porte un autre titre (bien qu'elle soit identique). *La Halte dans la forêt* pose un problème spécifique compte tenu que la même composition, réalisée en deux exemplaires par l'artiste, est liée à deux familles culturelles autochtones différentes (les Abénaquis et les Algonquins). Une confusion terminologique semble s'être installée dans le choix des titres des œuvres. Si les Abénaquis et les Algonquins font partie de la même famille linguistique algonquienne et partagent un mode de vie semblable, ils n'en sont pas moins deux groupes culturels distincts. En omettant ce fait dans la désignation de ses deux œuvres identiques, Louis-Philippe Hébert prouve son incapacité à faire une distinction entre les diverses cultures autochtones. Par contre, rien ne prouve, pour le moment, que cette association des personnages de la *Halte dans la forêt* à la famille culturelle abénaquise est due à Hébert. Il est utile de mentionner que les diverses appellations recueillies par Gariépy en ce qui concerne les œuvres de l'Assemblée Nationale présentent tout le problème. *La Halte dans la forêt* (**figure 20**) a tantôt été désignée comme : *Famille indienne*, *Famille amérindienne*, *Algonquins* et *Famille d'Abénaquis*. Le *Pêcheur à la nigogue* (**figure 21**) a, quant à lui, été désigné comme *Harponneur indien* et *Pêcheur à la nigog*.

La déclinaison de l'histoire, en partant de la partie supérieure de la façade où est exposée l'histoire des origines coloniales, jusqu'au niveau du sol où l'histoire plus récente est présente, trahit un ordre hiérarchique dans l'importance accordée aux

¹¹⁷ <http://www.assnat.qc.ca/FRA/Bibliotheque/publications/Bulletin/sept2002.pdf> : consulté le 10 février 2007.

différents personnages. Cette importance est bien manifeste dans les récits des historiographes du XIXe siècle (l'abbé Ferland constitue le meilleur exemple) qui insistent davantage sur le récit des origines coloniales que sur l'histoire contemporaine. À ce sujet, Marcel Trudel explique que le clergé catholique fait de l'ère coloniale française le pivot du système moral : « On assiste, en ce XIXe siècle, au maintien de la morale rigoureuse des origines et même à son durcissement. Ainsi, on continue de rééditer Saint-Vallier dans les catéchismes et dans les directives épiscopales¹¹⁸ ». Il est utile de préciser que Saint-Vallier est une référence à un code de morale écrit par Jean-Baptiste de la Croix de Chevrière de Saint-Vallier, le second évêque de Québec décédé en 1727. Ainsi, le clergé catholique de la seconde moitié du XIXe siècle tentait d'inculquer au peuple les mêmes préceptes moraux qui étaient mis de l'avant plus de cent ans auparavant!

Dans leur étude portant sur le Parlement de Québec, Gaston Deschênes et Luc Noppen mettent ainsi en évidence que, à l'exception des Autochtones, la façade présente uniquement trois catégories distinctes de personnages (les fondateurs, les membres du clergé, les capitaines militaires) se superposant en fonction de leur importance hiérarchique¹¹⁹. Les personnages religieux y occupent une place prépondérante et plus élevée. Pourtant, certaines descriptions de la façade du Parlement (notamment dans des guides touristiques) mentionnent l'insistance accordée, dans l'ornementation de l'édifice, aux Autochtones, compte tenu du fait qu'ils sont bien visibles pour les visiteurs comparés aux figures hautes juchées de Maisonneuve et de Champlain. De fait, les Autochtones au sol sont en lien étroit avec le territoire et ils rappellent la nécessité de subvenir aux besoins matériels (se nourrir, se chauffer, se défendre). Par conséquent, leur situation est moins enviable que celle des autres personnages qui, de par leur position et le culte patriotique qui les entoure, incarnent une forme d'élévation spirituelle. Ce lien étroit avec le territoire caractérisant le positionnement des Autochtones est symbolisé, d'une part, par les activités qu'ils pratiquent (chasse à l'arc, pêche à la nigogue et entretien du feu). Ces activités évoquent directement le mode de vie nomade (chasse et pêche) de ces derniers. L'eau de la fontaine aux pieds du *Pêcheur à la nigogue* constitue d'ailleurs

¹¹⁸ Marcel Trudel, *Mythes et réalités dans l'histoire du Québec*, Montréal, Hurtubise HMH, 2001, p. 279.

¹¹⁹ Gaston Deschênes et Luc Noppen, *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986, p. 143.

l'incarnation directe d'un territoire de pêche car un poisson en bronze y repose. La fontaine à la base de l'édifice est dédiée, aux dires de Taché, « aux races sauvages de l'Amérique du nord¹²⁰ » et elle est aussi un thème adapté du nouveau Louvre construit sous Napoléon III avec l'escalier à double volée du manège impérial qui encercle une fontaine centrale. Le Pêcheur à la nigogue est décrit avec beaucoup de sensibilité par Bruno Hébert : « dans une niche au-dessous de la famille indienne, un indigène harponne le poisson qui frétille dans l'eau de la fontaine. C'est une nature robuste et sans élégance mais solide et astucieuse comme la race qu'il représente¹²¹ ». Cette robustesse et cette solidité du personnage s'expliquent en partie par l'iconographie où la présence d'une nigogue semble manifester, à notre avis, une tentative de Louis-Philippe Hébert d'américaniser le thème gréco-romain de Neptune. En effet, la nigogue est pour les Autochtones du sculpteur ce que le trident est pour Neptune : un instrument exprimant la maîtrise de l'eau et des éléments naturels. Cet outil de pêche particulier est récurrent dans l'œuvre de Hébert.

En ce qui concerne la *Halte dans la forêt* (**figure 20**), il est utile de souligner que la composition triangulaire de l'œuvre suggère une volonté de l'artiste de hiérarchiser les personnages formant cette famille autochtone. La figure paternelle se tient debout au centre de la composition et elle semble suggérer l'idée que l'artiste en fait le pilier central autour duquel évoluent les autres personnages. Cette figure paternelle fait office de précepteur et de transmetteur de la culture face au fils aîné qui apprend à tirer à l'arc sous son regard. La mère, placée à l'arrière du conjoint, attise le feu et s'occupe du plus jeune bambin. Si les activités pratiquées par les divers personnages corroborent une certaine réalité ethnologique, la structure de l'œuvre et l'emplacement réservé à chacun des personnages semble suggérer une surévaluation de la figure paternelle au détriment des autres personnages.

Il a été mentionné que les groupes de l'Assemblée Nationale présentent des Autochtones appartenant à la famille linguistique algonquienne : il s'agit d'Abénakis ou

¹²⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹²¹ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 72.

d'Algonquins selon les différentes versions des œuvres. Bien que l'architecte Taché dédie cette fontaine « aux races sauvages de l'Amérique du Nord¹²² », il semble que l'œuvre est plus spécifiquement destinée à honorer la mémoire des « bons Sauvages », en l'occurrence celle des Abénakis. L'expression « bon Sauvage » réfère ici aux Autochtones qui incarnent par leurs actes (amitié économique, conversion au catholicisme) les principes moraux de l'époque, et non à la figure mythique du « bon sauvage » telle que mise en place notamment par Diderot et Jean-Jacques Rousseau¹²³. Ces Autochtones s'inscrivent en ce sens dans une dialectique manichéenne où le bien et le mal sont essentiellement déterminés par les préceptes moraux de l'Église catholique. Les Abénakis ont été l'objet d'un ouvrage écrit l'abbé Joseph Anselme Maurault (1819-1871) intitulé *Histoire des Abénakis* (1866). L'historien Donald Smith mentionne que l'ouvrage de Maurault fait l'éloge de cette tribu : « l'amitié et la foi catholique ont uni les Français et les Abénaquis. Beaucoup d'Acadiens ont épousé des Indiennes converties au catholicisme. Il [Maurault] voit dans la loyauté des Abénaquis pour les Français un signe de la Providence¹²⁴ ». Il semble aussi que ce peuple ait été l'un des plus importants alliés dans les conflits intercoloniaux comme le soulignent Bernard Arcand et Sylvie Vincent : « Au besoin, les Amérindiens serviront d'instrument de vengeance et seront envoyés en expédition contre les Anglais notamment les Abénakis¹²⁵ ».

La façade de l'Assemblée nationale constitue en définitive une affirmation de la présence autochtone et elle rend possiblement un hommage à leur aide dans le développement colonial. Par contre, elle affirme clairement la position hiérarchique inférieure des Autochtones par rapport aux représentants des pouvoirs civils militaires mais surtout religieux.

¹²² Gaston Deschênes et Luc Noppen, *op. cit.* p. 141.

¹²³ Le mythe du « bon sauvage » s'est constitué suite à la découverte de l'Amérique et il a été l'objet des travaux du philosophe Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Il renvoie à une idéalisation excessive chez certains intellectuels européens du mode de vie des hommes vivant en contact étroit avec la nature (dont l'essence n'a pas été modifiée ni conditionnée par la culture, ses lois et sa morale). Cette valorisation de l'essence dite « primitive » de l'homme sert d'exutoire face aux bouleversements économiques, politiques et sociaux des nations européennes (vivant l'essor de la Révolution industrielle) perçues alors par certaines élites comme en état de déchéance.

¹²⁴ Donald B. Smith, *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 55.

¹²⁵ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, *L'image de l'Indien dans les Manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 52.

2. 3 *Monument à Maisonneuve* (1895) : ode à la civilisation triomphante

Le *Monument à Maisonneuve* constitue le second plus important chantier de l'artiste après la façade de l'Hôtel du Parlement. Cette sculpture / fontaine (**figure 01**) est une commande soumise au printemps de l'année 1891 à Louis-Philippe Hébert par un comité présidé par Monseigneur Édouard-Charles Fabre pour célébrer dignement le 250^e anniversaire de la fondation de la ville de Montréal. Il s'agit du second projet d'implantation d'un monument à la mémoire du fondateur de Ville-Marie sur l'emplacement de la Place d'Armes puisque Napoléon Bourassa, maître de Louis-Philippe Hébert, avait déjà proposé en 1879 un projet qui, bien que lancé officiellement, a dû être abandonné faute de fonds (**figure 04**). En 1891, le projet refait surface dans le cadre de l'approche des festivités du 250^e anniversaire. Si la version de 1879 du *Monument à Maisonneuve* ne comportait qu'un personnage, soit Maisonneuve, la première version proposée par Hébert en mars 1891 présentait, en plus du principal protagoniste, un Iroquois tenant un tomahawk et un moissonneur coupant le blé avec sa faucille. Ces deux personnages, abandonnés dans le projet définitif, incarnent la dichotomie de la civilisation triomphante sur la barbarie et sont à l'origine d'une autre composition de l'artiste soit l'œuvre *Sans merci* (**figure 29**). Cette œuvre sera étudiée dans une prochaine section.

La Société de numismatique et d'archéologie de Montréal propose en avril 1891 d'élaborer davantage le projet initial proposé par l'artiste. La forme définitive du *Monument de Maisonneuve* est adoptée à ce moment précis et elle comporte Maisonneuve, quatre têtes grotesques en bronze d'où s'échappe l'eau de la fontaine, quatre bas-reliefs représentant des faits reliés au début de l'histoire de la ville et quatre figures. Les bas-reliefs présentent : *La Signature à Meudon de l'acte de fondation de Ville-Marie* (**figure 05**), *La Première messe célébrée le 18 mai 1642* (**figure 06**), *Le Massacre de Dollard des Ormeaux* (**figure 07**) et *L'Escarmouche du 30 mars 1644* (**figure 02**). En plus de ces scènes, quatre piédestaux aux angles servent d'ancrage à des statues de grands personnages : *Jeanne Mance soignant une petite Autochtone* (**figure**

08), *Charles Le Moyne* (figure 09), *Lambert Closse accompagné de sa chienne Pilote* (figure 10) ainsi qu'un *Iroquois* (figure 03).

Si la rhétorique initiale proposée par Louis-Philippe Hébert (l'opposition directe de la civilisation et de la barbarie avec deux personnages incarnant ces concepts) a été transformée avec l'ajout de personnages historiques au détriment des figures allégoriques, elle n'a pas été complètement abandonnée dans la version finale. En effet, c'est avec plus de subtilité que le sculpteur a imposé cette dichotomie si chère pour lui en opposant l'*Iroquois* à la figure de *Charles Le Moyne*. Hébert a réussi à modifier très habilement le projet qui lui a été commandé par la Société de numismatique pour l'adapter à la thématique de la première version du projet opposant les concepts de civilisation et de barbarie, thématique qu'il avait lui-même proposé. La Société avait à ce propos demandé que la figure de l'Autochtone représente un personnage réel, soit Anahotaha. Ce dernier est le chef huron allié de Dollard des Ormeaux lors de l'attaque du Long-Sault¹²⁶. Hébert a pourtant choisi de réaliser une figure d'*Iroquois* qui est l'incarnation à peine déguisée de la notion de barbarie telle que présentée dans la première section de cette étude. À son sujet, l'artiste a mentionné que « le sauvage ne représente aucun des grands chefs dont parle notre histoire. Il est là, monument silencieux, la barbarie qui régnait en ce temps, quand parurent la croix et la charrue. Il semble attendre l'envahisseur des terres de chasse de ses pères¹²⁷ ». Bruno Hébert ne tarit pas d'éloge sur cette figure :

Corps blindé, membres effilés, pieds agiles, c'est une machine de guerre prête au combat. On ignore ce qu'il attend pour bondir. Il n'a pour bouclier que son pagne et pour casquette que deux plumes, mais il sait manier la hache de guerre et son courage est légendaire. C'est un redoutable fantassin, extrêmement mobile, que ne renierait pas la Grèce antique. La tête n'est point haineuse, mais celle d'un professionnel de l'embûche que la chasse au gibier a rendu prudent et efficace. Image inoubliable de la race iroquoise¹²⁸.

L'antithèse de la notion de barbarie (soit la civilisation) que le sculpteur souhaitait incarner avec une figure de moissonneur dans la première version du monument

¹²⁶ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 83.

¹²⁷ Louis-Philippe Hébert, « [nous ignorons le titre] », *Le Courrier du Canada*, 17 novembre 1894, p. 2.

¹²⁸ Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 92.

présentée en mars 1891 est incarnée par la statue de *Charles Le Moyne* (figure 09). Plutôt que de souligner la carrière militaire ou politique de l'homme avec des attributs reflétant directement cette fonction, Hébert le présente accroupi, tenant sa faucille dans l'une de ses mains et, dans l'autre, un épi de blé. Un fusil est accroché sur le dos du second gouverneur de Montréal qui semble aux aguets, veillant aux récoltes qui risquent d'être anéanties par la barbarie et l'inflexibilité du « Sauvage ». Il est utile d'ajouter que Charles Le Moyne a été un prisonnier captif des Iroquois et qu'il parlait leur langue. La forme définitive adoptée pour le monument est pyramidale et, à l'exemple de la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec, l'accumulation de scènes et de personnages forme un panthéon de l'aventure coloniale en terre montréalaise. À ce sujet, Bruno Hébert explique l'étendue du défi proposé à Hébert :

Quand il s'agit, comme c'est le cas pour le monument de la Place d'Armes, de rappeler le souvenir, non pas d'un seul homme, mais de plusieurs, non pas d'un seul événement mais d'une époque, l'art du statuaire est mis au défi, car son propos n'est pas de narrer, mais de convertir toute chose à l'immobilité d'une matière. [...] L'élaboration du *Monument à Maisonneuve* représente d'abord un effort de synthèse¹²⁹.

À l'exemple du temple politique à Québec, le *Monument à Maisonneuve* présente à son sommet l'image du héros fondateur plantant son étendard et appuyant sa main sur la garde de son épée. À ses pieds, les représentants des pouvoirs religieux et politiques veillent à l'accomplissement de la colonisation de l'île de Montréal en gardant l'arme (et le crucifix) à la main au cas où une attaque iroquoise serait lancée contre la petite bourgade. La filiation entre le *Monument à Maisonneuve* et l'histoire nationale est d'autant plus forte si l'on tient compte d'une anecdote rapportée par Bruno Hébert dans son ouvrage selon laquelle l'historien Benjamin Sulte aurait posé pour la figure de Maisonneuve¹³⁰.

Il est utile de mentionner que les mascarons crachant de l'eau participent à cette rhétorique de la sauvagerie et de la nature américaine en étant agrémentés d'armes autochtones et de feuillages canadiens. Ces mascarons constituent des représentations

¹²⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 90.

allégoriques des cours d'eau apportant la fertilité nécessaire aux récoltes, comme le mentionne Julie Boivin dans son étude du monument¹³¹. Par ailleurs, le choix de la Place d'Armes pour l'érection du monument n'est pas fortuit car le lieu est le témoin direct des exploits du héros fondateur. Le comité pour l'érection du monument avait justement utilisé cet argument auprès de l'administration municipale dans le but de favoriser le choix de cet emplacement : « Le nom de cette place lui vient d'un exploit de Maisonneuve, c'est là qu'il résistât, seul, abandonné de ces gens effrayés à plus de 200 Iroquois qui avaient surpris la petite colonie. Il tua le chef de ses propres mains et jeta l'épouvante sur les autres¹³² ». Cet événement fournit le thème du bas-relief de *L'Escarmouche du 30 mars 1644*. À ce sujet, si l'objet de cette étude ne consiste pas à proposer une révision des récits historiographiques du XIXe siècle, il faut admettre à la lecture de certains faits et de certaines données que l'historiographie canadienne du temps a surévalué le rôle du fondateur. Si le fort de Ville-Marie a effectivement été la proie d'une attaque surprise d'Iroquois le 30 mars 1644, Maisonneuve n'a pas été seul à défendre le fort car une garnison de trente hommes était sous son commandement. De plus, si Maisonneuve a effectivement tué un chef, ce n'est certainement pas « de ses propres mains » mais d'un coup de balle à bout portant. En ce qui concerne la fuite précipitée des Iroquois, elle s'explique probablement par la perte de leur chef militaire et par leurs habitudes guerrières où la tactique de la guérilla surprise et spontanée est privilégiée¹³³. Il semble donc que le fondateur de Ville-Marie fut l'objet d'une certaine mythification de la part des historiographes servant à amplifier l'héroïsme de ses actes fondateurs.

Il a été signalé en introduction que la curieuse présence d'un Autochtone utilisant une arme européenne (un fusil de chasse) dans le bas-relief de *L'Escarmouche du 30 mars 1644* est unique dans l'œuvre de l'artiste. En plus de cette singularité, l'œuvre se distingue du reste de la production de l'artiste par la présence d'Autochtones

¹³¹ Julie Boivin, « Le Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 202.

¹³² *Ibid.*, p. 198.

¹³³ Roland Viau s'est intéressé à l'étude de la guerre dans les sociétés iroquoises. Voir notamment Roland Viau, *Enfants du néant et mangeurs d'âme : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997, p. 103 et 202.

complètement habillés. Nous avons signalé la date de l'évènement (durant l'hiver) comme un argument potentiel expliquant ce choix de l'artiste. Il est nécessaire d'ajouter que l'escarmouche n'est pas évoquée seulement par cette œuvre mais aussi par la statue de *Lambert Closse* (**figure 10**) où l'on voit le militaire (tué par un Iroquois en 1662) accompagnée de sa chienne Pilote. Cette dernière est entrée dans le mythe de l'escarmouche car elle aurait donné le signal d'alarme de l'arrivée imminente des Iroquois : « le 30 mars 1644, la chienne Pilote, par ses aboiements avertit que l'ennemi était proche¹³⁴ ». Le chien est un motif iconographique présent dans deux œuvres du sculpteur (la seconde est *Madeline*). Dans la tradition iconographique classique, le chien est le symbole de la fidélité et cette fidélité est bien manifeste dans l'avertissement lancé par Pilote à son maître. La fidélité de l'animal au maître fait du premier l'incarnation du double de l'autre. Sa présence métonymique ne fait que confirmer l'attachement du maître pour la jeune bourgade (et pour toute l'entreprise coloniale dans la région montréalaise) qu'il tente de sauver¹³⁵.

Le *Monument à Maisonneuve*, inauguré le 1^{er} juillet 1895 devant une foule de 20 000, personnes est une célébration des origines et de la difficile création de la colonie¹³⁶. Julie Boivin mentionne que le projet d'érection d'un monument à la gloire de Maisonneuve a fait l'objet d'un consensus entre les diverses communautés culturelles puisqu'il célèbre les origines de la métropole¹³⁷. Le résultat fourni par Louis-Philippe Hébert est, au contraire, une leçon de morale à l'endroit de tout individu incarnant la différence culturelle et qui n'est pas conforme à la culture dominante. À ce titre, l'œuvre est une incarnation très stéréotypée de la « race » canadienne-française triomphante contre la barbarie et la sauvagerie.

