

Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé
Reappearance of Native subjects in the visual arts in Québec: mirror effect and presence of the repressed

Louise Vigneault

Number 85, Fall 2007

Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et image

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/018609ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/018609ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigneault, L. (2007). Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé. *Tangence*, (85), 69–82.
<https://doi.org/10.7202/018609ar>

Article abstract

This article aims to show how the reappearance of representations of Native subjects and indianity was expressed by artists in Québec's francophone community between 1830 and 1940. It focuses on how this theme became invested from time to time with political symbolism during pivotal times in Québec's history, notably, the years after the defeat of the patriot movement and those of the Union nationale's policies of censorship, introduced at the instigation of Maurice Duplessis. It appears this theme responded to the need at the time to express the community's identity issues, its fears about assimilation and acculturation, and its revolt against the various forms of alienation it had suffered.

Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé

Louise Vigneault,
Université de Montréal

Cet article entend montrer comment la résurgence de la représentation du sujet autochtone et de l'indianité s'exprime chez les artistes de la communauté francophone du Québec, entre 1830 et 1940. Il s'agit d'examiner la manière dont ce thème a été investi ponctuellement d'une symbolique politique au cours de périodes charnières de son histoire, soit les années qui ont succédé à la défaite du mouvement patriote et les politiques de censure de l'Union nationale introduites à l'instigation de Maurice Duplessis. Cette thématique aurait alors répondu au besoin d'exprimer les enjeux identitaires de la communauté, sa crainte face à sa propre assimilation et à son acculturation, ainsi que sa révolte à l'égard des différentes formes d'aliénation dont elle a été victime.

Nous proposons ici une réflexion sur la récurrence du thème de l'indianité dans les productions d'artistes francophones du Québec au cours de la première moitié du XIX^e siècle et dans les milieux de l'avant-garde des années 1940. Cette analyse comparative diachronique permettra de cerner les possibles facteurs qui auraient motivé les créateurs à manifester une identification politique à l'égard des Premières Nations. Notre hypothèse s'appuie sur le constat selon lequel la thématique autochtone a connu, au Canada, une vogue aussi bien du côté anglophone que francophone, mais que, de part et d'autre, cet engouement était motivé par des intérêts différents. Si, du côté anglophone, des artistes comme Paul Kane (1810-1871) et Emily Carr (1871-1945) se sont donné pour mission de capter les traces des cultures autochtones en voie de disparition, en adoptant un regard partagé entre la fascination et le souci de préservation, il semble que, pour les francophones, cet attrait aurait plutôt été légitimé par un sentiment

d'empathie et un réflexe d'identification à ces mêmes cultures. Mais afin de déterminer les facteurs qui pourraient rendre compte de ces attitudes divergentes, examinons d'abord la manière dont cet intérêt lui-même s'est manifesté au Canada français dès les premières décennies du XIX^e siècle.

Effet miroir

Dans son analyse des portraits d'autochtones réalisés au cours des années qui ont suivi la défaite des Patriotes de 1838, l'historien d'art François-Marc Gagnon observe une identification symbolique des artistes à certaines communautés autochtones en raison de la similitude de leur sort face à un pouvoir politique étranger¹. C'est dans cet esprit qu'Antoine Plamondon réalise, par exemple, le portrait de *Zacharie Vincent, le dernier des Hurons* (1838). Zacharie Vincent (1815-1886), dit Telari-o-lin, qui signifie en huron « sans mélange, non divisé », est né au village huron, situé dans les environs de Québec et tout près de Loretteville, où il a passé la majeure partie de sa vie². Son père, Gabriel Vincent, considéré lui-même comme le dernier représentant d'une pure race huronne, aurait tenté d'éduquer ses enfants suivant la tradition ancestrale. Considéré à son tour comme le dernier Huron de race pure, Zacharie Vincent était l'un des chefs de la communauté huronne de Loretteville. Il est âgé de 23 ans lorsqu'il pose pour Plamondon, qui le représente suivant les canons romantiques prévalant à l'époque : au milieu d'une forêt sombre et d'un paysage crépusculaire, Vincent se tient de trois-quarts. Ses bras sont croisés sur la poitrine et les yeux sont levés au ciel. Afin de mettre en scène une allégorie de la survivance de la nation canadienne-française, Plamondon a recours au procédé rhétorique de la prosopopée visuelle qui consiste, rappelons-le, à personnifier un discours, à le faire prononcer de manière détournée par un sujet externe, absent, mort ou inerte. L'œuvre s'étant mérité le prix du concours de la Société littéraire et historique de Québec, un article anonyme est