¹³⁴ Rodolphe Fournier, *Lieux et monuments historiques de l'île de Montréal*, Saint-Jean sur Richelieu, Éditions du Richelieu, 1974, p. 28.

¹³⁵ Jean Morency s'est intéressé à cette question du double dans les fictions américaines dans l'étude de *Rip Van Winkle* de Washington Irving (1783-1759). Pour lui, le double est le miroir de soi qui nous fait prendre conscience de notre propre existence. Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 31.

¹³⁶ Julie Boivin, *op. cit.*, p. 203.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 196.

2. 4 Le Monument à Monseigneur de Laval (1908) : l'Autochtone renonce à son altérité propre

Le Monument à Monseigneur de Laval (**figure 22**) vient tout juste de faire l'objet d'une très intéressante monographie écrite par le spécialiste de l'histoire et de la culture québécoise Ronald Rudin¹³⁸. Cette étude, nommée *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, présente le phénomène de la commémoration historique au Québec dans le cadre de deux circonstances précises : le tricentenaire de Québec de 1908 et la découverte des restes de Samuel de Champlain et de Monseigneur de Laval¹³⁹. Toute la causalité ayant conduit de la découverte des dépouilles des héros fondateurs, à leur commémoration par des fêtes au faste démesuré, est exposée par l'auteur. Ce dernier s'intéresse aux différents mécanismes du phénomène culturel de la commémoration à cette époque particulière ainsi qu'à la propagande politique et religieuse sous-jacente aux diverses manifestations. Pour Rudin, le Monument à Monseigneur de Laval serait une forme d'hommage déguisé au premier évêque de Nouvelle-France servant, de fait, d'outil pour l'avancement du procès de canonisation du fondateur de l'Église canadienne, procès entrepris à partir du moment de la redécouverte de sa tombe en 1877¹⁴⁰. Rudin suggère que cette propagande sert aussi à rappeler l'unité pérennante entre l'Église catholique et l'état. Par un heureux hasard, l'année du tricentenaire de Québec était aussi l'année du bicentenaire de la mort du premier évêque de la Nouvelle-France. Rudin présente le programme des festivités et des célébrations qui servaient spécifiquement à marquer « l'union très intime qui a toujours existé entre l'Église et l'État¹⁴¹ ». À ce sujet, l'abbé Lionel Lindsay se réjouit en 1904 de la coïncidence des fêtes civiles et religieuses qui allaient marquer 1908 :

Par bonheur, le troisièmement centenaire de la fondation de Québec coïncide avec le bi-centième de la mort de Mgr de Laval. Une même fête célébrera ces deux gloires distinctes, et pourtant communes par tant d'endroits, puisqu'elles symbolisent d'une façon idéale, par leur

¹³⁸ Ronald Rudin, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005.

¹³⁹ Les restes du premier évêque de Québec ont été retrouvés le 19 septembre 1877.

¹⁴⁰ Ronald Rudin, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 161.

coopération à une même fin, le bien spirituel et temporel du pays, l'union si désirable de l'Église et de l'État¹⁴².

Cette association intime des autorités temporelles et spirituelles dans le cadre des commémorations pour Monseigneur de Laval est l'objet de l'un des bas-reliefs ornant la base du socle où *Louis XIV reçoit en audience François-Xavier de Montmorency-Laval* (**figure 23**). Cette scène présente une iconographie assez habituelle pour l'époque qui pourrait en somme paraître banale. La signature du traité de fondation ou bien la remise de la bulle papale conférant la mission providentielle de fonder une colonie ou une mission sont souvent des thématiques associées aux œuvres d'art commémoratives. C'est au courant de l'été de 1904 que Monseigneur Marois propose au comité d'intégrer cette scène d'audience où « Monseigneur de Laval, debout [...], explique au roi son mémoire sur les besoins de l'Église et de la colonie de la Nouvelle-France¹⁴³ » comme l'indique Joanne Chagnon dans son analyse de l'œuvre publiée dans le catalogue de l'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec. C'est au cours de ce même été de 1904, plus précisément le 30 juillet, que la France rompt toutes ses relations diplomatiques avec le Saint-Siège et rappelle son ambassadeur à Paris. Cet événement précède de quelque mois la séparation officielle de l'Église et de l'État dans l'ancienne Métropole. Une atmosphère d'inquiétude planait donc autour de la conception du monument au double fondateur de l'Église et de la colonie (Monseigneur de Laval participait au Conseil souverain). Ronald Rudin souligne à ce sujet que plusieurs membres du comité s'inquiétaient de la possible nomination d'un sculpteur français pour réaliser ce monument :

Il est permis de croire que les partisans d'Hébert étaient sur la défensive et qu'ils voulaient s'assurer qu'on ne revivrait pas la situation des années 1890 quand c'est un sculpteur français qui remporta le concours pour le *Monument de Champlain*. Cette crainte était particulièrement vive en 1904, à un moment où la France s'appêtait à couper tout lien entre l'Église et l'État¹⁴⁴.

¹⁴² Lionel Lindsay, « Le Monument Laval », *La Nouvelle-France*, Québec, Tome 3, no 4 (avril), 1904, p. 163.

¹⁴³ Joanne Chagnon, « Le Monument à Monseigneur de Laval », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 185.

¹⁴⁴ Ronald Rudin, *op. cit.*, p. 139.

Dans son étude sur le *Monument à Monseigneur de Laval*, Joanne Chagnon souligne que le bas-relief *L'Audience de Louis XIV* ne représente pas une audience en particulier mais qu'il s'agit « plutôt d'une représentation symbolique de l'œuvre diplomatique accomplie par l'évêque¹⁴⁵ ». Ronald Rudin ajoute que cette œuvre sert à renforcer « le message de coopération entre l'Église et l'État en montrant Laval à la cour de Louis XIV¹⁴⁶ » et mentionne que « c'était là un monument non seulement à Laval, mais également à l'unité de l'Église et de l'État¹⁴⁷ ». Le sujet évoqué par *L'Audience de Monseigneur de Laval devant Louis XIV* n'est donc pas fortuit, car il viendrait dresser un pont entre l'espace national et la métropole coloniale française. À ce titre, il est permis d'affirmer, à la lumière des circonstances historiques (la laïcisation de l'État français) et du contexte particulier (les fêtes du 300^e anniversaire de fondation de Québec de 1908 et le processus de canonisation de Monseigneur de Laval), que le bas-relief trahit un sentiment inhibé de peur des élites clérico-conservatrices devant les formes de ruptures culturelles, économiques et sociales qui s'opéraient dans le paysage du début du XX^e siècle. Il devenait, en effet, de plus en plus difficile pour le clergé de défendre le modèle économique et social de la société agraire traditionnelle alors que les classes populaires choisissaient souvent de s'exiler vers les villes et vers les états américains où la modernité manifeste et le travail industriel remettaient en question le mode de vie agricole. Tandis que le clergé s'entêtait à maintenir le cordon ombilical avec la métropole française, les classes populaires adhéraient de plus en plus aux formes culturelles imposées par les réalités économiques, concrètes et contemporaines de l'espace américain. À ce sujet, Jean Morency tente de démontrer dans l'ouvrage *Des cultures en contact* que l'impact de la vague d'émigration de Canadiens vers les États-Unis « a contribué à modifier en profondeur la représentation des États-Unis au sein des couches populaires¹⁴⁸ ». L'auteur indique que l'impact à long terme de « ce va-et-vient des deux côtés de la frontière canado-américaine constitue un facteur ayant contribué à modifier sensiblement l'image essentiellement néfaste des États-Unis véhiculée jusque-là par

¹⁴⁵ Joanne Chagnon, *op. cit.*, p. 186.

¹⁴⁶ Ronald Rudin, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁴⁸ Jean Morency (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 301.

certaines élites¹⁴⁹ ». Le bas-relief de l'*Audience de Monseigneur de Laval devant Louis XIV* porterait, dans ce contexte, le message didactique et moral selon lequel l'Église catholique romaine et la France auraient transmis aux Canadiens (par l'intermédiaire d'une figure puissante) une mission providentielle pouvant être réactualisée dans le contexte de 1908 : construire en terre d'Amérique une Nouvelle-France catholique et francophone.

Cette association indélébile des pouvoirs politiques et religieux est aussi exposée dans le bas-relief du *Baptême de Garakontié* (**figure 24**) où le chef des Onontagués est encadré par l'évêque et par ses parrains le Gouverneur Rémy de Courcelles et la fille de l'Intendant Claude de Boutroué. Joanne Chagnon a dressé un portrait de l'Autochtone représenté dans cette scène : Garakontié est « le principal négociateur des Cinq-Nations iroquoises. Garakontié (mort durant l'hiver 1677-1678) était fort apprécié des Français puisqu'il travailla à préserver la paix pendant plus de vingt ans et aida les missionnaires dans leur œuvre. En 1670, il fut baptisé par Monseigneur de Laval¹⁵⁰ ». Le bas-relief présente les trois représentants des pouvoirs religieux, législatif et exécutif qui encerclent l'Autochtone accroupi. Ils accueillent l'Onontagué non seulement dans la famille chrétienne mais l'invitent à rejeter son identité originelle pour participer à la « civilisation » française. Il est intéressant à ce sujet de constater que Louis-Philippe Hébert a choisi d'isoler Garakontié du reste du cortège constitué d'Autochtones qui se désintéressent de la cérémonie et ne semblent pas en saisir le sens. C'est à juste titre que Ronald Rudin a comparé ce groupe d'Autochtones à la figure tenant un arc à l'avant du monument (**figure 25**) : « Comme le nomade [l'Autochtone à l'arc dans la version finale et à la pagaie dans la première version] qui est sur la première maquette ne paraissait pas certain de vouloir entrer dans la chapelle, ces Autochtones paraissent hésiter, ne se sentant pas prêts à se convertir¹⁵¹ ». Joanne Chagnon mentionne aussi cet isolement du personnage du reste de ses compatriotes des Cinq-Nations : « le cercle d'Amérindiens fermé sur lui-même pose dans une tenue stéréotypée un peu à l'écart du groupe [des

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 301.

¹⁵⁰ Joanne Chagnon, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵¹ Ronald Rudin, *op. cit.*, p. 145.

autres personnages]¹⁵² ». Garakonitié incarne la soumission face à l'Église et à l'État (matérialisée par sa position agenouillée, sa main posée sur son cœur) et l'abnégation de sa nature « sauvage ». L'Autochtone prend comme nouveaux repères culturels la civilisation française et la religion catholique romaine. Le baptême est le rite symbolique et initiatique qui, dans la tradition chrétienne, marque ce passage dans la communauté chrétienne et dans la « civilisation » occidentale. Il est important de souligner un point essentiel à propos de ce bas-relief : il est l'une des deux seules oeuvres, dans toute la production indigène de Louis-Philippe Hébert, où un nom propre est attribué à la figure autochtone. L'anonymat manifeste de la presque totalité des personnages autochtones de Louis-Philippe Hébert est aussi présent en regard des choix plastiques du sculpteur. En effet, la standardisation à l'extrême des iconographies autochtones et la répétition abusive des mêmes attributs (armes, costumes et caractéristiques physiques) anéantissent toute possibilité de leur reconnaître une diversité culturelle et identitaire. Il est surprenant que Louis-Philippe Hébert ait si peu varié son modèle autochtone et n'ait pas tenté de l'adapter aux réalités culturelles de chacun des peuples et cultures autochtones compte tenu du fait que certains titres d'œuvres réfèrent à des communautés spécifiques. Il est admis, par exemple, que les figures du *Monument à Maisonneuve* (1895) du *Baptême de Garakonitié* (1908) font directement référence aux peuples des Cinq-Nations iroquoises, tout comme la plupart des œuvres montrant des scènes violentes. Les nations iroquoises étaient, jusqu'au moment de la signature de la Grande Paix de Montréal (1701), ennemies des Français, tandis que les différents groupes culturels constituant la famille linguistique algonquienne étaient leurs alliés. Ces derniers accompagnent *Dollard des Ormeaux* sur le monument de 1916, tout comme sur les deux groupes d'Autochtones présents sur la façade du Parlement de Québec.

Pour en revenir au *Monument à Monseigneur de Laval*, il semble qu'il exprime le mythe de la supposée parfaite cohésion de la société canadienne-française au début du XXe siècle. Le troisième bas-relief du socle qui est une fresque présentant *L'Épiscopat de Monseigneur de Laval* (**figure 26**) témoigne spécifiquement de cette perception des élites religieuses qui conçoivent le peuple canadien-français comme un tout homogène se

¹⁵² Joanne Chagnon, *op. cit.*, p. 184.

ralliant à ses élites politiques et religieuses. L'œuvre montre une procession d'hommes et de femmes incarnant les différents ordres religieux qui marchent harmonieusement aux côtés de Monseigneur de Laval et se dirigent vers l'église pour y entendre la messe. Les principales responsabilités incombant à l'Église sont représentées par les activités auxquelles s'adonnent les religieux : s'occuper des malades, des enfants, enseigner et convertir les Autochtones. Il est à noter que l'Autochtone représenté à gauche du bas-relief reprend la position accroupie de Garakonitié. Cette position incarne, dans le cas précis de cette œuvre, une forme soumission face à la religieuse.

Certains des discours prononcés au moment du dévoilement du monument et des commentaires publiés par la presse de l'époque trahissent un attachement au mythe de la cohésion sociale des Canadiens Français ainsi qu'au mythe de leur supposée mission providentielle. À ce sujet, le dernier discours de la cérémonie d'inauguration prononcé par Pierre Gerlier, vice-président de l'Association catholique pour la jeunesse canadienne-française, reprenait la majeure partie des idées développées par cette association au moment de sa fondation à savoir que « la race canadienne-française a une mission spéciale à remplir sur ce continent et qu'elle doit, pour cette fin, garder son caractère distinct de celui des autres races¹⁵³ ».

Le *Monument à Monseigneur de Laval* est une évocation puissante des initiatives de canonisation des différents fondateurs de la colonie entreprises au cours du dernier quart du XIXe siècle. Les procès se multiplient alors à Rome pour obtenir une consécration officielle du travail des pionniers de la foi en Nouvelle-France. Dans sa monographie sur le *Monument à Monseigneur de Laval*, Ronald Rudin mentionne toute la signification politique et théologique qui entoure la réalisation de l'œuvre :

Les efforts pour perpétuer la mémoire de Laval portèrent essentiellement sur son accession au statut de saint. Les hauts dirigeants locaux du clergé perçurent les cérémonies entourant son second enterrement comme une occasion en or pour entreprendre des démarches précisément dans ce but.

¹⁵³ *Le Semeur*, no 1 (septembre / octobre), 1904, p. 37-39 rapporté dans ; Ronald Rudin, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005, p. 184.

Et de fait, le dernier geste posé à l'occasion du spectacle de 1878 fut une déclaration d'appui de la part des évêques du Québec à l'enclenchement du processus officiel devant permettre la vénération publique de Laval¹⁵⁴.

Le Monument à Monseigneur de Laval de Louis-Philippe Hébert est en somme un outil de propagande en vue de la canonisation du premier évêque de Nouvelle-France. Il est assez surprenant de voir la cohésion des différentes élites religieuses et étatiques en ce qui concerne l'importance de la canonisation de François de Laval. À titre d'exemple, il faut citer la lettre envoyée au Saint-Siège par Auguste-Réal Angers, Lieutenant-gouverneur du Québec de 1887 à 1892, lettre dans laquelle il déclare que Laval était :

Le véritable fondateur de l'Église du Canada, et par cette église, de la race française et catholique qui s'est développée ici, sous l'égide de la religion [...] En ma qualité de chef de l'état dans la province de Québec, je me fais un devoir de m'unir à tant d'autres pour supplier Votre Sainteté de vouloir bien prendre aussitôt qu'il sera possible [...] d'ordonner l'introduction de la cause de béatification d'un aussi grand serviteur de Dieu¹⁵⁵.

Le moins que l'on puisse dire est que cette déclaration du représentant québécois de la reine anglicane Victoria est surprenante dans le contexte de l'époque où il existait un fort clivage entre les diverses branches chrétiennes étant donné que le discours oecuménique n'existait pas encore. Il semble que le message d'Auguste-Réal Angers ait porté fruit car, au cours de la même année 1890, le Vatican a reconnu Vénérable Monseigneur de Laval. Ce n'est que quatre-vingt-dix années plus tard (soit en 1980) que le procès de canonisation a franchi la seconde étape avec la béatification de Laval. La canonisation officielle reste à être accomplie.

L'affirmation de la double identité catholique et française de Monseigneur de Laval était au cœur des différentes manifestations organisées en son honneur telle la conférence de mai 1891 prononcée par Monseigneur Bégin qui, sous forme de panégyrique, glorifiait les actes de l'évêque. À ce sujet Ronald Rudin mentionne qu'à cette occasion, « Il compara l'évêque à un soldat, utilisant à plusieurs reprises les mots

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

“lutte” et “combat”. Laval s’était vaillamment battu contre les forces hostiles au catholicisme¹⁵⁶ ». À cette même occasion, l’avocat Jules-Adolphe Poisson a été invité à déclamer un poème dont la conclusion réaffirmait le constat de Monseigneur Bégin à savoir que Laval était un exemple assurant la continuité des formes culturelles originelles : « Oui, nous sommes encore Français et catholiques¹⁵⁷ ». Les efforts déployés par l’évêque pour soutenir les missionnaires assurant la conversion des Autochtones ainsi que pour obtenir la paix avec ces derniers expliquent plusieurs des initiatives commémoratives entreprises postérieurement par le clergé.

Si l’idée d’élever un monument en l’honneur de Monseigneur de Laval est apparue en 1901, ce n’est qu’en 1904 que s’est tenue la première réunion du comité pour le monument. Cette réunion s’est déroulée dans le climat de peur et d’angoisse lié à la laïcisation progressive de l’état français à cette époque. C’est sans aucun doute cette peur qui explique qu’aucun artiste français n’ait été invité à présenter une maquette de monument. En avril 1904, Hébert est chargé de concevoir une maquette. Si son projet de départ a été plusieurs fois remanié par le comité, la pensée théocratique sous-jacente est restée bien manifeste dans la version finale. Il n’est pas faux d’affirmer que toute l’Amérique du Nord catholique a été mobilisée par ce projet. L’abbé Lionel Lindsay signale justement, dans un article publié en 1904 et servant la propagande du projet du *Monument à Laval*, que la fête unit la communauté catholique d’une bonne partie de l’Amérique du Nord (y compris une bonne part des États-Unis autrefois comprise dans le territoire actuel de l’archevêché de Québec). En effet, cent diocèses et vicariats apostoliques se rattachaient à l’ancien territoire du premier Évêque en 1904¹⁵⁸. Le territoire de l’archevêché de Québec couvrait à son origine l’ensemble de la Nouvelle-France et des colonies britanniques jusqu’au moment de la création de la Préfecture apostolique des États-Unis en 1784 dont le trône épiscopal se trouve à Baltimore au Maryland. L’auteur reconnaît par contre le caractère essentiellement régional des festivités : « Pour les Canadiens français disséminés dans toute l’étendue du Dominion of

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 132-133.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁸ Lionel Lindsay, « Le Monument Laval », *La Nouvelle-France*, Québec, Tome 3, no 4 (avril), 1904, p. 161.

Canada et des États-Unis, mais pour le Bas-Canada, et en particulier pour le diocèse de Québec, cette fête aura une signification plus intime¹⁵⁹ ».

Si le projet de départ de Louis-Philippe Hébert a été plusieurs fois modifié, l'une des sections de son œuvre n'a jamais été remise en cause et figure toujours sur l'ensemble des versions du projet. Il s'agit des quatre figures allégoriques à l'avant du socle (**figure 25**). Ces figures incarnent les quatre principales fonctions théologiques associées à Laval. La première, sur la gauche, présente une gloire ailée tenant un rameau d'olivier. Elle incarne les actions héroïques de Laval qui, aux côtés du Gouverneur Frontenac, a maintenu la paix dans la colonie. La seconde est personnifiée par un jeune étudiant assis qui symbolise l'éducation. À ce sujet, il est utile de mentionner que Monseigneur de Laval est le fondateur du Séminaire de Québec. Le jeune étudiant regarde avec beaucoup d'admiration la figure féminine assise qui soutient un bouclier. Cette dernière est une représentation allégorique de la religion, plus exactement de la vaillance chrétienne. La dernière figure de droite montre un Autochtone appuyé sur un arc. Dans la première version du monument, cet arc était remplacé par une pagaie. Louis-Philippe Hébert a expliqué lui-même le sens de cette réunion de personnages dans une légende transmise au comité pour l'érection du monument en 1904 et rapportée par Ronald Rudin :

Debout à sa gauche [la gauche de la figure de la vaillance chrétienne], se tenait « le robuste nomade » que la vaillance s'efforçait de diriger vers une chapelle, le signe, « d'une société nouvelle sédentaire et durable ». Cette figure, qui apparemment représentait un coureur des bois [un Autochtone dans la version finale], tenait des rames dans ses mains, ce qui semblerait indiquer que les attraits de la vie dans la grande nature sauvage pourrait bien se révéler plus puissants que ceux du catholicisme. Hébert essaierait de montrer que « l'atavisme et la nature lutteront longtemps avant la complète conversion » à droite de la figure féminine on voyait « l'antithèse » du nomade, un jeune homme qui buvait chacune de ses paroles et qui représentait les jeunes Canadiens français qui avaient étudié au séminaire fondé par Laval¹⁶⁰.

Cette figure d'Autochtone à l'avant du monument est intéressante car sa relation avec la figure de la *Vaillance chrétienne* laisse sous-entendre que les Premières Nations

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁶⁰ Ronald Rudin, *op. cit.*, p. 139.

doivent modifier leurs habitudes et leurs traditions séculaires. À ce sujet, l'invitation lancée par la figure de la *Vaillance chrétienne* à cet Autochtone tient aujourd'hui du paradoxe, car c'est bien entendu au pionnier blanc de modifier ses paramètres culturels originels pour s'adapter à la réalité de l'espace américain, aux conditions imposées par cet espace, et non à l'Autochtone qui maîtrise sa relation avec l'espace et les éléments de ce dernier. L'histoire ancienne comme récente (les Inuits) nous présente l'échec des tentatives de sédentarisation forcée des Autochtones par les Blancs et les problèmes engendrés par les modifications des modes de vie séculaires. La figure du « robuste nomade » de Louis-Philippe Hébert se tient dans une attitude de recul et de fermeture (concrétisée par le croisement de ses bras autour de la pagaie dans la première version et de l'arc dans la version finale) face à la figure de la vaillance chrétienne. À ce sujet, Ronald Rudin cite un critique qui, justement, se demande au sujet de l'Autochtone: « S'il écoute pourquoi n'est-il pas un peu plus penché vers la statue [...] dans une attitude d'attention¹⁶¹ »?

Le *Monument à Monseigneur de Laval* a été terminé le 10 juin 1908, soit onze jours avant le lancement des festivités d'inauguration de l'oeuvre. Ces célébrations ont débuté avec une immense procession pour marquer la Fête-Dieu, puis par une grand-messe célébrée au pied du monument. Le dévoilement officiel a immédiatement suivi. Joanne Chagnon rapporte à ce sujet que huit discours officiels ont été prononcés, entrecoupés de chants et que la foule a été évaluée à 100 000 personnes comprenant l'ensemble de toute l'élite politique de l'époque¹⁶². La version finale de l'oeuvre (tout comme les esquisses ayant précédé le projet définitif) présente certaines caractéristiques récurrentes dans les diverses oeuvres mettant en scène des Autochtones réalisées par Hébert. La plus manifeste est l'opposition des notions de sédentarité et de nomadisme. Cette dernière notion est incarnée par un attribut : la pagaie. L'instrument se retrouve à nouveau dans une autre oeuvre du sculpteur où il symbolise aussi cette idée de nomadisme, soit la statuette *Convoitises* (**figure 44**) qui sera étudiée à la section 2. 12. Si

¹⁶¹ Ronald Rudin, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005, p. 146.

¹⁶² Joanne Chagnon, « Le Monument à Monseigneur de Laval », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 192.

le *Monument à Monseigneur de Laval* incarne à un degré moindre l'opposition des concepts de civilisation et de barbarie comme c'est le cas dans le *Monument à Maisonneuve* (**figure 01**) et dans *Sans merci* (**figure 29**), il présente en revanche l'idée de soumission volontaire à la civilisation et à la culture du colonisateur français. Par cette abnégation de sa culture d'appartenance, Garakonitié tend à démontrer l'idée sous-jacente qu'il existerait des systèmes culturels qui ont plus de valeur que d'autres. Les compositions et schémas utilisés par Hébert pour présenter ses Autochtones dans les bas-reliefs sont en bonne partie des choix personnels qui trahissent son ethnocentrisme face à sa propre culture mais aussi la vision véhiculée par les élites de l'époque. Nous avons mentionné en introduction que le discours dominant de ces dernières surévaluait le modèle culturel canadien-français traditionnel en le plaçant au-dessus des autres cultures présentes dans le paysage américain. À ce sujet, Gérard Bouchard indique que le nationalisme développé par les élites québécoises du temps de Louis-Philippe Hébert s'articulait autour de trois constats mis de l'avant dans le *Monument à Monseigneur de Laval*:

– L'essence de la nationalité tient de son héritage français, les autres rapports étant généralement passés sous silence. – La défense de la nation se confond avec celle de la langue et de la foi. – Jusqu'au début du XXe siècle, les paysans et la vie rurale constituaient l'incarnation privilégiée et quasi exclusive de la nation¹⁶³.

Par conséquent, le seul modèle social acceptable, aux dires des élites, est à l'opposé du système culturel autochtone. Si Louis-Philippe Hébert semble prôner l'assimilation de l'Autre à la culture dominante canadienne-française dans certaines de ses œuvres, il s'est surtout et davantage employé à présenter le clivage entre la culture autochtone et celle du Blanc. Ce clivage prend généralement la forme d'une lutte où s'affronte l'idée de « civilisation » et celle de la « barbarie ». Cette lutte en question est suggérée par le *Monument à Madeleine de Verchères* qui est l'objet de la prochaine section.

¹⁶³ Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures : continuité et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », dans Gérard Bouchard et Serge Courville, *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy Les Presses de l'université Laval, 1995, p. 13.

2. 5 Le Monument à Madeleine de Verchères (1913) : allégorie de la civilisation héroïque et de la liberté

De toutes les œuvres présentées dans cette étude, *Le Monument à Madeleine de Verchères* (**figure 27**) occupe une place particulière compte tenu de l'absence de tout Autochtone dans le monument sculpté. En contrepartie, le sujet de l'œuvre suggère fortement sa présence dans l'environnement immédiat du personnage féminin. L'histoire de Madeleine de Verchères est un exemple frappant de la grande entreprise de création de héros collectifs canadiens-français au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Force est de constater que cette entreprise obéit généralement au même principe : l'exaltation de l'entreprise civilisatrice des temps originaux de la colonie française. À ce sujet, Bernard Arcand et Sylvie Vincent ont constaté au cours de leurs recherches sur les manuels scolaires québécois que ces derniers définissaient généralement les héros à partir de la construction narrative suivante : « Les héros du grand mythe québécois [sont] ces hommes, ces femmes, ces prêtres qui ont su s'enraciner alors que la nation iroquoise [...] ne cessait de “causer des ravages”¹⁶⁴ ». Par conséquent, le héros se définit par sa capacité à surmonter les conditions imposées par l'espace américain (présence de l'Autochtone, confrontation à l'inconnu) grâce à sa culture, sa foi, son travail acharné et sa confiance en la Providence.

Il est intéressant de constater que ce type de construction historique surestime la valeur réelle de certains personnages. En effet, le héros populaire du XIX^e siècle n'a pas nécessairement été considéré en tant que tel de son vivant et les actes par lesquels il aurait établi son héroïsme n'ont pas forcément été retenus après son décès. Le cas de Dollard des Ormeaux est, à ce titre, le meilleur exemple et il sera étudié dans une prochaine section. En ce qui concerne spécifiquement Madeleine de Verchères, son histoire est, somme toute, peu originale et exemplaire, car elle ne se distingue pas particulièrement des autres cas semblables de raids iroquois sur des colons. Il ne faut pas oublier que, jusqu'au moment de la signature de la Grande Paix à Montréal (1701), les combats entre

¹⁶⁴ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, *L'image de l'Indien dans les manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 58.

les Iroquois et les colons étaient chose courante. C'est donc à juste titre que le manuel scolaire *Boréal Express* mentionne dans l'une de ses éditions que « L'exploit de Madeleine de Verchères n'offre rien d'exceptionnel dans le contexte de la colonie¹⁶⁵ ».

L'histoire de la construction du mythe entourant Madeleine de Verchères est donc plus intéressante que les faits qui lui ont été attribués. Avant d'étudier le processus de construction du mythe, il est nécessaire de mentionner le fait qu'elle se distingue des autres héroïnes canadiennes-françaises pour avoir pris les armes. Il existe en effet peu de récits conservés faisant mention de femmes ayant fait feu contre les Autochtones. Les femmes parvenues au rang d'héroïnes de la colonie ont occupé essentiellement des fonctions dans l'enseignement, la conversion des Autochtones et la guérison des malades. Madeleine de Verchères a accédé, au cours du XIXe siècle, à une place spécifique dans le panthéon des héros nationaux, place assez semblable à celle occupée par Jeanne d'Arc en France approximativement au même moment. Les correspondances et similitudes entre les constructions narratives des récits de Jeanne d'Arc et de Madeleine de Verchères sont impressionnantes. Il faut aussi ajouter que les deux femmes ont connu sensiblement le même regain de popularité au même moment¹⁶⁶ et que, d'autre part, elles sont étroitement associées au concept même de la défense de la nation contre l'envahisseur.

En plus de ce parallèle entre Madeleine et Jeanne d'Arc, plusieurs historiens d'art ont tenté un rapprochement entre *Madeleine de Verchères* de Louis-Philippe Hébert et *La Liberté éclairant le monde* (1884) de Frédéric Auguste Bartholdi. C'est notamment le cas de Bruno Hébert qui mentionne qu'« à quelques milles de l'entrée du port de Montréal, la Madeleine, le vent du Saint-Laurent sous les jupes, monte la garde. C'est un peu notre statue de la liberté à nous¹⁶⁷ ». Les deux œuvres célèbrent, effectivement, l'émancipation d'une civilisation contre son ennemi (la civilisation française en terre d'Amérique contre le Sauvage et la civilisation américaine contre l'oppression britannique). Elles épousent également leur environnement naturel d'une manière semblable. Elles sont érigées en bordure d'un fleuve (le Saint-Laurent et l'Hudson), servent de point d'accueil aux

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁶ Jeanne d'Arc a été béatifiée en 1909 et le *Monument à Madeleine de Verchères* a été érigé en 1913.

¹⁶⁷ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 122.

arrivants, sont des figures féminines et imposent une démesure causée par leurs dimensions imposantes (46.50 m pour la *Liberté* et 7.62 mètres pour *Madeleine* sans les bases). Par ailleurs, Louis-Philippe Hébert a eu l'occasion de voir le chef-d'œuvre de Bartholdi à plusieurs reprises que se soit à Paris au moment de sa conception, à New York et même à Philadelphie. En effet, Bernard Mulaire mentionne dans le catalogue de l'exposition *Louis-Philippe Hébert* que le sculpteur canadien a été initié à la technique du métal repoussé grâce à l'étude d'une partie de l'œuvre au moment de son exposition partielle à Philadelphie : « Le métal repoussé revenait à la mode, la statue de la *Liberté éclairant le monde*, du sculpteur français Frédéric Auguste Bartholdi inaugurée à New York en 1886 et dont Hébert avait pu voir la main tenant la torche à l'exposition du centenaire de Philadelphie en 1876¹⁶⁸ ». Il faut ajouter que Louis-Philippe Hébert a beaucoup fréquenté l'atelier de Bartholdi lors de ses séjours parisiens et que ce dernier a signé à quelques reprises les papiers d'approbation des projets de monuments, papiers exigés par le gouvernement québécois de l'époque. Si la *Liberté éclairant le monde* semble inspirer aux immigrants un espoir de recommencement de l'existence dans une nouvelle terre, *Madeleine*, elle, tend plutôt à effrayer le nouvel arrivant, compte tenu que son fusil pointe en direction du fleuve, ce dernier étant la principale voie de pénétration dans le continent pour les immigrants. *Madeleine* semble lancer un regard menaçant non seulement à ses adversaires autochtones mais aussi à toute présence étrangère qui souhaiterait ébranler la stabilité nationale.

En outre, la principale différence entre la *Liberté* et *Madeleine* tient au fait que la première œuvre utilise le langage symbolique de l'allégorie au contraire de la seconde qui fonctionne sur un mode historique. L'historien Marcel Trudel s'est intéressé à la construction du mythe de *Madeleine de Verchères* dans l'un des chapitres de son ouvrage *Mythes et réalités dans l'histoire du Québec*¹⁶⁹. Selon lui, il est impossible d'étudier l'histoire de *Madeleine de Verchères* sans tenir compte du fait que son contenu véritable a été altéré par le premier mode de transition de l'histoire qui est un mode oral. En effet, Trudel explique que l'oralité d'une légende en augmente (au fil du temps et des

¹⁶⁸ Bernard Mulaire, « L'atelier de Montréal », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 72.

¹⁶⁹ Marcel Trudel, *Mythes et réalités dans l'histoire du Québec*, Montréal, Hurtubise HMH, 2001.

interprètes oraux qui racontent cette légende) les données et le sens évocateur. Par conséquent, la légende s'embellit sans cesse laissant à l'historien le défi de reconstituer le fait (ou le récit) originel. L'auteur ajoute que c'est à partir du moment où la légende sort de la sphère orale pour entrer dans la littérature qu'elle devient, en quelque sorte, canonique¹⁷⁰. Dans le cas précis de Madeleine de Verchères, le transfert de la forme orale vers la forme écrite a été réalisé par Madeleine elle-même plusieurs années après les faits. Les seules sources signalant l'exploit de Madeleine qui sont contemporaines (ou presque) des faits sont ses propres récits. Trudel souligne, en effet, qu'aucun autre témoin direct n'a laissé de témoignage sur cet épisode historique¹⁷¹. Madeleine de Verchères, née le 3 mars 1678 de François Jarret, avait 14 ans et 7 mois au moment de la prise de Verchères par les Iroquois (22 octobre 1692). Selon ses propres dires, elle aurait elle-même pris les armes, en l'absence du Gouverneur du fort de Verchères et aurait réussi à éloigner les Iroquois et à guider les actions des hommes. En 1699, soit sept ans après l'évènement, elle donne sa première version des faits. Elle laisse aussi un second compte rendu de son histoire en 1732, soit quarante ans plus tard. Marcel démontre que les motifs ayant poussé Madeleine à donner le récit de son aventure sont purement intéressés, puisqu'elle souhaitait ainsi obtenir une pension auprès de l'épouse du Ministre de la marine¹⁷². Malheureusement pour elle, Madeleine est restée bredouille et sans honneur de son vivant. La marge entre les faits historiques et la fiction semble mince et l'absence de constance dans les structures narratives des deux récits de Madeleine vient démontrer l'impossibilité d'interpréter objectivement l'attaque de 1692. Les deux versions qu'elle a laissées de son récit sont en effet très opposées que se soit par la forme (simple compte rendu pour le premier récit / récit épique et héroïque pour le second), l'étendue (270 mots¹⁷³ pour le premier récit et 1 900 mots¹⁷⁴ pour le second) et le style (simple description / véritable panégyrique)...

Sans l'effort acharné d'archivistes et de biographes amateurs, bien des aspects longtemps oubliés de l'histoire canadienne auraient sombré dans l'oubli. C'est le cas de

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷² *Ibid.*, p. 143.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 147.

l'histoire de Madeleine laquelle a été popularisée essentiellement par Édouard Richard qui a retrouvé les récits originaux dans les archives françaises alors qu'il était en mission de recherche de documents sur le Canada en 1899. Au moment de la publication de ses découvertes, il a déclaré qu'il ne faudra pas attendre longtemps avant que les peintres, sculpteurs et romanciers ne s'emparent de ce récit pour la création d'œuvres d'art¹⁷⁵. Joseph Marmette a précédé Édouard Richard en livrant une première version romancée du récit intitulée *Héroïsme et trahison* en 1878¹⁷⁶, mais qui semble ne pas avoir le regard sérieux de l'étude menée par Richard à partir des documents originaux.

Le récit de Mademoiselle de Verchères a exercé une influence manifeste dans bon nombre de productions littéraires (Joseph Marmette), peintes (Suzor-Coté), dessinées (Edmond-J. Massicotte) et sculptées avec Louis-Philippe Hébert. Marcel Trudel met en évidence que le récit a, par contre, peu influencé l'historiographie canadienne-française, car la majorité des historiens n'en font pas mention et ont rejeté volontairement cet épisode nébuleux de leurs manuscrits. Madeleine de Verchères est, en somme, davantage associée au domaine de l'imaginaire collectif, du récit mythique, du roman populaire que de l'histoire réelle.

Le spécialiste d'art canadien Jean-Pierre Labiau mentionne que c'est au travers d'une œuvre poétique, *La Légende d'un peuple* écrite en 1887 par Louis Fréchette (1839-1908), que Louis-Philippe Hébert découvre le personnage de Madeleine de Verchères¹⁷⁷. Fréchette a établi cette association étroite entre le courage héroïque et la force militaire de Madeleine de Verchères et celle de Jeanne Hachette (1454 - date du décès inconnue). Cette héroïne française, née à Beauvais, est associée à la résistance contre l'envahisseur. La légende et le mythe de Jeanne Hachette ont été éclipsés par l'histoire, tout à fait comparable, de Jeanne d'Arc. Le poème intitulé *Premières saisons* (**annexe 01**), tiré de *La Légende d'un peuple*, est un panégyrique qui fait l'apologie des labours des hommes et des femmes qui se sont implantés en terre d'Amérique et qui ont bravement résisté à la

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁷⁶ Joseph Marmette, *Héroïsme et trahison : récits canadiens*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1878.

¹⁷⁷ Jean-Pierre Labiau, « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 298.

menace autochtone. Le titre « Premières saisons » réfère aux temps premiers de l'aventure coloniale. Fréchette présente le contraste entre cette création originelle de l'espace et la rencontre des peuples indigènes.

Quels jours ensanglantés! Quelle époque tragique!
 Ah! Ce fut une race à la trempe énergique
 Que les premiers colons de ce pays naissant.
 Ils vivaient sous le coup d'un qui-vive incessant :
 Toujours quelque surprise, embûche, asseaut, batailles!
 Quelque ennemi farouche émergeant des broussailles!
 Habitants égorgés, villages aux abois
 Prisonniers tout sanglants entraînés dans les bois¹⁷⁸!

L'implication militaire de Madeleine de Verchères dans le conflit fondateur entre les communautés dites « sauvages » et de la « civilisation » française apparaît à la septième strophe. La comparaison avec l'héroïne Jeanne Hachette tout juste mentionnée est manifeste dès le départ car Fréchette substitue le prénom « Madeleine » qu'il remplace par celui de « Jeanne ».

Mais Jeanne Hachette est là!
 L'héroïne si chère
 À la France chez nous c'est Jeanne de Verchères!
 Elle n'a pas quinze ans. Voyant de toutes parts
 L'ennemi la cerner, elle monte aux remparts¹⁷⁹.

Les historiens Diane Gervais et Serge Lusignan ont réalisé une étude portant sur l'implication des femmes dans les conflits militaires d'Ancien Régime en comparant les exemples de Jeanne d'Arc, de Jeanne Hachette et de Madeleine de Verchères¹⁸⁰. Selon eux, un processus très codé permettait aux femmes de devenir soldats. De plus, ce processus obéit au principe anthropologique d'inversion des rôles :

¹⁷⁸ Alphonse Leclaire, *Le Saint-Laurent historique, légendaire et topographique : de Montréal à Pictou et à Chicoutimi sur le Saguenay*, Montréal, [nous ignorons la maison d'édition], 1906, p. 13.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.13.

¹⁸⁰ <http://www.erudit.org/revue/haf/1999/v53/n2/005446ar.pdf> : consulté le 10 février 2007.

Devenir guerrière relevait en quelque sorte d'une double transgression. La première tenait à cette intrusion dans une sphère réservée aux hommes, la seconde au geste même de prendre les armes. Cette double rupture d'interdit n'était tolérable qu'en vertu de son caractère exceptionnel et temporaire [...]. Tels que racontés par Madeleine, les événements du siège de Verchères évoquent une véritable performance rituelle qui n'est pas sans rappeler le phénomène des rites d'inversion, bien connu des anthropologues, sorte de jeu social parodique où, par exemple, les femmes se comportent de manière excessive comme des hommes¹⁸¹.