-
1. François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, vol. 5, n° 1, 1980, p. 39-46; « Antoine Plamondon, Le dernier des Hurons (1838) », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 68-79.
 2. David Karel, Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 1002.

publié dans le journal *Le Canadien*. Outre une description, on y trouve une allusion littéraire du parallèle entre le sort de la communauté huronne, qui avait été décimée au cours du XVII^e siècle, et la situation politique des Canadiens français depuis la Conquête britannique :

M. Plamondon a mérité ce tribut d'estime en reproduisant sur la toile avec toute la grâce et tout le naturel de son brillant coloris, les traits du dernier sauvage pur sang Huron, qui habite cette Province; et qui se trouve probablement le dernier de tout ce peuple sauvage et belliqueux. 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 paré 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. Lorsqu'on fixe pour la première fois ses longs cheveux noirs, bouclés et flottant sur ses épaules, ses traits éminemment caractéristiques, son teint cuivré, ses yeux étincellants [*sic*], sa belle draperie de couverture, sa ceinture à laquelle est suspendue son coutelas, on reconnaît bien le fils des *hommes libres*, le chasseur et le guerrier des vastes forêts, le canoteur des grands lacs, le dernier rejeton d'une nation noble et intrépide, qui a disparu devant nous comme le castor de nos rivières, les élans de nos bois; et comme nous-mêmes, peut-être, nous disparaîtrons devant une nation plus puissante. Le fort chasse le faible [...] Pussions-nous élever quelques monuments de nous-mêmes avant d'être engloutis dans le flot de l'émigration³!

L'éloge que reçoit ce portrait fait donc également entendre un malaise identitaire qui se manifeste au moment même où l'échec des revendications du mouvement nationaliste et républicain de 1838 éveillait de nouvelles inquiétudes. L'œuvre de Plamondon inspirera d'ailleurs, quelques mois plus tard, le poète et historien François-Xavier Garneau pour son poème intitulé « Le dernier des Hurons », dont nous citons ce passage significatif pour notre propos :

Qui sait peut-être alors renaîtront sur ces rives
L'Indien et ses sombres forêts
Mes ayeux laisseront leurs ombres fugitives

3. Anonyme, *Le Canadien*, Québec, 30 avril 1838, cité par François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon », art. cité, p. 70.

Qui n'ont ni culte ni paix,
 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 cieux⁴.

Inspiré des idéaux nationalistes, Garneau imaginait ainsi un futur susceptible de venger les minorités dépossédées. Quant à Plamondon, sa position loyaliste l'invitait plutôt à prêcher aux Canadiens français une attitude de soumission, préférant l'assimilation et la sécurité à la rébellion et à l'anarchie. C'est la raison pour laquelle, explique Gagnon, il fait adopter à Vincent une attitude de « résignation contemplative⁵ », plutôt que de défi ou de vengeance. Quant au principal intéressé, Vincent lui-même, il semble qu'il n'ait pas démenti cette appellation de « dernier Huron » qu'on lui attribuait alors, préférant jouer jusqu'au bout ce rôle symbolique et légendaire, en s'opposant toutefois à l'image héroïque que sous-tendait la représentation romantique de Plamondon. Ironie de l'histoire, l'artiste vendit son portrait à lord Durham, lequel arrive à Québec le 27 mai 1838 à titre de nouveau gouverneur⁶ et le rapporte avec lui lors de son retour en Angleterre, le 1^{er} novembre de la même année. Si Plamondon interprète d'abord ce geste comme un témoignage de compréhension et une marque de sympathie du gouverneur à l'égard des peuples minoritaires, il déchanté bientôt. De fait, non seulement son œuvre est-elle considérée par l'élite britannique comme une simple curiosité venue des colonies, et non pas comme un sujet ethnographique exprimant des valeurs humanistes et égalitaires, mais encore, l'année suivante, le gouverneur dépose-t-il son lapidaire *Rapport sur les affaires de l'Amérique du Nord britannique* qui, on le sait, propose une politique d'assimilation des Canadiens français.

Selon François-Marc Gagnon, la popularité de l'œuvre au Québec tient moins au fait que l'artiste y mette en scène la figure résignée du dernier Huron, c'est-à-dire du représentant d'une communauté vouée à la disparition, qu'à l'allégorie qu'elle

4. François-Xavier Garneau, *Le Canadien*, Québec, 12 août 1840, cité par François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon », art. cité, p. 70.