Cette inversion des rôles est momentanée et revêt un caractère temporaire : « Transgression permise momentanément, l'exercice de la fonction guerrière par une femme se termine normalement par la paix, qui rétablit l'ordre antérieur et qui exige une marque significative et publique du retour de l'héroïne à son état originel¹⁸² ». Diane Gervais et Serge Lusignan mettent en évidence, dans leur analyse des héroïnes françaises d'Ancien Régime, que les actes de bravoure des femmes s'inscrivent dans un cadre semblable : « Bien que deux siècles et demi séparent la première [Madeleine de Verchères] de la troisième [Jeanne d'Arc] et que la géographie les éloigne toutes, leur geste s'inscrit dans un même cadre. Elles évoluèrent dans un espace politique défini par la souveraineté du roi de France et par les institutions administratives d'Ancien Régime¹⁸³ ». Madeleine de Verchères s'insère dans une tradition spécifique de héros féminins français. De plus, ses actes ne sont pas associés aux réalités des guerres intercoloniales (les Iroquois étant les alliés des Britanniques contre les Français) mais au principe même de la défense de la nation : « Madeleine et les deux Jeanne combattirent au nom du roi qui incarnait, par sa personne, l'ordre public qui s'imposait sur les pays de la France et sur son prolongement en terre d'Amérique¹⁸⁴ ». Le mythe entourant l'exploit de Madeleine de Verchères servait donc à dénouer les tensions liées à la question de la survie raciale des Canadiens français en Amérique. Louis-Philippe Hébert a illustré cette tension en la projetant vers le fleuve Saint-Laurent sous la forme d'une mise en garde d'une taille démesurée destinée aux nouveaux arrivants et aux gens empruntant cette voie de navigation. Il semble, par contre, que le *Monument de Madeleine de Verchères* et le

¹⁸¹ <http://www.erudit.org/revue/haf/1999/v53/n2/005446ar.pdf>: consulté le 10 février 2007, p. 184.

¹⁸² <http://www.erudit.org/revue/haf/1999/v53/n2/005446ar.pdf>: consulté le 10 février 2007, p. 192.

¹⁸³ <http://www.erudit.org/revue/haf/1999/v53/n2/005446ar.pdf>: consulté le 10 février 2007, p. 173.

¹⁸⁴ <http://www.erudit.org/revue/haf/1999/v53/n2/005446ar.pdf>: consulté le 10 février 2007, p. 197.

mythe entourant la demoiselle n'ont que peu influencé l'imaginaire mythique et collectif des Canadiens français qui s'identifiaient davantage à Dollard des Ormeaux. C'est possiblement cette raison qui explique que le mythe a été récupéré par les Canadiens anglais au moment du conflit de la Première Guerre mondiale. Il semble en effet, à la lecture de l'analyse de Marcel Trudel, que l'histoire de Madeleine de Verchères ait fasciné davantage l'imaginaire collectif des Canadiens anglais que celui des Canadiens français. Le mythe de Madeleine a, en effet, connu son point culminant et sa plus grande heure de gloire grâce aux efforts de personnalités anglophones. Il faut souligner, à ce sujet, l'initiative et la détermination de Lord Albert Henry George Grey (1851-1917), qui, au moment où il était Gouverneur général du Canada (1904-1911), a été responsable de l'érection du *Monument à Madeleine de Verchères* dans la ville du même nom. Le très honorable Comte Grey aurait visité l'atelier de Louis-Philippe Hébert où il a pu contempler la statuette de *Madeleine* réalisée en 1905 (**figure 28**). Il aurait par la suite proposé et coordonné la réalisation d'une version monumentale. L'œuvre qui dépasse en taille toutes celles qui sont présentes à l'époque au pays (22 pieds de haut, 4 tonnes et demie¹⁸⁵) est inaugurée le 21 septembre 1913. Il a été question du travail de l'archiviste Édouard Richard dans la mise en place du mythe entourant Madeleine de Verchères. Il faut aussi ajouter les efforts d'un autre archiviste, Sir Arthur George Doughty, qui a permis, dans un ouvrage publié en anglais, l'élévation du mythe dans une perspective destinée à faire l'apologie du courage des femmes de l'empire britannique au moment du conflit de la Première Guerre mondiale¹⁸⁶. À la même période, les élites canadiennes-françaises utilisent le mythe de Dollard des Ormeaux pour encourager la population à s'enrôler dans les régiments.

¹⁸⁵ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 121.

¹⁸⁶ Arthur George Doughty, *Une fille de la Nouvelle-France, vie de Magdelaine de Verchères et histoire de son époque, 1665-1692*, Ottawa, Mortimer, 1916.

2. 6 *Combat avec un Indien* (1885) et *Sans merci* (1893) : lutte de la civilisation contre la barbarie

Dans l'œuvre *Sans merci*, Hébert offre une bataille entre un colon armé d'une faucille et un Autochtone qui, dépourvu d'armes, mord son adversaire. D'un point de vue ethnologique, il est peu probable qu'un Autochtone ait été réduit à mordre son adversaire au cours d'un combat car il disposait d'une quantité impressionnante d'armes allant des plus traditionnelles aux plus modernes, comme nous l'avons signalé au chapitre portant sur le *Monument à Maisonneuve*. Si la morsure infligée par l'Autochtone au colon est un rappel indirect du cannibalisme qui était bien présent dans les mœurs guerrières iroquoises, il est nécessaire d'apporter des nuances venant démontrer que le cannibalisme ne constituait pas un acte gratuit (comme c'est le cas dans l'œuvre de Hébert) mais un acte obéissant à un rituel particulier. À ce sujet, Roland Viau indique que « le cannibalisme et le sacrifice iroquois n'avaient rien d'un acte de pure cruauté ou de barbarie, mais qu'ils étaient avant tout un acte social et religieux¹⁸⁷ ». L'anthropophagie servait en fait à l'appropriation des qualités du défunt et à la vengeance de la mort des guerriers de la tribu¹⁸⁸. Il est bien entendu admis que le cannibalisme a été perçu au XIXe siècle comme un argument venant justifier l'expansion du colonialisme dans le monde, et l'apport de la « civilisation » aux peuples qui pratiquaient un tel acte. À ce sujet, par un curieux hasard, la première version de *Sans merci* est contemporaine du fameux discours colonialiste de Jules Ferry prononcé le 29 juillet 1885 : « je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures¹⁸⁹ ».

L'autobiographie partielle de Louis-Philippe Hébert renseigne sur l'origine de l'iconographie de cette œuvre unique dans la production du sculpteur. L'artiste y explique qu'un projet de meuble est à l'origine de la composition du groupe sculpté :

¹⁸⁷ Roland Viau, *Enfants du néant et mangeurs d'âme : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997, p. 183.

¹⁸⁸ Roland Viau explique à ce sujet que la tête et le cœur étaient les parties du corps particulièrement prisées des guerriers iroquois. Quant au cerveau, il était mangé afin d'éliminer l'âme du défunt (et d'empêcher ce dernier de venir hanter les vivants). La chair de l'ennemi était sanctifiée par un chaman ou un ancien : Roland Viau, *op. cit.* p. 181.

¹⁸⁹ George Langlois, *Histoire du XXe siècle*, Laval, Bauchemin, 1999, p. 13.

Il me fallait surtout un secrétaire historié, sculpté, orné comme un retable d'autel du Moyen-Âge; mais dont tous les sujets devaient être tirés de notre histoire, dont je parcourais le sommaire depuis Jacques Cartier jusqu'à Salaberry; je trouvais partout luttés, efforts. Ce qui me donnait le plus de ressources c'était le contact des hommes blancs et rouges; je pensai à nos aïeux, ces grands cœurs qui conquièrent doublement le sol de notre chère patrie par la cognée et par les armes : comment les premières récoltes, objets de leurs espérances, leur coûtaient de soins et de vigilance. Une fois le blé mûr, quel bonheur pour eux que de le couper à pleine faucille, et de voir s'aligner les belles gerbes! Mais pour mener à bonne fin cette œuvre de paix, il fallait s'éloigner de la maison; loin de la maison, l'Iroquois était embusqué, voulant détruire l'œuvre et l'ouvrier; le moissonneur n'a pas d'arme? Ah! Si, sa faucille; et je vis le groupe rouler sur les épis, combat à outrance, sans merci; l'un des deux doit rester là! De suite, j'esquissai le groupe. Et voilà comment, en projetant de faire un meuble que je n'ai jamais fait, j'ai trouvé ce que je ne cherchais pas¹⁹⁰.

Le titre de l'œuvre, *Sans merci* (**figure 29**), est une référence directe à l'issue du combat entre l'Autochtone et le colon. Il est assez symptomatique que cette œuvre, qui présente une violence incomparable, est la plus grande jamais réalisée par l'artiste pour lui-même. La rhétorique employée par Louis-Philippe Hébert pour décrire la position périlleuse des premiers habitants était en fait assez populaire dans la littérature et la poésie de cette époque. Donald B. Smith mentionne, à ce sujet, *Les Pionniers canadiens* (1861), œuvre littéraire écrite par l'abbé Henri-Raymond Casgrain (1831-1904). L'œuvre raconte l'évasion vers Détroit de la fille de l'Intendant, mademoiselle Baby, de sa maison située près du fort Waine (où une bande d'Autochtones a attaqué son beau-frère Joseph). Casgrain, comme la plupart de ses contemporains, perçoit dans les querelles entre les Autochtones et les Français (et la victoire éventuelle de ces derniers sur les premiers) la clef de voûte de la construction du pays. La première partie du récit est un panégyrique à la mémoire de la fondation de Détroit et de ses fiers pionniers. Tentant de dresser le décor du paysage où il place son récit, Casgrain explique qu'

Au fond du tableau, je peindrais l'immense forêt dans toute sa sauvage majesté. Plus près, de blonds épis croissant parmi les troncs calcinés. [...] Au centre du tableau apparaîtrait, les cheveux au vent, un éclair dans les

¹⁹⁰ Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 100.

yeux, le front sanglant sillonné d'une balle, mon brave pionnier, près de sa charrue, tenant encore de la main gauche son fusil dont la batterie fumerait encore; de la droite versant l'eau du baptême sur le front de son ennemi vaincu et mourant, qu'il vient de convertir à la foi¹⁹¹.

Le parallèle entre ce passage de Casgrain tiré des *Pionniers canadiens* et la citation tout juste mentionnée de Louis-Philippe Hébert concernant *Sans merci* est étonnante¹⁹²! Il est intéressant de rapprocher ce passage d'un commentaire de Pierre Boucher (1622-1717), fondateur de Boucherville : « Il y a de belles prairies : mais il est assez dangereux d'avoir le foin tant que les Iroquois nous feront la guerre¹⁹³ ». L'ouvrage de Pierre Boucher¹⁹⁴ évoque ces mêmes préoccupations pour la survie de la jeune colonie française qui était sporadiquement menacée par des attaques iroquoises. À ce sujet, plusieurs autres documents de l'époque coloniale confirment cette crainte récurrente.

Sans merci est, en résumé, bien plus qu'une représentation d'un combat. Il s'agirait en fait d'une allégorie illustrant l'affrontement ultime entre la nature et la culture, entre la sauvagerie et l'utopie coloniale et surtout entre la France chrétienne contre l'Amérique sauvage. Au XIXe siècle, cette idée était expliquée de manière plus radicale par l'affrontement de deux concepts décrits par le poète Louis Fréchette (1839-1908), ami personnel de Hébert qui décrit exactement cette œuvre comme une représentation de « la civilisation aux prises avec les dernières convulsions de la barbarie qui s'éteint¹⁹⁵ ». L'œuvre, saisissante et dérangeante, est sans doute celle où se manifestent le plus les inclinaisons ethnocentriques de l'artiste. Cette inclinaison n'est pas propre à Louis-Philippe Hébert, mais est partagée par une grande majorité des élites du temps comme nous avons pu le constater dans les sections précédentes.

¹⁹¹ Donald B. Smith, *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1974, p. 52.

¹⁹² Il est fort probable que Louis-Philippe Hébert possédait les *Pionniers canadiens* dans sa bibliothèque. Nous avons la liste d'une petite partie seulement des ouvrages de la bibliothèque de Louis-Philippe Hébert qui s'est retrouvée par la suite dans la bibliothèque de son gendre Léo Pariseau. Cette collection est conservée au Service des livres rares et des collections spéciales de l'Université de Montréal.

¹⁹³ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, *L'image de l'Indien dans les manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 40.

¹⁹⁴ Pierre Boucher, *L'histoire véritable et naturelle des mœurs et productions du pays de la Nouvelle-France, vulgairement dite le Canada*, Paris, Florentin Lambert, 1664.

¹⁹⁵ Charles C. Hill, « Hébert et l'image de la Confédération », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 237.

Il a été mentionné à quel point il est symptomatique que *Sans merci* soit la plus grande œuvre réalisée par l'artiste pour lui-même. À cela, il faut ajouter que l'intention sous-jacente de Louis-Philippe Hébert reflétait également sa xénophobie vis-à-vis des Premières Nations. Cette intention première de l'artiste est connue grâce à Charles C. Hill qui indique dans le catalogue d'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec qu'

En 1893, Hébert avait discuté avec sir John Thompson d'un projet pour l'antichambre des édifices du Parlement. Il s'agissait d'une sculpture monumentale intitulée *Sans merci*, qui représentait un colon français se battant avec un Iroquois. Hébert avait traité à plusieurs reprises de sujets semblables, s'inspirant en cela des livres d'histoires et des *Relations des Jésuites* qu'il avait lus [...]. Thompson mourut avant que rien ne fut fait, et Hébert ressortit son projet à plusieurs occasions. Ce fut encore Lord Gray qui porta la sculpture monumentale à l'attention du Conseil consultatif des beaux-arts en en recommandant l'achat. Le président du conseil, sir Byron Walker (1848-1924) jugea l'œuvre « repoussante et dépourvue de dignité¹⁹⁶ ».

Malgré le refus clair du président Byron Walker, Louis-Philippe Hébert a réalisé au cours de sa carrière plusieurs exemplaires et éditions de l'œuvre *Sans merci* dont la plus ancienne précède de huit ans le projet présenté au Conseil consultatif des beaux-arts. Cette statuette en plâtre (**figure 30**) connue sous l'appellation *Combat avec un Indien*, n'est qu'une version simplifiée de l'exemplaire réalisé en bronze (**figure 29**) en 1893 à l'attention du conseil consultatif des beaux-arts ou de l'exemplaire personnel de l'artiste. Cette dernière version monumentale, sculptée en 1900, est réalisée en plâtre peint à l'imitation du bronze (**figure 31**).

¹⁹⁶ Charles C. Hill, *op. cit.*, p. 236-237.

2. 7 *Vision du Sagamo* (1899) : fin d'un éden sauvage

La statuette nommée *Vision du Sagamo* (**figure 32**) est une œuvre perdue connue uniquement par la photographie publiée dans *La Revue canadienne* en 1901¹⁹⁷. Elle représente un Autochtone accroupi au sol qui s'agrippe à un rocher avec sa main gauche. Sa main droite est portée à son front où une unique plume est accrochée à un serre-tête. L'homme manifeste à la fois une expression de stupéfaction, d'angoisse et de peur. Il est généralement admis par les rares historiens d'art qui se sont intéressés à cette œuvre qu'elle représente la réaction de l'Autochtone face à l'arrivée du Blanc dans le Golfe du Saint-Laurent aux temps premiers de la découverte du Canada. Le choc de la rencontre initiale des deux cultures est donc la thématique présentée par cette œuvre. Jean-Pierre Labiau, conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, a même tenté un rapprochement audacieux entre cette œuvre et *Le Dernier Indien* (**figure 33**) qui sera étudiée dans la prochaine section. Pour Labiau, les deux sculptures représentent en réalité « la prise de conscience de la menace que constitue l'arrivée de l'homme blanc pour les cultures autochtones et à la perte d'essence qu'elle entraînera inexorablement¹⁹⁸ ».

Il est utile de donner le sens du terme « sagamo » utilisé par Louis-Philippe Hébert dans le choix du nom de son œuvre. Deux sources viennent nous éclairer à ce sujet. La première est la définition du mot provenant des *Relations des Jésuites*¹⁹⁹ et la seconde provient du *Dictionnaire général* de Louis-Marie Le jeune publié en 1931²⁰⁰. Louis-Marie Le Jeune explique que le terme « sagamo », d'origine abénakise ou algonquine, sert à désigner celui qui est le chef. Il ajoute que ce terme est utilisé essentiellement en Acadie ancienne et que l'une des fonctions rattachées au titre est celle

¹⁹⁷ Jean-Baptiste Lagacé, « Louis-Philippe Hébert et son oeuvre », *La Revue canadienne*, vol. 1 (janvier 1901), p. 41.

¹⁹⁸ Jean-Pierre Labiau, « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 308.

¹⁹⁹ Léon Pouliot, *Étude sur les Relations des Jésuites de la Nouvelle-France*, Paris, Desclée de Brouwer & cie, 1940, p. 53.

²⁰⁰ Louis-Marie Le Jeune, *Dictionnaire général de biographie, histoire, littérature, agriculture, commerce, industrie et des arts, sciences, mœurs, coutumes, institutions politiques et religieuses du Canada*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1931.

de recevoir les ambassades étrangères. Louis-Philippe Hébert a donc choisi la figure toute désignée à l'intérieur d'une société autochtone pour faire le lien avec les explorateurs européens. En ce qui concerne la *Relation* de 1663 écrite par Paul Le Jeune, il faut souligner que bien qu'elle soit antérieure au *Dictionnaire général*, elle est plus nuancée en ce qui concerne la définition du terme « sagamo ». En effet, Paul Le Jeune tente de démontrer qu'un langage métissé est né du contact entre les Français et les Autochtones. Ce langage est une forme simplifiée de la langue algonquine et est plus facile à maîtriser pour les nouveaux arrivants : « Le mot “sagamo” ne s'usurpe ici que par quelques-uns, pour dire capitaine, le vrai mot c'est oukhimau, je crois que ce mot de sagamo vient de l'Acadie, il y a quantité d'autres semblables²⁰¹ ».

Il n'est pas exagéré de supposer que Louis-Philippe Hébert était bien au courant de l'usage du mot ainsi que du lieu (l'Acadie) d'où il provient. L'excellente connaissance du sculpteur des *Relations des Jésuites* viendrait corroborer le fait que l'artiste a choisi intentionnellement de situer cette scène dans le paysage acadien ou du moins autour du Golfe du Saint-Laurent. Si c'est le cas, il est plausible d'imaginer que la scène du Sagamo accroché à son rocher et qui voit l'étranger arriver se situe juste avant un débarquement comme celui de Jacques Cartier à Gaspé le 24 juillet 1534. Le point de vue en plongée et le relief apparemment montagneux de l'endroit où se situe la scène constitue un autre indice permettant de situer l'action sur les berges du Golfe du Saint-Laurent et particulièrement en Gaspésie où beaucoup de falaises se jettent dans la mer. Il serait, en effet, peu probable que la scène se situe dans l'espace de la Vallée du Saint-Laurent car le sujet autochtone ne serait pas dans cette position accroupie et ne fixerait pas un point spécifique au sol.

La *Vision du Sagamo* présente donc le choc de la rencontre, mais du point de vue de l'Autochtone et cette rencontre est génératrice de peur. L'oeuvre sculptée présente, du point de vue du sculpteur, la fin de l'époque édénique qui précède la découverte de l'Amérique du Nord par les puissances européennes.

²⁰¹ Rapporté par Léon Pouliot, *op. cit.* p. 53.

2. 8 *Le Dernier Indien* (1901) : allégorie d'une disparition raciale

L'œuvre (**figure 33**) présente un Autochtone en situation expiatoire qui tente de retenir son dernier souffle. À bout de forces, il appuie tout son poids sur une souche d'arbre. L'absence de plumes et d'armes traditionnelles suggère une volonté de l'artiste d'épurer sa composition. La courbe dessinée par le mouvement du bras se poursuivant dans la position recroquevillée du ventre et du bassin et se terminant avec la ligne des jambes dynamise l'œuvre dont la charge expressive est puissante : le regard bas de l'Autochtone, la dilatation de son diaphragme pour tenter de respirer. Le titre suggère que la mort de l'individu représenté s'accompagne de la disparition de sa civilisation.

En 1923, l'architecte Fernand Préfontaine indique qu'« avec son *Dernier Indien*, Philippe Hébert atteignit le grand art et cette œuvre suffit pour que l'on puisse, sans hésitation, mettre son nom à côté des meilleurs artistes européens de sa génération²⁰² ». Cette statuette est connue grâce à la version en terre cuite (**figure 33**) conservée au Musée des beaux-arts du Canada. L'œuvre nous apparaît essentielle pour mesurer le poids du changement opéré dans la mentalité des élites à l'égard de la question de l'indianité entre 1839 et 1901. La thématique de l'œuvre est inspirée d'un poème de François-Xavier Garneau publié en 1840 nommé *Le Dernier Huron* (**annexe 02**). Cette œuvre est elle-même inspirée d'un tableau d'Antoine Plamondon portant le même titre (**figure 16**) peint directement après la tourmente des Rébellions de 1837-1838. François-Marc Gagnon et Yves Lacasse ont étudié ce portrait dans un article publié en 1989²⁰³. Selon les auteurs, la toile exprimerait le discours de résistance des Canadiens français suite au désespoir créé par l'échec des Rébellions. L'œuvre en question représente Zacharie Vincent, un peintre autochtone censé être le dernier représentant de « sang pur » de sa race (par conséquent sans présence de métissage avec le Blanc ou avec d'autres communautés autochtones)²⁰⁴. Vincent pose dans une attitude de résignation matérialisée par les bras croisés à l'intérieur

²⁰² Fernand Préfontaine rapporté par Jean-Pierre Labiau, *op. cit.*, p. 308.

²⁰³ 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. 12, no 1, 1989, p. 68-97.

²⁰⁴ Louise Vigneault a réalisé une étude de l'artiste Zacharie Vincent. Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *MENS Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, no 2 (printemps), 2006, p. 239.

d'un paysage au soleil couchant. Gagnon et Lacasse tentent de démontrer que l'œuvre « mettait 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. Cet Indien peint par Plamondon serait donc moins le représentant d'une autre culture qu'une image de nous-mêmes²⁰⁵ ».

L'œuvre d'Antoine Plamondon a connu un succès immédiat et la presse s'est faite l'écho de ce succès. Un article anonyme (les auteurs pensent que Plamondon lui-même l'aurait rédigé) tiré du *Canadien* du 30 avril est très élogieux sur la qualité de l'œuvre et de son artiste mais présente bien les stéréotypes associés à l'indianité :

Le dernier des Hurons! C'est là un sujet bien intéressant, bien artistique, et bien canadien. M. Plamondon en a tiré tout le parti possible. Il nous a représenté son sauvage, debout dans une attitude imposante, guerrière et méditative les bras croisés sur la poitrine, le front levé vers le ciel; il l'a placé au milieu de ses bois, auxquels il semble dire un dernier et solennel adieu, pour lui et toute sa race; en un mot il a vraiment peint le dernier des Hurons. [...] On reconnaît le fils des hommes libres, le chasseur et le guerrier de nos vastes forêts, le canoteur des grands lacs, le dernier rejeton d'une race intrépide, qui a disparu devant nous²⁰⁶.

L'auteur de l'article termine en émettant un souhait pour l'avenir tout à fait révélateur de l'importance prise par l'entreprise commémorative au cours de la seconde moitié du XIXe siècle : « puissions-nous élever quelques monuments de nous-mêmes avant d'être engloutis dans le flot de l'émigration²⁰⁷ ». Cette crainte exprimée par l'article du *Canadien* concerne spécifiquement la question de l'avenir national des Canadiens qui ont connu au cours de la décennie suivant les Rébellions diverses tentatives assimilatrices des autorités britanniques suite à la publication notamment du rapport Durham ainsi qu'à l'union des colonies du Bas-Canada et du Haut-Canada. C'est précisément un mois après cette union que Garneau écrit son poème *Le Dernier Huron* directement inspiré par la composition peinte par Plamondon qui porte le même titre. L'auteur a tenté selon ses

²⁰⁵ François-Marc Gagnon et Yves Lacasse, *op. cit.*, p. 72.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

propres dires de capter l' « expression d'une résignation contemplative²⁰⁸ ». Le poème (**annexe 02**) est composé de dix-huit strophes contenant chacune huit vers. Les premières dessinent le portrait de l'agonie de l'Autochtone suivie d'une lamentation sur la disparition de sa fière « race ». Les deux dernières strophes du poème de Garneau présentent une projection vers un avenir lointain où une nouvelle civilisation viendrait éclore sur les terres laissées à l'abandon par la disparition des Hurons.

Antoine Plamondon et François-Xavier Garneau s'identifient à Zacharie Vincent²⁰⁹. À ce sujet, François-Marc Gagnon indique que Vincent est utilisé, dans leurs œuvres respectives, comme figure de prosopopée visuelle. Rapportant la thèse défendue par Gagnon, Louise Vigneault explique dans son étude portant sur Zacharie Vincent que ce langage rhétorique « consiste à projeter ses propres sentiments sur un élément externe, une personne absente [et] à s'approprier son discours et à le faire sien²¹⁰ ». Par conséquent, Plamondon et Garneau projettent sur Zacharie Vincent leurs propres peurs et craintes face à leur avenir national. Dans son étude portant sur l'influence du modèle autochtone états-unien dans la littérature canadienne, Hélène Destrempe indique que l'image de l'Autochtone dans les mœurs canadiennes-françaises a été profondément bouleversée par la littérature américaine. Cette dernière, très populaire des deux côtés de la frontière, a introduit dans la littérature nationale le thème de la mort de l' « Indien » et celui de la disparition raciale²¹¹. Destrempe donne l'exemple de l'auteur du *Dernier des Mohicans*, James Fenimore Cooper, dont le style populaire et la structure simple auraient été abondamment copiés par les écrivains canadiens²¹². Cooper serait à l'origine du thème de la disparition progressive des Autochtones avec ses descriptions de l'avancée de la colonisation dans l'Ouest américain qui entraîne l'anéantissement progressif du mode de

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁹ Le nom de Zacharie Vincent en langue huronne est *Telari-o-lin*. Ce nom se traduit par l'expression « sans mélange, non divisé ». Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *MENS Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, no 2 (printemps), 2006, p. 247.

²¹⁰ *Ibid.*, 242.

²¹¹ Hélène Destrempe, « L'influence américaine sur la représentation de l'Indien au Canada français », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Meckle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 118.

²¹² *Ibid.*, p. 123.

vie et des traditions séculaires des premiers habitants de l'Amérique du Nord²¹³. Destrempe constate qu'« un peu comme aux États-Unis, la représentation de l'Indien dans la littérature canadienne-française du XIXe siècle s'articule autour d'un projet national²¹⁴ ». Le modèle autochtone sert, à juste titre, de porte-étendard de la défense des idéaux nationaux dans la décennie 1838-1848. Par contre, l'époque de Louis-Philippe Hébert était plutôt marquée par une marginalisation du modèle autochtone.

La composition de Louis-Philippe Hébert est particulièrement inspirée de la seconde et d'une partie de la troisième strophe où Garneau présente le contraste entre l'agonie de l'Autochtone et le travail du colonisateur.

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 coeur ...
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 rafraîchissant²¹⁵ ».

En privilégiant un passage associé à l'implantation de la civilisation dans l'ancien territoire autochtone, Hébert présente son désir de se distancier du modèle identitaire développé par Plamondon au lendemain des Rébellions. L'Autochtone de l'œuvre *Le Dernier Indien* ne présente pas l'attitude de fierté et de « résignation contemplative » du tableau de Plamondon mais davantage le moment final de l'agonie. Il est possible que la souche d'arbre sur laquelle il s'appuie serve en réalité à incarner les labours, le travail des champs et l'aménagement des terres agricoles. Dans cette perspective, le message sous-entendu par l'œuvre serait que la survivance ne tiendrait que par le travail agricole et par

²¹³ *Ibid.*, p. 120.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁵ http://www.lac-bac.gc.ca/canvers-bin/entry?entry_nbr=658&l=0&page_rows=10&clctn_nbr=1 : consulté le 9 mai 2007.

l'affirmation des paramètres culturels français au détriment de ceux incarnés par l'Autochtone. Du moment où Plamondon et Gameau réalisent leurs œuvres à celui où Hébert sculpte cette composition le thème autochtone est passé d'un symbole identificatoire à un regard détaché face au constat de la disparition raciale.

2. 9 Incarnations du « bon Sauvage » : *Madeline* (1900), *L'Évasion* (1906)

Tel que vu précédemment, la grande majorité des œuvres à caractère autochtone de Louis-Philippe Hébert présente les premiers habitants de l'espace américain sous un mauvais jour en les associant étroitement aux concepts de barbarie, de sauvagerie, de résistance à la civilisation et à la culture, ainsi qu'au manque de vertu morale. Toutefois, ce n'est pas le cas de toutes les sculptures. Il faut d'abord souligner que ces caractéristiques et comportements énumérés concernent uniquement les Autochtones sculptés de sexe masculin. Les femmes sont, quand à elles, généralement associées aux thématiques du foyer (*la Halte dans la forêt*), du viol (*Convoitises*), de la nature sauvage et de la séduction du colon blanc (*Fleur des Bois*, *Soupir du Lac*, *Cœur qui chante*) mais jamais aux comportements de barbarie, de sauvagerie manifestes dans les représentations masculines.

Quelques œuvres présentent les Autochtones sous un jour en apparence joyeux mais qui se révèle être, de fait, malheureux. C'est précisément le cas de *Madeline* (**figure 34**) et de *L'Évasion* (**figure 35**). Le thème de *Madeline* est présenté par Bruno Hébert : « Plusieurs figurines exposent le contact entre l'homme blanc et l'Indien. En plus de *Martine Messier*, il faut mentionner *Madeline*, fille de colon courtisée par un Indien²¹⁶ ». Cette première œuvre expose un paradoxe intéressant puisque l'histoire et la littérature canadienne-française nous présentent davantage des cas d'« Indiennes » courtisées par des coureurs des bois que le contraire. François-Marc Gagnon a reconnu dans cette œuvre

²¹⁶ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 126.

« la représentation de la beauté triomphant sur la force. L'orgueil de l'homme rouge dompté par la grâce et le charme de la fille blanche²¹⁷ ».

Jean-Pierre Labiau interprète au premier degré *Madeline* et *L'Évasion* comme des manifestations des liens étroits (et même d'amour) se tissant entre les Autochtones et les colons²¹⁸. Il évoque dans son analyse de l'œuvre « l'admiration un peu béate de l'Amérindien pour une Blanche²¹⁹ » *Madeline* qui semble inaccessible à son admirateur. Cette inaccessibilité nous semble être le point central de l'œuvre et il est plus important encore que la relation qui se tisse entre *Madeline* et son admirateur autochtone. Ce dernier, accroupi, pose sa main gauche sur son cœur et regarde *Madeline* qui sourit sans le regarder et continue son ouvrage de filature de la laine. Le regard détourné de *Madeline* est posé au côté droit où repose son chien. La composition triangulaire, organisée à partir du sommet où trône *Madeline*, s'écarte ensuite vers les côtés où figurent le chien et l'Autochtone. Le chien est un motif iconographique présent à quelques reprises dans l'œuvre de Louis-Philippe Hébert, comme il a été mentionné dans l'étude du *Monument à Maisonneuve*. Symbole de fidélité, la présence du chien dans *Madeline* ne peut être fortuite. Il est fort probable qu'il serve à marquer la frontière entre l'univers « civilisé » de *Madeline* et l'espace de l'altérité et de l'inconnu incarné par le Sauvage. Le chien rappelle à *Madeline* ses origines, sa culture, son foyer et c'est par le travail et l'action qu'elle vient remplir ses obligations envers sa race et son sexe. De par sa fidélité à l'égard de son maître, le chien est l'incarnation du double de ce dernier et sa présence ne fait que confirmer l'attachement de *Madeline* à ses paramètres culturels, moraux et éthiques.

De son côté, l'Autochtone semble prêt à tout abandonner pour se rapprocher de *Madeline*. Au contraire de cette dernière qui prend une attitude active par son travail, il adopte une attitude passive, de contemplation et d'admiration. Cette attitude manifeste dans plusieurs œuvres n'est pas que le fruit du hasard. Plusieurs spécialistes de la

²¹⁷ François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 255.

²¹⁸ Jean-Pierre Labiau, « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 304.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 304.

littérature américaine et de l'historiographie mentionnent que les Autochtones sont presque toujours présentés comme les témoins passifs de l'histoire (même quand ils y participent militairement) facilement naïfs, impressionnables et malléables²²⁰. Il semble que ces préjugés soient bien présents dans l'œuvre *Madeline* où ils sont suggérés par la posture et l'attitude de l'Autochtone.

Il a été mentionné au chapitre concernant *Madeleine de Verchères* que la figure féminine sert à marquer le clivage culturel entre la « civilisation » catholique française et la « barbarie » et la « sauvagerie » de l'Autochtone américain. À ce sujet, Jean Morency a constaté dans son étude sur les mythes américains dans les fictions des écrivains continentaux que les femmes incarnent invariablement l'antithèse de l'américanité, que ce soit dans la littérature états-unienne ou dans la littérature canadienne-française. Elles incarnent généralement l'attachement à la terre, à la culture, à la sédentarité et elles sont souvent employées comme métaphore de la continuité, de la tradition avec l'Europe. L'acte de l'enfantement est une expression matérielle de cette continuité sociale. Cet attachement exacerbé de certaines femmes à l'espace sédentaire des récits américains expliquerait selon Morency les tentatives des héros « d'échapper, du moins pour un temps, au caractère oppressif de ce monde féminin en fuyant²²¹ ». À la différence des héros des fictions états-uniennes du XIXe siècle qui fondent leur identité sur un processus d'adaptation et de transformation mais surtout de rupture avec la culture originelle dans l'espace américain, les héros canadiens-français du XIXe siècle trouvent leur identité par leur capacité à dépasser les problèmes liés au continent (climat, présence de l'Autre) pour tenter de reproduire un espace culturel identique à celui de la métropole française. Le héros masculin canadien ne se définit pas par un acte de rupture mais par sa capacité à reproduire, à renouveler les paramètres de la culture originelle dans l'espace (parfois ingrat et inadapté pour ce projet) américain.

²²⁰ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, *L'image de l'Indien dans les manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 104.

²²¹ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 29.

L'œuvre *L'Évasion* (**figure 35**) présente une Autochtone aidant un captif blanc à échapper à la torture et à fuir par canot. Les deux exemplaires en terre cuite de l'œuvre présentent des sous-titres inscrits sur les socles. La première porte la phrase suivante : « Va captif blanc, la sœur du guerrier t'aime²²² » tandis que la seconde mentionne « Va captif blanc, Onyare t'aime bien²²³ ». François-Marc Gagnon mentionne que « l'homme est souvent représenté [par Hébert] en chasseur ou en guerrier à l'affût, [tandis que] la femme emprunte les traits d'une séductrice ou d'une abandonnée²²⁴ ». Il est donc intéressant de constater, à ce sujet, que le nom mohawk de la jeune fille (soit Onyare) signifie « serpent », animal qui représente le mal et la tentation dans la tradition judéo-chrétienne. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse que le sculpteur aurait tenté d'illustrer le danger qui résulte d'une proximité trop grande avec l'Autre. Ce danger se caractérise par le fait que la relation entre les *alter ego* de cultures différentes peut attiser la peur, les préjugés et même le reniement des autres membres de la collectivité. À ce sujet, les coureurs des bois canadiens étaient plus ou moins acceptés du reste de la communauté française à cause du caractère subversif de leur travail nomade, caractère influençant un certain relâchement de leurs mœurs par rapport aux agriculteurs canadiens installés dans les terres, selon l'opinion du clergé de l'époque.

2. 10 Allégories de la barbarie : *Une Mère* (1895), *La Défense du foyer* (1895), *Le Rapt* (1896), *Fugitive* (1910), *Martine Messier* (1910)

Les cinq œuvres à l'étude dans ce chapitre portent sur la difficile cohabitation des colons français et des Autochtones au cours des premières années de la colonie. Plutôt que de présenter les échanges culturels entre les deux groupes ethniques qui ont permis le développement de la colonie et de son réseau commercial autour du produit de la fourrure, Louis-Philippe Hébert présente les pires manifestations de discorde et de violence entre Blancs et Autochtones. Les scènes sont majoritairement inspirées par des récits racontant le massacre de Lachine. Au cours de cette fameuse nuit du 4 au 5 août

²²² Jean-Pierre Labiau, *op. cit.*, p. 304.

²²³ *Ibid.*, p. 304.

²²⁴ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 304 et 254.

1698, 1 500 Iroquois attaquaient le village de Lachine. Ils incendiaient les maisons, tuaient vingt-quatre personnes et prenaient une quarantaine de prisonniers²²⁵. L'œuvre *Fugitive* (**figure 36**) porte au socle une mention expliquant que la scène est un épisode tiré du massacre tout juste indiqué. La statuette présente une Canadienne fuyant avec ses enfants et tentant d'échapper aux Autochtones qui pourraient la faire captive.

Le Rapt (**figure 37**) présente justement l'enlèvement d'une jeune blanche par un Iroquois. Cette œuvre constitue une habile américanisation d'un thème classique européen associé aux amours des dieux : l'enlèvement. À ce sujet, il est fort probable que Hébert ait contemplé à Rome certaines œuvres classiques présentant ce thème au moment où il était Zouave pontifical, comme *L'Enlèvement de Proserpine* par Gian Lorenzo Bernini conservé à la Galerie Borghèse. *Le Rapt* présente une réalité culturelle associée à la guerre des peuples iroquois : la prise de captifs. Dans le contexte militaire iroquois, les captifs servent à accroître la population d'une tribu (notamment pour remplacer les parents décédés) par un acte d'enlèvement chez l'ennemi. Les femmes iroquoises accomplissaient les rituels d'adoption des nouveaux arrivants au sein du clan. Ces rituels étaient étroitement associés à ceux qui étaient liés au deuil²²⁶. Le captif était libéré de ses liens et officiellement intégré au nouveau clan lorsqu'on jugeait le deuil terminé, puis il recevait un nouveau nom (parfois celui de la personne décédée qu'il servait à remplacer)²²⁷. La pratique du rapt d'individus semble s'être intensifiée au cours du XVIIe siècle, étant donné que l'arrivée de l'homme blanc avait favorisé la propagation des maladies européennes et était responsable des guerres entre les différents groupes autochtones pour le contrôle du commerce des fourrures²²⁸. Cette pratique de guerre illustrée par l'œuvre *Le Rapt* constitue donc une forme de déportation d'individus, de leur déracinement en vue de leur assimilation à la culture du conquérant. À ce titre, il est plausible de croire que Louis-Philippe Hébert a tenté de représenter la crainte des Canadiens français de subir une assimilation culturelle. D'un certain point de vue, l'Autochtone représenté dans *Le Rapt* pourrait ici incarner la culture états-unienne qui

²²⁵ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, *op. cit.*, p. 50.

²²⁶ Roland Viau, *Enfants du néant et mangeurs d'âme : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997, p. 161.

²²⁷ *Ibid.*, p. 164 et 167.

²²⁸ *Ibid.*, p. 169.

tente d'enlever aux Canadiens français expatriés leur essence francophone et catholique. Curieusement, les œuvres de Plamondon et Garneau étudiées à la section 2. 8 présentent les Autochtones comme des modèles identitaires pour les Canadiens français en ce qui concerne les questions des craintes assimilatrices et de l'avenir national. Avec Louis-Philippe Hébert, l'Autochtone est passé de la triste victime avec lequel les Canadiens français partagent un sort commun à celui de l'agresseur menaçant l'identité culturelle. Dans cette perspective, le rapprochement entre les Peuples Premiers et la culture états-unienne semble plus étroit qu'à l'époque de Plamondon et de Garneau où les Autochtones étaient à l'image des Canadiens français.

L'action de la statuette intitulée *Une Mère* (**figure 38**) est décrite en détail dans un article du *Montreal Daily Witness* rapporté par Jean-Pierre Labiau :

Il [Hébert] nous montre ici aussi un groupe où une Blanche a poignardé à mort un guerrier indien avec une paire de ciseaux, cet instrument de paix. Dans les affres de la mort, l'Indien saisit quand même la chevelure de la femme, aux pieds de laquelle le tomahawk est cependant tombé, près de l'enfant, en qui elle a puisé la force pour se défendre²²⁹.

L'œuvre doit être mise en parallèle avec la statuette *La Défense du foyer* (**figure 39**), étant donné que les deux présentent la lutte de la « civilisation » française contre la « barbarie » autochtone. De plus, elles utilisent comme point de repère iconographique, une structure similaire présentant deux individus appartenant à une même famille (mère / enfant et grand-père / petit-fils). Dans les deux cas, deux générations se côtoient. Dans le cas de *La Défense du foyer*, un vieillard atteint d'une flèche à la jambe, au fusil déchargé, tente de défendre son foyer, évoqué par l'enfant qui se cache derrière lui pour se protéger tandis que, dans *Une Mère*, une femme veille jalousement sur son bambin menacé par l'arrivée d'un Autochtone. Ces structures familiales révèlent le désir de l'artiste de présenter un symbole fort d'une certaine forme de continuité étant donné qu'il est possible de supposer que la plus jeune génération survit à la précédente.

²²⁹ Jean-Pierre Labiau, « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 303-304.

De l'ensemble des œuvres présentées dans cette section, *Martine Messier* (**figure 40**) est la seule où la scène anecdotique est incarnée par une figure historique. C'est avec raison que Bruno Hébert compare cette œuvre à *Sans merci* (**figure 29**) étant donné que les deux présentent un combat rapproché entre des protagonistes : « [c'est une] image violente qui pourrait servir de pendant au groupe *Sans merci*. Assaillie, un jour par un Indien, on sait que la brave Montréalaise s'était défendue hardiment et que, démunie, elle avait attaqué l'homme "par où l'on devine qu'il aurait voulu pécher"²³⁰ ». Cette allusion à peine censurée au sexe de l'Autochtone est une interprétation de la scène non pas de Bruno Hébert mais de J.-René de Cotret qui, dans un article du *Canada* de 1921, mentionne que l'héroïne « attaquée par trois Iroquois en saisit [un] par un endroit que la pudeur défend de nommer²³¹ ». L'attaque contre Martine Messier a eu lieu le 29 juillet 1652.

En plus d'exposer la dichotomie entre l'Autochtone et le Blanc et les problèmes liés à la cohabitation des deux cultures aux premiers temps coloniaux, ces œuvres exposent, selon nous, toute la menace causée par une possible dissolution des structures familiales (*Une Mère, La Défense du foyer, Fugitive*) et sociales (*Le Rapt* et *Martine Messier*) à cause de la menace de l'Autre. Par conséquent, les œuvres (bien qu'il s'agisse de statuettes) s'inscrivent dans la tradition des grands monuments de l'artiste qui servent la cause de la défense des paramètres culturels traditionnels contre la menace étrangère.

2. 11 Allégories féminines : *Fleur des bois* (1897), *Soupir du lac* (1902) et *Cœur qui chante* (1912)

Fleur des Bois (1897), *Soupir du lac* (1902) ainsi que *Cœur qui chante* (1912) occupent une place particulière dans la production de Louis-Philippe Hébert. À l'inverse des autres œuvres présentant des Autochtones réalisées par l'artiste, ces trois statuettes ne correspondent pas à des scènes historiques ou à des scènes de genre liées aux prémisses

²³⁰ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 126.

²³¹ François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 257.

de l'aventure coloniale et elles ne sont pas directement liées au conflit fondateur entre Blancs et Autochtones. Ces œuvres s'inscrivent dans une perspective et un discours allégorique. Les jeunes filles autochtones sont moins des représentations de groupes ethniques que des incarnations allégoriques de la nature sauvage canadienne, des représentations de l'amour, de l'attente et de la musique. D'ailleurs, ce rapport étroit entre l'Autochtone et la nature n'est pas propre à Hébert. La romancière Margaret Atwood a, en effet, constaté dans son essai *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature* que les Autochtones présents dans la littérature canadienne incarnent souvent la nature elle-même. Dans ces cas, la menace symbolisée par la nature sauvage concorde exactement avec la menace symbolisée par les Autochtones victorieux sur les Blancs, leurs victimes. Étant donné que la majorité des auteurs d'œuvres présentant des Autochtones sont Blancs, la vision qu'ils donnent des Autochtones exprimerait leur propre ambivalence face à la nature et à l'espace : « *the Indian as the Victor half of a pattern in which the white man plays the Victim is of course related to the Nature-as-Monster complex*²³² ». Donnant l'exemple d'un récit du martyr du Jésuite Jean de Brébeuf, Atwood explique :

*The Indians, being on the side of Nature, are made to represent the senseless destructiveness, cruelty and violence which can be seen. [...] The mutilation and destruction of the gigantic Brébeuf and others missionaries is a sacrificial rite in which the Indians represent humanity in the state of Nature and are agents of its unconscious barbarity*²³³.

Louis-Philippe Hébert illustre aussi cette ambivalence du Blanc face à la nature par le symbole de l'épi de blé présent sur les œuvres *Sans Merci* (**figure 29**) et sur *Charles Le Moyne* (**figure 09**). Dans ces deux cas, l'épi de blé symbolise la nature au stade de la « civilisation » soit au moment où la nature est aménagée, transformée et qu'elle sert à nourrir le cultivateur. Ce symbole de la nature sert à reconforter les protagonistes sculptés face à la menace autochtone. Par contre, dans le cas des allégories féminines, il nous semble que la nature incarnée par de jeunes Autochtones est plus paisible et calme. Selon nous, ces œuvres sont parmi les rares où l'intention de l'artiste

²³² Margaret Atwood, *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Mc Clelland & Stewart Ltd., 1972, p. 111.

²³³ *Ibid.*, p. 112.

est dénué de toutes interrogations patriotiques et nationalistes et s'inscrivent dans un cadre romantique et symboliste.

Il est important de souligner le fait que les œuvres à caractère autochtone sont, en réalité, des prétextes permettant au sculpteur de réaliser des scènes de nudité à une époque très stricte au plan moral. À ce sujet, nous avons signalé le tollé causé par le dévoilement de la *Halte dans la forêt* au Parlement de Québec. Au contraire des Autochtones du Parlement, ceux que nous étudions ici appartiennent à une catégorie différente d'œuvres qui ne servent pas une grande entreprise commémorative. La petite taille des trois statuettes constitue un indice révélateur du caractère propre des œuvres qui n'étaient pas particulièrement destinées à l'exposition publique mais qui constituent davantage des recherches personnelles du créateur sur la physionomie humaine. Rappelons qu'il s'agit des plus anciens nus des arts québécois²³⁴ ». Les œuvres correspondent donc à une première tentative dans l'art québécois de saisir la physionomie humaine.

En ce qui concerne la thématique des œuvres, Bruno Hébert mentionne que *Fleur des Bois* (**figure 41**) représente une jeune indienne dans l'attente de l'être aimé qui offre son corps au soleil²³⁵. Jean-Pierre Labiau a identifié la source littéraire ayant inspiré cette iconographie : elle est citée partiellement au bas du bronze où figure l'un des vers du poème *La Fille des Bois* (**annexe 03**) de Gonzalve Desaulniers (1863-1934), membre de l'École littéraire de Montréal. Le poème est tiré du recueil *Les Bois qui chantent* où la thématique omniprésente de la nature sert de décor aux drames et sentiments humains. Le poème porte sur l'attente du retour de l'être aimé.

Et son cœur fut pris par un guerrier blanc !
 Quand la brise mord le bouleau tremblant,
 Quand la forêt se mue,
 La fille des bois, dans les grands sentiers,
 Toute seule va, de longs jours entiers,

²³⁴ Jean-Pierre Labiau, *op. cit.*, p. 289.

²³⁵ Bruno Hébert, *op. cit.*, p. 101.

Par son rêve ému²³⁶.

Il a été question au chapitre portant sur *Madeline* de l'analyse de François-Marc Gagnon consacrée aux différences entre les deux sexes dans les œuvres de l'artiste portant sur les Autochtones. Gagnon a, en effet, constaté qu'il existe une disparité très marquée entre le comportement des deux sexes car l'homme est représenté en guerrier tandis que la femme joue un rôle de séductrice²³⁷. L'historien d'art tente d'expliquer ce trait féminin en l'associant au phénomène du métissage : « Il y a beaucoup de mariages mixés, en général de Blancs épousant des Indiennes (plutôt que des Blancs épousant des Indiens). Si c'est le cas, il fallait bien que ces Indiennes exercent une certaine séduction sur les Blancs²³⁸ ». Dans ce contexte et en fonction de la source à l'origine de l'iconographie, il apparaît que *Fleur des Bois* est une incarnation directe de l'amour et de la jeunesse (suggérée par le mot « fleur » dans le titre).

En ce qui concerne l'œuvre *Soupir du lac* (**figure 42**), la thématique de l'attente laisse place à une représentation allégorique de l'impassibilité et du calme de l'élément aquatique. Cette œuvre invite au repos et à la paresse qui sont matérialisés par la posture de l'Autochtone qui doit se soutenir pour rester en position verticale. La pêche est également concrétisée par la nigogue, attribut habituel des Autochtones sculptés de Louis-Philippe Hébert lié aux iconographies aquatiques (le *Pêcheur à la nigogue*).

Cœur qui chante (**figure 43**) est une œuvre tardive réalisée six ans avant la mort du sculpteur. Elle est une allégorie de la musique et des bruits qui, dans la nature, créent une symphonie de sons et d'impressions. Les thèmes de l'attente de l'amour, du silence rompu par la musique, présents dans les trois œuvres à l'étude de ce chapitre, semble suggérer une volonté chez Hébert d'ancrer certaines de ses figures féminines autochtones hors du champ spécifique des représentations du terroir mais à l'intérieur du mouvement symboliste où la forme choisie et la pose servent à exprimer une idée ou un thème dans un esprit de transcendance et de dépassement des conditions matérielles. Louis-Philippe

²³⁶ Gonzalve Desaulniers, *Les Bois qui chantent*, Montréal : Beauchemin, 1930, p. 19.

²³⁷ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 254.

²³⁸ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 254.

Hébert (ainsi que son fils Adrien Hébert un peu plus tard) est entré en contact avec certaines manifestations artistiques de ce courant lors de ses nombreux voyages parisiens. Hébert connaissait aussi plusieurs des membres de L'École littéraire de Montréal qui adhéraient à ce mouvement. Il est intéressant de noter que la sculpture *Cœur qui chante* est contemporaine à la création du ballet *L'Après-midi d'un faune* de Claude Debussy (la musique avait été préalablement composée en 1894) où l'écriture musicale est faite d'une succession d'impressions qui renvoient à divers thèmes. *L'Après-midi d'un faune* a préalablement été inspiré par un poème du même nom de Stéphane Mallarmé formé d'un long monologue prononcé par un faune où il évoque la nature l'entourant et les émotions que cette nature lui inspire.

En conclusion, *Fleur des Bois*, *Soupir du lac* ainsi que *Cœur qui chante* marquent une rupture dans l'œuvre de Hébert avec les thèmes historiques ainsi que les scènes de genre par le fait qu'elles fonctionnent sur un mode allégorique. De plus, l'association des œuvres avec des thématiques telles que l'attente, la nature, la musique et le calme permet à l'artiste d'établir une distance avec le discours moralisateur proposé par la majorité des autres œuvres à caractère autochtone.

2. 12 *Convoitises* (1897) : la critique des mœurs du nomade et le rejet de l'américanité

Bruno Hébert mentionne que la statuette *Convoitises* (**figure 44**) est la représentation d'un coureur des bois faisant la cour à une jeune Autochtone. Selon l'auteur, la scène aurait été inspirée par un ami de jeunesse du sculpteur qui s'était amouraché d'une fille autochtone²³⁹. Il semble toutefois que l'œuvre ne présente pas exactement une scène d'amour mutuel entre les deux protagonistes. À ce sujet, François-

²³⁹ Bruno Hébert, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 126.

Marc Gagnon rapporte la description du sens moral de l'œuvre donnée par Jean-Baptiste Lagacé en 1901²⁴⁰.

[Convoitises] est une accusation portée contre le sans-gêne et l'immoralité de certains aventuriers blancs chez les peuplades sauvages. Car il est bien prouvé que, pendant que les missionnaires allaient par les bourgades, prêchant la justice et la pureté, des trappeurs sans foi et sans mœurs détruisaient l'influence de ces paroles de paix et d'amour, en pillant, en donnant l'exemple de toutes lâchetés, en tuant parfois²⁴¹.

L'œuvre est donc une critique morale de l'indiscipline et des mœurs relâchées de certains coureurs des bois. Le personnage du coureur des bois tient une pagaie dans sa main droite. Cette dernière est le symbole même de son nomadisme et elle est récurrente chez Hébert. La première version du *Monument à Monseigneur de Laval* (**figure 15**) présentait « un robuste nomade²⁴² », selon l'expression de Hébert, qui tenait aussi une pagaie. Il a été remplacé dans la version finale par un Autochtone tenant un arc. Dans *Convoitises*, le coureur des bois qui courtise l'Autochtone s'appuie (s'assoit presque) littéralement au dos de la jeune fille qui jette un regard inquiet sur la main gauche du coureur. Elle est recroquevillée sur elle-même et il est manifeste que sa position suggère une résistance face aux avances insistantes du coureur des bois.

L'œuvre est donc un exemple rare où l'Autochtone n'incarne pas explicitement les concepts du mal, de la sauvagerie, de la barbarie. C'est en effet le coureur des bois qui est visé par le message moralisateur sous-jacent et il semble, à la lecture de la description donnée par Jean-Baptiste Lagacé, que la statuette est une critique directe du nomadisme (incarné par le coureur de bois et non directement par l'Autochtone) et de l'ouverture à l'Autre, à la présence étrangère. La condition nomade (qui se caractérise par un certain isolement face au groupe d'appartenance et à la culture originelle du sujet) est perçue, par les élites conservatrices de l'époque, comme favorisant un allègement des

²⁴⁰ Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946) est le pionnier de l'Histoire de l'art au Québec. Il a inauguré la discipline en donnant le premier cours à l'université Laval à Montréal en 1904.

²⁴¹ Jean-Baptiste Lagacé (source originelle de 1901 non identifiée) rapporté par François-Marc Gagnon, « L'iconographie indienne de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 252.

²⁴² Ronald Rudin, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005, p. 139.

mœurs, des règles sociales et une séparation avec l'éthique et les comportements admis. Le nomadisme mène à une ouverture à l'Autre et favorise, par conséquent, le métissage culturel.

Dans le contexte particulier de la seconde moitié du XIXe siècle canadien, le nomadisme « néfaste » était incarné par les Canadiens expatriés aux États-Unis. Les élites canadiennes-françaises considéraient, en effet, que le contact avec la culture états-unienne risquait d'altérer l'essence même de la culture franco-canadienne. L'historien Gérard Bouchard s'est intéressé à cette question de l'angoisse des élites canadiennes-françaises face à l'influence du modèle culturel américain sur la culture populaire dans une étude publiée en 1995²⁴³. L'auteur y étudiait le modèle culturel mis en place par les élites à la suite de l'échec des Rébellions de 1837-1838. Bouchard constatait que les élites canadiennes-françaises proposaient un modèle culturel centripète basé sur quatre postulats²⁴⁴ (plus ou moins bien adaptés aux réalités géographiques, temporelles et matérielles). Le premier de ces postulats concerne l'affirmation de la continuité entre le Canada français et la France de l'Ancien Régime colonial, l'un étant une reproduction de l'autre. Cette vision explique l'insistance portée par les élites à l'égard des racines et à la conservation des paramètres culturels originels (malgré des réalités contemporaines divergentes de celles des XVIIe et XVIIIe siècles). En second lieu, les élites affirmaient la nécessité de préserver l'homogénéité sociale et surtout culturelle des Canadiens français. À cet égard, les manifestations de différenciation ou d'hétérogénéité (tel que l'exode vers les villes et les États-Unis) étant considérées à la fois comme un affaiblissement de la notion de « race canadienne-française » et de celle de « peuple ». Le troisième de ces postulats concerne la soi-disant différence culturelle entre les Canadiens français et les États-uniens. Finalement, les élites considéraient la culture nationale comme inconsistante et précaire. Par conséquent, il fallait la « réparer », la construire et l'affirmer et, à ce titre, l'art commémoratif venait apporter un témoignage susceptible de raviver et de réaffirmer la culture originelle. À ce propos, il est fort utile de rappeler que

²⁴³ Gérard Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de survivance », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 15-60.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

le principe même de la commémoration historique en cette seconde moitié du XIXe siècle, consistait en un renouvellement et en une réappropriation de l'expérience cosmogonique des pionniers honorés par les différentes statues élevées. Cette entreprise de commémoration de la mémoire nationale mise en place au XIXe siècle constituait pour le peuple canadien une forme d'exutoire, une manière de revivre momentanément l'expérience cosmogonique des pionniers arrivés de France. Par conséquent, la commémoration constitue un moyen d'affirmer son existence propre. À ce sujet, Bruno Hébert indique qu'« À force de chanter sur tous les tons la valeur de son passé, le Canadien français cherche obscurément à raffermir en lui le désir de vivre, et de vivre quelque chose de grand comme nation²⁴⁵ ». À plusieurs égards, le désir de vivre des Canadiens semble avoir été freiné et refoulé par les règles morales et les valeurs traditionnelles mises en place par le clergé. Le nomadisme offrait à ce titre un exutoire plus attrayant pour beaucoup de Canadiens qui aspiraient à davantage de liberté et qui souhaitaient améliorer leur condition socio-économique.

2. 13 *Dollard des Ormeaux* (1916) : ultime confrontation avec l'Autre chez Hébert et la création d'un mythe national

Dollard

des Ormeaux (**figure 45**) constitue la dernière œuvre réalisée par Louis-Philippe Hébert présentant une thématique autochtone. Cette œuvre tardive (1916) montre le héros de la bataille du Long-Sault debout et brandissant son épée. Un mousquet est retenu par sa ceinture fléchée. Il est au centre de la composition qui comprend, en plus de ce dernier, un soldat français ainsi qu'un Autochtone allié. Ce dernier pourrait être le chef huron Annaotaha qu'Hébert devait à l'origine inclure dans le *Monument à Maisonneuve* (**figure 01**) mais qu'il a choisi de remplacer par un *Iroquois* (**figure 03**) dans la version finale. La statuette aurait été inspirée, selon Jean-Pierre Labiau, par une œuvre poétique de Louis Fréchette tirée de la *Légende d'un peuple* (1887)²⁴⁶. *Dollard des Ormeaux* constitue donc

²⁴⁵ Bruno Hébert, *Louis-Philippe Hébert (1850-1917); sculpteur national*, Montréal, LIDEC, 2002, p. 40.

²⁴⁶ Jean-Pierre Labiau, « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert », dans Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 295.

un autre exemple qui tend à démontrer que l'artiste privilégiait, pour la composition de ses sculptures, les sources poétiques et littéraires (Louis Fréchette était un ami personnel) au détriment des historiographies de son temps (Garneau et l'Abbé Faillon).

L'historien Patrice Groulx s'est intéressé à la question de la mythification de Dollard des Ormeaux dans une étude publiée en 1998²⁴⁷. Selon lui, le culte entourant cette figure historique constitue l'une des plus grandes falsifications de l'histoire québécoise réalisée pour servir des idéaux patriotiques. Groulx tente de démontrer que le sens d'un fait d'armes insignifiant (qui de plus est une défaite et non une victoire) a été récupéré au XIXe siècle pour servir les idéaux de l'élite conservatrice. Nous souhaitons donner un bref résumé des faits tels que présentés par Groulx. Par la suite, nous donnerons un résumé des grandes lignes marquant la mystification de Dollard, de son élévation à la tête du panthéon des héros nationaux et de sa chute avec l'avènement de la modernité.

Groulx indique que les principales sources historiques par lesquelles s'est constitué l'historiographie de Dollard sont les témoignages de survivants autochtones rapportés dans une lettre de Marie Guyart ainsi que par la *Relation* de 1659-1660. Selon Groulx, le départ de dix-sept Français de Montréal en direction du fort algonquin du Long-Sault s'explique par la menace croissante des Cinq-Nations iroquoises. Ces dernières souhaitaient contrôler le commerce de la fourrure pour leurs clients hollandais et anglais et anéantir leurs ennemis hurons²⁴⁸. Ceux-ci, pourchassés de toutes parts, s'étaient réfugiés près de Québec à l'Ancienne-Lorette et s'étaient convertis au catholicisme. Ils constituaient donc de précieux alliés à la jeune colonie française qui ne comptait pas encore 2000 habitants²⁴⁹. Le Gouverneur de la colonie Louis d'Ailleboust de Coulonge (Gouverneur de 1646 à 1651) jugeait qu'il était de son devoir de protéger les alliés et qu'il se devait d'affirmer la puissance de la France face aux nations iroquoises. Les dix-sept Canadiens ainsi que leurs alliés hurons et algonquins souhaitaient tendre une

²⁴⁷ Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Vents d'Ouest, 1998.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

embuscade aux Iroquois, mais leurs efforts ont été vains devant le nombre important d'Iroquois qui s'est présenté sur les lieux de la bataille (700 selon Guyart²⁵⁰). Voyant le rapport de force jouer contre eux, une ambassade huronne est sortie du fort avec comme objectif de négocier avec les Iroquois. Pendant ce temps, des Français ont décidé de tirer sur les Iroquois, mettant ainsi fin à la trêve. Selon ce qu'en rapporte Marie Guyart, le chef des alliés Annaotaha aurait dit aux Français « Ah, camarades, vous avez tout gâté. [...] Sans doute, nous sommes perdus²⁵¹ ». Le massacre des Français ainsi que de leurs alliés devenait donc inévitable.

Patrice Groulx constate que le récit livré par Marie Guyart fonctionne selon un principe binaire qui, curieusement, se rapproche du principe à la base de la conception des œuvres à caractère autochtone de Louis-Philippe Hébert :

Le texte de Marie Guyart s'appuie en effet sur l'opposition binaire entre chrétienté et barbarie, axe sémantique le long duquel se déplacent non seulement les personnages concrets et historiques que sont les Français et les Amérindiens, mais aussi les modèles abstraits qu'ils incarnent. Cette dualité fondamentale imprègne toute la culture occidentale et constitue un espace commun où s'organise, pour tout Européen, le sens de ses rapports avec les peuples du Nouveau Monde²⁵².

De plus, Groulx constate que le récit de Marie Guyart est à l'origine de deux mythes fondateurs de la légende de Dollard des Ormeaux : d'une part, les alliés seraient allés au-devant des Iroquois en toute connaissance de cause et étaient préparés au sacrifice de leur vie, et, d'autre part, les Iroquois, craignant la puissance des Français, auraient renoncé après l'attaque, à un projet d'envahir la Nouvelle-France²⁵³. En ce qui concerne la *Relation* de 1659-1660, est-il nécessaire d'indiquer qu'elle constitue un rapport sur l'avancée de l'évangélisation et que, par conséquent, elle ne peut être exempte d'une interprétation religieuse des faits. Les faits sont mis sous le signe de la Providence divine et c'est sans doute ce qui explique que l'événement est présenté dans la relation

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁵² *Ibid.*, p. 29-30.

²⁵³ *Ibid.*, p. 29.

sous la perspective suivante : « C'est une espèce de miracle, que les Iroquois pouvant si aisément nous détruire, ils ne l'aient pas encore fait; ou plutôt c'est une providence de Dieu²⁵⁴ ». La *Relation* est aussi à l'origine de la dépréciation de la valeur des Autochtones alliés qui marque les récits postérieurs. La *Relation* indique au sujet des Français que « s'ils se révèlent moins nombreux et compétents que les indigènes, ils sont supérieurs par leurs qualités morales²⁵⁵ ». Précisons que la défaite des Français tient au fait qu'ils ont ouvert le feu alors qu'une ambassade autochtone tentait de négocier une paix. Ce fait a été interprété dans la *Relation* comme un « acte de bravoure » alors qu'il s'agit d'une lamentable erreur de jugement qui a entraîné la perte des Français. D'autres récits postérieurs à l'évènement exposent l'histoire de la bataille telle que rapportée par les traditions orales qui circulaient à l'époque (en ce qui concerne la Bataille du Long-Sault) dont celui de Radisson (vers 1668), celui du chevalier de Troyes (1686), celui de Marguerite Bourgeois (vers 1698) et celui de François Vachon de Belmont (vers 1700). Il a été signalé au chapitre portant sur *Madeleine de Verchères* que l'oralité d'un récit en modifie la valeur factuelle ainsi que les données pragmatiques. La grande quantité des récits (tous rapportés) racontant le récit de la bataille du Long-Sault présente la difficulté d'avoir une vision objective des faits. De plus, plusieurs des historiographes qui nous exposent leur vision des faits ignorent les habitudes culturelles (et spécifiquement guerrières) des Autochtones.

Les sources mentionnées ont été reprises dans diverses historiographies développées à partir du XIX^e siècle. Selon Groulx, François-Xavier Garneau, le premier d'entre eux, se serait montré méfiant et prudent face à l'importance de Dollard et de la bataille : « Garneau lui-même consacre à peine vingt-cinq lignes à la bataille du Long-Sault, qu'il range ainsi parmi les évènements mémorables sans lui donner un relief démesuré²⁵⁶ ». En 1865, le Sulpicien Étienne-Michel Faillon publie son *Histoire de la colonie française au Canada* dans lequel il constitue le mythe de Dollard des Ormeaux en y consacrant un chapitre entier. Groulx présente l'ouvrage de Faillon comme une réécriture complète de l'histoire qui tend à assurer la crédibilité de l'histoire du Long-

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

Sault en insistant sur des sources historiques (mais en déformant souvent le sens réel de ces sources). La réémergence de la Bataille du Long-Sault apparaît au moment de la consolidation du pouvoir de l'Église et la réécriture des faits sert une visée nationale particulière comme l'indique Groulx :

Il s'agit pour le clergé d'historiciser sa position tout en assurant la pérennité de ses assises par la valorisation des idéaux, des mentalités et des croyances qui serviront de levier à son pouvoir. Les clercs consolident d'autant mieux leur position qu'ils organisent dans le discours historique l'enchevêtrement de leurs racines institutionnelles et celles de la nation. L'opération relève d'une sorte de Contre-Révolution tranquille dans les années 1850-1860²⁵⁷.

La réécriture de l'histoire par des membres de l'élite conservatrice dans la seconde moitié du XIXe siècle s'imbrique dans une nouvelle tradition d'ultramontanisme de l'histoire et Dollard y incarne un martyr chrétien qui a sacrifié sa vie pour sauver la petite colonie de l'invasion iroquoise. Faillon est le premier à proposer qu'un monument soit érigé en mémoire de Dollard des Ormeaux²⁵⁸ et que des manifestations soient organisées pour honorer la mémoire du héros. Pour réaliser cet objectif, Faillon propose une date fixe à l'évènement historique en question. La plupart des historiens (la majorité issus du clergé) ayant suivi Faillon ont repris l'interprétation de ce dernier y compris le plus jeune d'entre eux : l'abbé Lionel Groulx. Faillon est directement à l'origine du mythe voulant qu'effrayés par la résistance des Français, les Iroquois auraient perdu la volonté d'envahir le pays. Dollard incarne, dans cette perspective, la ténacité face à la menace étrangère.

La commémoration historique de Dollard des Ormeaux a commencé en 1880 lors du défilé de la Saint-Jean Baptiste. À partir de ce moment, Dollard est périodiquement commémoré dans les grandes célébrations historiques (défilé de la Saint-Jean Baptiste, Fêtes du tricentenaire de Québec). Patrice Groulx constate que ces célébrations et

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁸ Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Vents d'Ouest, 1998, p. 128.

manifestations en l'honneur de Dollard des Ormeaux répondent à un besoin d'affirmation du peuple et de la jeunesse et servent à fournir un exemple moral de sacrifice à la nation :

À partir du XIXe siècle, se construit une imagerie héroïque qui soutient à la fois l'historiographie et la commémoration publique en émergence, notamment une « statuomanie » aigüe. Cette époque est le foyer d'un renouveau culturel marqué par la publication de contes et légendes et par la création d'une littérature puisant ses thèmes dans le terroir plutôt qu'à l'étranger. La tradition est invoquée dans le but de structurer une certaine continuité du social dans le temps et l'espace, d'une part en traçant une trajectoire cohérente du passé vers l'avenir, d'autre part en désignant l'institution sociale la mieux capable – ici, ce sera l'Église – de guider cette communauté à travers les embûches du présent²⁵⁹.

Dans son étude sur la construction du mythe de Dollard des Ormeaux, Groulx présente l'abondance des productions littéraires, poétiques, peintes et sculptées. La sculpture de Louis-Philippe Hébert n'est que l'une d'entre elles. Elle a, par contre, été réalisée peu de temps après qu'ait émergé le projet de construire un monument à la mémoire du héros. Si les premières fêtes se réunissaient autour du bas-relief du *Massacre de Dollard des Ormeaux* (**figure 07**) sur le *Monument à Maisonneuve*, très vite a été lancée l'idée de créer un monument indépendant sur le site de la bataille (l'actuelle municipalité de Carillon) ainsi qu'à Montréal. Les fêtes du 250e anniversaire de la bataille organisées en 1910 voient l'aboutissement de la mémoire du héros. À partir de l'année suivante, le sculpteur Alfred Laliberté réalise un moulage d'une statue de Dollard²⁶⁰. Au cours de cette même année, Louis-Philippe Hébert entreprend la réalisation de la sculpture en bronze (figure 45) qui n'a été achevée qu'en 1916. La mort de l'artiste en 1917 empêche son projet d'être réalisé sous forme de monument et c'est Alfred Laliberté qui a exécuté les deux monuments de Carillon et de Montréal.

L'année suivant le décès de Louis-Philippe Hébert est marquée par le premier pèlerinage au Long-Sault²⁶¹. Le 24 mai 1919 est inauguré le monument de Carillon et, un an après, celui de Montréal qui a été dévoilé devant une foule évaluée entre 25 000 et

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 156.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 206.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 207.

30 000 personnes²⁶². L'auteur indique qu'à cette époque, l'histoire de Dollard des Ormeaux prenait une forme injonctive servant d'exemple aux actions quotidiennes. Les récits invitent à la méditation des actes quotidiens²⁶³. L'abbé Lionel Groulx s'est investi, à ce moment, de la charge d'être porte-étendard de la mémoire de Dollard qu'il utilise comme exemple à suivre pour la jeunesse catholique. Si le mythe de Dollard des Ormeaux sert à la propagande de guerre chez les francophones au moment du conflit de la Seconde Guerre mondiale, l'engouement populaire ne va cesser de décroître après la victoire en Europe. C'est aussi à partir de ce moment que des historiens ont entrepris une déconstruction du récit canonique hérité du XIXe siècle ainsi qu'une remise en cause du sens de la fête de Dollard des Ormeaux. De nombreuses révisions historiques et les premières ethnologies sérieuses portant sur les Autochtones viennent décréditer tout le fondement du mythe de Dollard des Ormeaux. Les fêtes du tricentenaire de Dollard des Ormeaux célébrées en 1960 ont mis dans la tombe ce qui restait du mythe²⁶⁴.

Il convient de terminer cette étude de la statue de *Dollard des Ormeaux* en rappelant que la commémoration historique n'est pas exempte du phénomène de mode. Par conséquent, certaines figures et héros célébrés par les monuments qui ponctuent notre paysage ont perdu toute popularité ou culte tandis que de nouvelles ont jailli dans le paysage culturel. Dollard des Ormeaux ainsi que Madeleine de Verchères font partie de la première catégorie et leur mythe semble définitivement enterré. Le véritable point qui marque la mort du mythe de Dollard est la décision prise le 24 novembre 2002 de remplacer la fête de Dollard par une fête à la mémoire des Patriotes de 1837-1838. Un mois après cette décision, une première statue à la mémoire de chef des Patriotes, Louis-Joseph Papineau, a été inaugurée près du Parlement de Québec.

Notre regard sur l'œuvre *Dollard des Ormeaux* s'est davantage orienté vers l'étude du récit historique de la bataille du Long-Sault mis en parallèle avec la création et l'évolution temporelle du mythe entourant le personnage de Dollard. Il nous semble en effet essentiel de présenter le processus de création du mythe historique, car c'est ce

²⁶² *Ibid.*, p. 209.

²⁶³ *Ibid.*, p. 210.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 300.

dernier qui vient justifier et expliquer les diverses entreprises commémoratives. Le mythe de Dollard des Ormeaux, ainsi que les manifestations patriotiques commémorant la mémoire de la bataille, ont servi essentiellement à dénouer l'impasse identitaire des Canadiens français au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et de la première moitié du XXe. À ce sujet, la principale fonction du mythe de Dollard est précisément d'affirmer la survivance et la continuité de la nation canadienne-française perçue comme étant menacée par les influences étrangères. L'originalité de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert vient du fait que l'artiste a représenté un Autochtone allié aux Français dans leur lutte pour préserver la petite colonie contre la menace iroquoise. Il est possible que ce choix d'affirmer la bonne collaboration militaire des deux groupes culturels s'explique par une volonté de l'artiste de se déculpabiliser de n'avoir pas représenté le principal allié de Dollard (le chef huron Annaotaha) sur le *Monument à Maisonneuve* tel que spécifié par la commande. Bien que l'Autochtone sculpté par l'artiste occupe une position d'arrière-plan (amplifiée par son accroupissement derrière Dollard) il faut reconnaître tout le mérite de Louis-Philippe Hébert de l'avoir incorporé à sa composition alors que les deux monuments sculptés par Alfred Laliberté n'en présentent aucun.

CONCLUSION

Il nous est apparu nécessaire d'étudier l'importante contribution de Louis-Philippe Hébert en ce qui a trait à la représentation de l'Autre et, plus spécifiquement de l'Autochtone. Cette contribution, pourtant primordiale, n'avait fait l'objet jusqu'à aujourd'hui de trop peu d'attention de la part des historiens d'art. De plus, cette contribution s'inscrit à l'intérieur d'un contexte historique spécifique où le sujet autochtone était majoritairement marginalisé tant par les élites que par la population canadienne-française.

Nous avons tenté de porter un regard nouveau (qui, par moments, pourrait sembler accusateur) sur l'œuvre de Louis-Philippe Hébert en insistant sur le discours de l'artiste concernant l'Autre. Le sculpteur est certainement celui qui a le plus systématiquement représenté la thématique autochtone en son temps. Cet intérêt constant au cours de sa longue carrière pour ce sujet constitue, en soi, une certaine forme d'ouverture du sculpteur à l'altérité et particulièrement à l'indianité. Alors que les autres artistes de son époque abordaient essentiellement la représentation des Autochtones à l'intérieur du champ spécifique de commandes officielles²⁶⁵, Hébert en faisait un point essentiel de son œuvre. Bien qu'il stigmatise trop souvent le thème autochtone dans des structures patriotiques (civilisation / barbarie), il faut reconnaître qu'il l'a imposé souvent à ses contemporains que ce soit par les grands monuments commémoratifs que par les petites statuettes. Dans la majorité des cas, les œuvres ne sont pas dénuées de préjugés face aux Premières Nations et la présence de ces dernières sert souvent de prétexte à un discours patriotique et moral.

En comparaison avec les artistes l'ayant précédé dans la représentation de l'indianité, Hébert marque la fin de l'identification du Canadien à l'Autochtone qui avait auparavant servi au discours de résistance. Cette indianité est au contraire rejetée par l'artiste qui présente généralement dans ses œuvres les conflits et la violence déployée

²⁶⁵ C'est le cas par exemple du peintre Eugène Hamel avec *La visite de Jacques Cartier au mont Royal* réalisée en 1885-1886 ainsi que du peintre Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté avec son œuvre *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé en 1535* réalisée en 1907.

par les peuples autochtones contre les Blancs. À ce sujet, l'Autochtone est la victime des héros nationaux tels que Madeleine de Verchères (**figure 27**) ainsi que Dollard des Ormeaux (**figure 45**) dont le mythe créé autour de leurs actions militaires sert le discours de survivance porté par les élites canadiennes-françaises au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Paradoxalement, l'une des premières remises en question de la pensée nationaliste et patriotique véhiculée par les arts a été le fruit des fils du sculpteur, eux-mêmes artistes. En effet, le peintre Adrien Hébert ainsi que son frère sculpteur Henri Hébert s'étaient associés à un groupe d'intellectuels libéraux. Ce groupe, dirigé par l'architecte Fernand Préfontaine, a publié la revue *Le Nigog* (en référence à l'outil de pêche autochtone étudié à la section 2. 2) au cours de l'année 1918. Le premier numéro est publié sept mois après le décès de Louis-Philippe Hébert (en janvier 1918). L'objectif premier visé consistait à remettre en cause le fait que l'art serve des visées patriotiques et nationalistes et ne constitue par un domaine en soi. À ce sujet, un an exactement après la mort de Louis-Philippe Hébert, Édouard Chauvin publie dans le numéro de juin du *Nigog* :

Les Canadiens [...] sont fatigués, je suppose, de lire maints de nos versificateurs dans des odes à Montcalm ou à des panégyriques à Champlain! Des sonnets sur le cinquantième anniversaire de la fondation du collège X... [...] Foin ! Foin ! Du régionalisme. Il est fort beau de pouvoir disséquer l'âme des paysages canadiens, mais il n'est pas donné à tous d'être paysagistes, régionaliste encore moins aèdes nationaux²⁶⁶.

Sortir l'art hors du champ nationaliste et patriotique constituait le cheval de bataille des différents collaborateurs du *Nigog*. Le rédacteur en chef Fernand Préfontaine espérait, de plus, que l'art s'institutionnalise comme un domaine en soi et qu'il s'ouvre aux expérimentations de l'avant-garde. À ce sujet, Préfontaine émet le souhait « que nos Canadiens français qui ont si souvent imité les Américains, les imitent aussi dans ce respect et cette admiration pour les arts qui ont fait de New York le centre artistique de

²⁶⁶ Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie » *Le Nigog*, Montréal, vol. 1, no 6 (juin), 1918, p. 185.

l'Amérique du Nord²⁶⁷ ». Cette ouverture proposée par Préfontaine à la dimension nord-américaine est remarquable en soi compte tenu d'une certaine appréhension exprimée par la majorité des élites canadiennes-françaises de l'époque concernant le continent comme nous l'avons mentionné en première partie²⁶⁸.

Le modèle autochtone qui servait de contre-exemple culturel dans les œuvres de Louis-Philippe Hébert semble avoir été récupéré par certains des membres du mouvement automatiste comme modèle de résistance politique face aux mesures répressives correspondant à la période duplessiste. À ce sujet, Louise Vigneault a récemment publié les premières études présentant l'appropriation de l'identité autochtone par quelques artistes du mouvement du *Refus global*. Elle indique que cette appropriation a notamment permis à l'avant-garde de s'émanciper des modèles artistiques traditionnels et d'intégrer l'espace continental dans leur démarche²⁶⁹, et que le modèle autochtone sert alors une dynamique de résistance politique semblable à celle des artistes ayant évolué après l'échec des Rébellions de 1837-38 (tel Antoine Plamondon étudié à la section 2. 8). La période séparant le motif autochtone présent chez Louis-Philippe Hébert de celui incarné par les artistes du *Refus Global* correspond au passage de la culture québécoise de la tradition vers la modernité, du passé colonial vers l'américanité.

²⁶⁷ Fernand Préfontaine, « Le public canadien-français et les arts plastiques », *Le Nigog*, Montréal, vol. 1, no 1 (janvier), 1918, [absence de numéros de pagination].

²⁶⁸ Pour plus de renseignements sur le *Nigog*, voir : « Le Nigog », *Archives des lettres canadiennes*, Montréal, Fides, no 7, 1987.

²⁶⁹ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2002.

ANNEXE 1 : *Premières saisons* par Louis Fréchette (1887)

Source : Alphonse Leclaire, *Le Saint-Laurent historique, légendaire et topographique : de Montréal à Pictou et à Chicoutimi sur le Saguenay*, Montréal, ?, 1906, p. 13

Premières saisons

Ce fut un temps bien rude et plein d'âpres angoisses,
 Qui les commencements de ces belles paroisses
 Qu'on voit s'échelonner aujourd'hui sur nos bords.
 Quand du haut du vaisseau qui s'ancre sur nos ports,
 Le voyageur charmé se pâme et s'extasie
 Au spectacle féérique et plein de poésie
 Qui de tous les côtés frappe ses yeux surpris,
 Il est loin, oui, bien loin de se douter du prix
 Que ces bourgs populeux, ces campagnes prospères
 Et leurs riches moissons coûtèrent à nos pères !

Chez nous, chaque buisson pourrait dire au passant :
 Ces sillons ont moins bu de sueurs que de sang.
 Par quel enchaînement de luttes, de souffrance,
 Nos aïeux ont conquis ce sol vierge à la France,
 En y fondant son culte immortel désormais,
 La France même, hélas ! ne le saura jamais !

Quels jours ensanglantés ! quelle époque tragique !
 Ah ! Ce fut une race à la trempe énergique
 Que les premiers colons de ce pays naissant.
 Ils vivaient sous le coup d'un qui-vive incessant :
 Toujours quelque surprise, embûche, assaut, batailles !
 Quelque ennemi farouche émergeant des broussailles !
 Habitants éborgnés, villages aux abois,
 Prisonniers tout sanglants entraînés dans les bois !...

Les femmes, les enfants veillaient à tour de rôle,
 Tandis que le mari, le fusil sur l'épaule,
 Au pas ferme et nerveux de son cheval normand,
 Semeur de l'avenir, enfonçait hardiment
 Dans ce sol primitif le soc de sa charrue.
 Et si, l'été suivant, l'herbe poussait plus drue
 Dans quelque coin du pré, l'on jugeait du regard
 Qu'un cadavre iroquois dormait là quelque part.

Un jour, d'affreux brigands une bande hagarde,
 Auprès d'un petit fort que personne ne garde,
 Barbares altérés de pillages et de sang,

S'élançe tout à coup des buissons, en poussant
Je ne sais quel horrible et strident cri de guerre.

Les habitants du fort, qui ne soupçonnaient guère
Le farouche Iroquois embusqué si près d'eux,
Croyant pouvoir courir ce risque hasardeux,
Pour travailler aux champs, avaient eu l'imprudence
De laisser tout un jour leurs logis sans défense.
Et voilà que le fruit de dix ans de sueurs
Va tomber au pouvoir de ces lâches tueurs.

Mais Jeanne Hachette est là !

L'héroïne si chère
À la France, chez nous c'est Jeanne de Verchères !
Elle n'a pas quinze ans. Voyant de toutes parts
L'ennemi la cerner, elle monte aux remparts.
Chaque porte est bien close, et les armes rangées
Dans chaque bastion sont là toutes chargées.
Elle prend un mousquet, met en joue et fait feu...
Un homme tombe, un autre encore, et peu à peu
Les sanglants agresseurs, pris d'une rage folle,
Sous le canon qui tonne et la balle qui vole,
Interdits, et croyant voir leurs rangs décimés
Par une garnison de soldats bien armés,
Laissent morts et mourants, et battent en retraite!

Hélas ! En feuilletant ces pages, l'on s'arrête
À des drames beaucoup plus froids et navrants.

D'où viennent ces clameurs et ces cris déchirants ?
C'est un bourg tout entier surpris dans la nuit noire
Par quinze cent bandits, et - lamentable histoire -
Aux horreurs d'un massacre incroyablement livré.

Par la haine et le sang le regard enfiévré,
De tous côtés la horde infernale se rue.
On égorge partout, dans les lits, sur la rue;
On poignarde, on fusille, on écartèle, on fend
Le crâne du vieillard sur le corps de l'enfant;
On déchire le ventre à des femmes enceintes;
De leur mère, arrachés aux suprêmes étreintes,
On jette en pleins brasiers les petits au berceau;
Et puis, quand le village est réduit en monceaux
De débris calcinés et de cendres rougies,
Pour assouvir leur soif d'effroyables orgies,

Les démons tatoués s'en vont en tapinois
Recommencer plus loin leurs monstrueux exploits.

Ô France, ces héros qui creusaient si profonde,
Au prix de tant d'efforts, ta trace au nouveau monde,
Ne méritaient-ils pas un peu mieux, réponds-moi,
Qu'un crachat de Voltaire et le mépris d'un roi !

ANNEXE 2 *Le Dernier Huron* par François-Xavier Garneau (1840)

Source : http://www.lac-bac.gc.ca/canvers-bin/entry?entry_nbr=658&l=0&page_rows=10&clctn_nbr=1 :
page consultée le 9 mai 2007.

Le Dernier Huron

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 coeur ...
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,
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 verront partout les mêmes lieux,
Les sapins descendant jusqu'aux flots sur la grève,
En haut les mêmes cieux !

ANNEXE 3 : *La Fille des bois* par Gonzalve Desaulniers (publié en 1930)

Source : Gonzalve Desaulniers, *Les Bois qui chantent*, Montréal : Beauchemin, 1930, p. 19.

La Fille des bois

Et son cœur fut pris par un guerrier blanc!
 Quand la bise mord le bouleau tremblant,
 Quand la forêt mue,
 La fille des bois, dans les grands sentiers
 Toute seule va, de longs jours entiers,
 Par son rêve émue.

Ce fut dans la plaine au ciel attiédi,
 Quand la flambe d'or descend du midi,
 Que lui vient ce rêve.
 Près de son ruisseau le guerrier passa,
 Et de loin son œil longtemps caressa
 Ses pas sur la grève.

Que lui donna-t-elle au guerrier vaillant?
 Les bois pleins de bruits, les flots babillant,
 Pourraient nous le dire.
 Mais le doux secret lui sera gardé,
 Car les bois au flot ont recommandé
 De ne rien médire.

Des bruissements d'aile et de chansons
 Se sont envolés, rieurs, des buissons
 Dont l'âme voltige,
 Et comme le daim, las de l'abreuvoir,
 Le guerrier s'en fut, sans souci d'avoir
 Coupé cette tige.

Les mois et les ans ont passé depuis,
 Et la fleur des bois qui n'a pas d'appuis,
 Dont l'avenir sombre,
 Sourit aux oiseaux dans l'attente encor
 De la vision qui manque au décor
 De sa forêt sombre.

Dans les matins blonds, dans les soirs tombés,
 Dans le vent qui fait les joncs recourbés
 Et l'arbre farouche,
 On la voit pensive au bord des chemins,
 Et le lendemain sur les lendemains

Lentement se couche.

De décembre morne à juin triomphant,
Quand la sève monte ou l'écorce fend
 Au souffle du pôle,
Elle dit sa peine aux grands horizons
Et marche, oubliant bouvreuils ou bisons,
 Son arc sur l'épaule.

Et pourtant plus d'un chasseur donnerait
Ses plus belles peaux d'élan sans regret,
 Pour un baiser d'elle,
Mais la fière enfant, toute à son passé
Au vieux souvenir jamais effacé
 Veut rester fidèle.

Car son cœur fut pris par un guerrier blanc.
Quand la bise mord le bouleau tremblant,
 Quand la forêt se mue,
La fille des bois, dans les grands sentiers
Toute seule va, de longs jours entiers,
 Par son rêve émue.

BIBLIOGRAPHIE

a) Ouvrages généraux

ARCAND, Bernard et Sylvie VINCENT, *L'image de l'Indien dans les manuels scolaires du Québec : ou, comment les Québécois ne sont pas sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

ATWOOD, Margaret, *Survival : a Thematic Guide to Canadian Litterature*, Toronto, McClelland & Stewart Ltd., 2004.

BÉLAND, Mario et John R. PORTER, *Antoine Plamondon 1804-1895 : jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec 2005.

BOUCHARD, Gérard et Serge COURVILLLE (dir.), *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1993.

BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fides, 1995.

BOUCHER, Pierre, *L'histoire véritable et naturelle des mœurs et productions du pays de la Nouvelle-France, vulgairement dite le Canada*, Paris, Florentin Lambert, 1664.

CAMBRON, Micheline (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005.

COATES, Colin et Cecilia MORGAN, *Heroines and history : Representations of Madeleine de Verchères And Laura Secord*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

COOKE, Katie, *L'image de l'Indien chez les non-indiens : revue des recherches récentes effectuées au Canada*, Direction de la recherche Affaires indiennes et du nord Canada, 1984.

COUILLARD, Marie et Patrick IMBERT, *Les discours du Nouveau Monde au XIXe siècle au Canada français et en Amérique latine* (actes du colloque tenu du 29 septembre au 1^{er} octobre 1994 à l'Université d'Ottawa dans le cadre de l'Accord d'échange entre l'Université d'Ottawa, Canada et l'Universidad Nacional de Rosario, Argentine), New York; Ottawa, Legas, 1995.

CUCCIOLETTA, Donald (dir.), *L'américanité et les Amériques*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'université Laval, Éditions du IQRC, 2001.

DALLAIRE, François, *Mon Sauvage au Canada : Indiens et réserves*, Paris, L'Harmattan, 1995.

DESAULNIERS, Gonzalve, *Les Bois qui chantent*, Montréal, Beauchemin, 1930.

DESCHÊNES, Gaston, et Luc NOPPEN, *L'hôtel du Parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986.

DESCHÊNES, Gaston, *Le Parlement de Québec*, Québec, Multimondes, 2005.

DESTREMPES, Hélène, Denise MECCKLE, Jean MORENCY et Martin PÂQUET (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005.

DOUGHTY, Arthur George, *Une fille de la Nouvelle-France, Vie de Magdelaine de Verchères et histoire de son époque, 1665-1692*, Ottawa, Mortimer, 1916.

FOURNIER, Rodolphe, *Lieux et monuments historiques de l'île de Montréal*, Saint-Jean sur Richelieu, Éditions du Richelieu, 1974.

FOURNIER, Rodolphe, *Lieux et monuments historiques du sud de Montréal*, Saint-Jean sur Richelieu, Éditions du Richelieu, 1976.

FOURNIER, Rodolphe, *Lieux et monuments historiques de Québec et environs*, Québec, Garneau, 1976.

FRANCIS, Daniel, *Histoire des Autochtones du Québec 1760-1867*, Ottawa, ministère des Affaires indiennes, 1984.

FRÉCHETTE, Louis, *La Légende d'un peuple*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989.

GAGNON, François-Marc, *Jacques Cartier et la découverte du Nouveau Monde*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 1984.

GAGNON, François-Marc, *Hommes effarables et bestes sauvages : images du Nouveau-Monde d'après les voyages de Jacques Cartier*, Montréal, Boréal, 1986.

GARNEAU, François-Xavier, *Histoire du Canada*, Montréal, Édition de l'arbre, 1946.

GROULX, Patrice, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Vents d'Ouest, 1998.

LANGLOIS, George, *Histoire du XXe siècle*, Laval, Bauchemin, 1999.

LECLAIRE, Alphonse, *Le Saint-Laurent historique, légendaire et topographique : de Montréal à Pictou et à Chicoutimi sur le Saguenay*, Montréal, [maison d'édition non mentionnée], 1906.

LE JEUNE, Louis-Marie, *Dictionnaire général de biographie, histoire, littérature, agriculture, commerce, industrie et des arts, sciences, mœurs, coutumes, institutions politiques et religieuses du Canada*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1931.

MARMETTE, Joseph, *Héroïsme et trahison : récits canadiens*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1878.

MARQUIS, George-Émile, *Les monuments commémoratifs au Québec*, Québec, L'Éclaireur, 1958.

MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.

POULIOT, Léon, *Étude sur les Relations des Jésuites de la Nouvelle-France*, Paris, Desclée de Brouwer et compagnie, 1940.

RUDIN, Ronald, *Faire l'histoire au Québec*, Québec, Septentrion, 1998.

RUDIN, Ronald, *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2005.

SMITH, Donald B., *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1974.

TRUDEL, Marcel, *Mythes et réalités dans l'histoire du Québec*, Montréal, Hurtubise HMH, 2001.

VIAU, Roland, *Enfants du néant et mangeurs d'âme : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997.

VIAU, Roland, *Femmes de personne : sexes, genres et pouvoirs en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000.

b) Articles généraux et périodiques

BOUCHARD, Gérard, « Le Québec et le Canada comme collectivités neuves : esquisse d'une étude comparée », *Recherches sociographiques*, vol. 39, nos 2-3, 1998, p. 219-248.

CHAUVAIN, Édouard, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, Montréal, vol. 1, no 6 (juin), 1918, p. 185.

DELÂGE, Denys, « Les Amérindiens dans l'imaginaire des québécois », *Liberté*, vol. 33, nos 196-197 (août/octobre), 1991, p. 15-28.

DESCHÈNES, Gaston, « Du Sauvage à l'Amérindien, notes sur la porte du Parlement », *Bulletin de la bibliothèque de l'Assemblée nationale*, Québec, vol. 23, nos 2-3 (août), 1994, p. 3-7.

DROUIN, Daniel, « À la gloire des héros », *Continuité*, no 82 (automne), 1999, p. 19-23.

GAGNON, François-Marc, « La France apportant la foi aux Hurons de Nouvelle-France : un tableau conservé chez les Ursulines de Québec », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, no 3 (automne), 1983, p. 5-20.

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. 12, no 1, 1989, p. 68-97.

HART, Susan, « L'éclaireur Anishinabe tapi dans les buissons », *Espace*, no 72, 2005, p. 14-17.

PRÉFONTAINE, Fernand, « Le public canadien-français et les arts plastiques », *Le Nigog*, Montréal, vol. 1, no 1 (janvier), 1918, [pages non numérotées].

ROY, Pierre-George, « Les monuments commémoratifs de la province de Québec », *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 30, no 2 (février), 1924, p. 33-38.

VIGNEAULT, Louise, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *MENS Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, no 2 (printemps), 2006, p. 239-261.

c) Monographies, articles et catalogues portant sur Louis-Philippe Hébert et son oeuvre

DROUIN, Daniel (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001.

HÉBERT, Bruno, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973.

HÉBERT, Bruno, *Louis-Philippe Hébert (1850-1917) : sculpteur national*, Montréal, Lidec, 2002.

HÉBERT, Henri, « Le Monument de Maisonneuve », *Le Revue moderne*, vol. 22, no 11 (mars), 1941, p. 6, 34-35.

LAGACÉ, Jean-Baptiste, « Louis-Philippe Hébert et son oeuvre », *La revue canadienne*, vol. 1 (janvier), 1901.

LINDSAY, Lionel, « Le Monument Laval », *La Nouvelle-France*, Québec, Tome 3, no 4 (avril), 1904, 161-164.

STANTON, Danielle, « Le Sculpteur d'histoire », *L'Actualité*, vol. 26, no 2 (février), 2001, p. 76-80.

d) Écrits de l'artiste

HÉBERT, Louis-Philippe, « Tribune libre », *La Presse*, Montréal, 21 janvier 1904, p. 5.

HÉBERT, Louis-Philippe « Le Monument Mercier », *La Patrie*, Montréal, 3 décembre 1909, p. 3.

HÉBERT, Louis-Philippe « Tribune libre », *Le Canada*, Montréal, 7 décembre 1909, p. [?].

HÉBERT, Louis-Philippe « Les étapes de ma vie », *Les Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 8, no 1, 1980, p. 16-55.

e) Sites internet

<http://www.assnat.qc.ca/FRA/Bibliotheque/publications/Bulletin/sept2002.pdf> : consulté le 10 février 2007.

<http://www.erudit.org/revue/haf/1999/v53/n2/005446ar.pdf>: consulté le 10 février 2007

http://www.lac-bac.gc.ca/canvers-bin/entry?entry_nbr=658&l=0&page_rows=10&clctn_nbr=1 : consulté le 9 mai 2007.

f) Albums commémoratifs conservés au Service des Livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal

Souvenir Maisonneuve, Esquisse historique de la ville de Montréal avec portraits et biographies de quelques uns de nos Canadiens-français distingués, Montréal, La compagnie de publication Maisonneuve 1893.

Souvenir Maisonneuve. Esquisse historique de la ville de Montréal avec portraits et biographies de quelques uns de nos Canadiens-français distingués, Montréal, La compagnie de publication Maisonneuve 1894.

Monument Maisonneuve : Souvenir de la cérémonie d'inauguration, le 1^{er} juillet 1895, Montréal, Comité du monument, 1895.

Le Vénérable François de Montmorency-Laval, premier évêque de Québec. Souvenir des fêtes du deuxième centenaire célébrées les 21, 22 et 23 juin 1908. 1708-1908, Québec, Comité du monument, 1908.

Figure 01 : Louis-Philippe Hébert, *Monument à Maisonneuve*, 1895
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 02 : Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant
L'Escarmouche du 30 mars 1644, 1892

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 03 : Louis-Philippe Hébert, *Iroquois*, 1893

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 04 : Napoléon Bourassa,
Premier projet de monument à Maisonneuve, 1879

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 05 : Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant
La Signature à Meudon de l'acte de fondation de Ville-Marie, 1892

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 06 : Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant
La Première messe célébrée le 18 mai 1642, 1892

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 07 : Louis-Philippe Hébert, bas-relief représentant
Le Massacre de Dollard des Ormeaux, 1892

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 08 : Louis-Philippe Hébert,
Jeanne Mance soignant une petite Autochtone, 1893
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 09 : Louis-Philippe Hébert,
Charles Le Moyne, 1893
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 10 : Louis-Philippe Hébert,
Lambert Crosse accompagné de sa chienne Pilote, 1893

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 11 : Louis-Philippe Hébert, *Religion et Patrie*, 1891
Clément Paré, *Maisonneuve*, 1969

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 12 : Louis-Philippe Hébert, *Poésie et Histoire*, 1891
Raoul Hunter, *Champlain*, 1967

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 13 : Louis-Philippe Hébert,
Lévis, 1895

[illustration retirée / image withdrawn]




Figure 15 : Louis-Philippe Hébert,
*Première maquette du projet du
monument à Monseigneur de Laval*,
1904

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 14 : Eugène-Étienne Taché, *Plan de la façade du parlement*, 1882
 [illustration retirée / image withdrawn]

- | | | |
|--|--|---|
| a) <i>Poésie</i> * | h) <i>Samuel de Champlain</i> | o) <i>James Wolfe</i> * |
| b) <i>Histoire</i> * | i) <i>Paul Chomedey de Maisonneuve</i> | p) <i>Marquis de Montcalm</i> * |
| c) <i>Religion</i> * | j) <i>Monseigneur de Laval</i> | q) <i>Duc de Lévis</i> * |
| d) <i>Patrie</i> * | k) <i>Jean de Brébeuf</i> | r) <i>Lord Elgin</i> * |
| e) <i>Marie de l'Incarnation</i> | l) <i>Nicolas Viel</i> | s) <i>Halte dans la forêt</i> * |
| f) <i>Jacques Cartier</i> (non réalisée) | m) <i>Jean-Jacques Olier</i> | t) <i>Charles-Michel de Salaberry</i> * |
| g) <i>Marguerite Bourgeoys</i> | n) <i>Comte de Frontenac</i> * | u) <i>Pêcheur à la nigogue</i> * |

* Oeuvres réalisées par Louis-Philippe Hébert

Figure 16 : Antoine Plamondon, *Le Dernier des Hurons*, 1838

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 17 : Louis-Philippe Hébert, *Salaberry*, 1894
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 18 : Louis-Philippe Hébert, *Lord Elgin*, 1891
[illustration retirée / image
withdrawn]

Figure 19 : Louis-Philippe Hébert, *Algonquins*, 1916
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 20 : Louis-Philippe Hébert, *Halte dans la forêt*, 1889
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 21 : Louis-Philippe Hébert, *Pêcheur à la nigogue*, 1889
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 22 : Louis-Philippe Hébert, *Monument à Monseigneur de Laval*, 1908
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 23 : Louis-Philippe Hébert, *Louis XIV reçoit en audience
François-Xavier de Montmorency-Laval*, 1908

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 24 : Louis-Philippe Hébert, *Baptême de Garakonitié*, 1908

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 25 : Louis-Philippe Hébert,
Figures du socle du *Monument à Monseigneur de Laval*, 1908
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 26 : Louis-Philippe Hébert,
L'Épiscopat de Monseigneur de Laval, 1908
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 27 : Louis-Philippe Hébert, *Madeleine de Verchères*, 1913
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 28 : Louis-Philippe Hébert, *Mademoiselle de Verchères*, 1905

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 29 : Louis-Philippe Hébert, *Sans merci*, 1893

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 30 : Louis-Philippe Hébert, *Combat avec un Indien*, 1895
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 31 : Louis-Philippe Hébert, *Sans merci*, 1900
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 32 : Louis-Philippe Hébert, *Vision du Sagamo*, vers 1899
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 33 : Louis-Philippe Hébert, *Le Dernier Indien*, 1901
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 34 : Louis-Philippe Hébert, *Madeline*, vers 1900
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 35 : Louis-Philippe Hébert, *L'Évasion*, 1907
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 36 : Louis-Philippe Hébert,
Fugitive, épisode du massacre de Lachine, 1910
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 37 : Louis-Philippe Hébert, *Le Rapt*, 1896
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 38 : Louis-Philippe Hébert, *Une Mère*, vers 1895

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 39 : Louis-Philippe Hébert, *La Défense du foyer*, vers 1895

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 40 : Louis-Philippe Hébert, *Martine Messier*, 1910
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 41 : Louis-Philippe Hébert, *Fleur des bois*, 1897
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 42 : Louis-Philippe Hébert,
Soupir du lac, 1902

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 43 : Louis-Philippe Hébert,
Coeur qui chante, 1912,

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 44 : Louis-Philippe Hébert, *Convoitises*, vers 1897
[illustration retirée / image withdrawn]



Figure 45 : Louis-Philippe Hébert, *Dollard des Ormeaux*, 1916

[illustration retirée / image withdrawn]