5. François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon », art. cité, p. 72.

6. Une lettre de l'abbé Louis-Joseph Desjardins, datée du 22 août, témoigne de la transaction : « Notre A. Plamondon a livré à son excellence le Portrait d'un sauvage de Lorette » (citée par Claude Thibault, *Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec*, Québec, Musée du Québec, 1973, p. 94).

constitue des enjeux de survivance propres à la nation canadienne-française. De plus, en projetant sur le sujet autochtone ses propres inquiétudes et en utilisant ce dernier comme énonciateur et simple alibi, il détourne sa parole réelle :

Le dernier des Hurons n'est pas un portrait ethnographique. C'est un tableau symbolique où le personnage de Zacharie Vincent prête son corps, son attitude et son destin à l'expression d'un sentiment de résignation sans doute partagé par plusieurs des compatriotes de Plamondon⁷.

Chez les Canadiens français de l'époque, le succès de l'œuvre de Plamondon et du thème de l'indianité en général pourrait donc s'expliquer, d'une part, par l'obsédante question de la disparition de la race, et, d'autre part, par l'engouement pour toutes ces figures anonymes où s'incarne l'esprit d'une nation et dont le modèle était offert par la représentation des révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle. Vincent correspondait de ce fait à la conception romantique du héros moderne, désormais associé au sacrifice pour la nation et symbole qu'avaient légué à la postérité certaines œuvres de Louis David, qui avait notamment représenté *La mort de Marat* ou *Le jeune Bara* (1793).

Après ce portrait, Plamondon invite Vincent à peindre à son tour sous sa direction⁸. Il devient alors le premier Huron à adopter un médium pictural issu de la tradition occidentale — la peinture dite de « chevalet » — et développe un style où se côtoient tradition académique et quelques maladresses techniques. Vincent réalise ainsi une série d'autoportraits qui se distinguent du ton nostalgique et alarmiste qui régnait dans le portrait réalisé par son maître et témoigne de la situation contemporaine de la communauté huronne⁹. Dans *Zacharie Vincent dit Teliarolin* (non daté, Musée du Château Ramesay), il se représente par exemple comme un monarque imposant et bien vivant, malgré des signes d'acculturation apparente et assumée. Vincent devait épouser en 1848 Marie Falardeau, une Iroquoise dont il eut quatre enfants, l'aîné, Cyprien,

7. François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon », art. cité, p. 72-73.

8. Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, Montréal, vol. 11, n^o 4, 1981, p. 326.

9. Voir, à ce sujet, notre article : « Zacharie Vincent : dernier huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale? », *MENS, Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, Québec, vol. 6, n^o 2, printemps 2006, p. 239-261.

venant au monde cette même année. À l'occasion du portrait familial intitulé *Zacharie Vincent et son fils Cyprien* (non daté, Musée du Québec), il prouve de manière tangible que sa nation est encore vivante, malgré les rumeurs de son anéantissement. S'il est hasardeux de tenter une interprétation des intentions de l'artiste, il demeure toutefois vraisemblable, à la lumière du contexte sociopolitique de l'époque, que cette entreprise participait de certaines stratégies d'affirmation et de redéfinition identitaire.

En 1844, un artiste de Québec, Joseph Légaré, avait réalisé, dans le même esprit, un *Portrait de Josephte Ourné*. On sait peu de choses de ce modèle, sinon qu'il s'agissait de la fille d'un chef mohawk. À ce sujet, Gagnon souligne que, contrairement à l'attitude de résignation contemplative que Plamondon faisait prendre à Vincent, la jeune Mohawk manifeste plutôt une attitude de défi, de résistance, attitude qui témoignait de la position nationaliste plus radicale de Légaré, qui avait défendu activement la cause des Patriotes en 1837-1838 et avait même été emprisonné pour son allégeance à cette cause et son engagement en sa faveur¹⁰. Le regard qu'il lui donne, où se mêlent méfiance, insubordination et fierté, a d'ailleurs été régulièrement attribué aux autochtones jusqu'à devenir un stéréotype.

Mais afin de prolonger cette analyse qu'avait déjà amorcée Gagnon, examinons ensuite une série d'œuvres à thématique autochtone produites une centaine d'années après la rébellion patriote, c'est-à-dire au cours des années 1940, par des artistes de l'avant-garde montréalaise. En inscrivant dans la longue durée cet examen comparatif, la perspective diachronique permet, en effet, de réévaluer les attitudes de résistance et les idéologies révolutionnaires qui sous-tendaient cette identification. C'est pourquoi, du reste, nous avons écarté l'examen des œuvres monumentales de type commémoratif, réalisées entre 1860 et 1940 par des artistes comme Louis-Philippe Hébert, Alfred Laliberté ou Suzor-Coté, dans la mesure où elles servaient essentiellement les discours officiels.

10. François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, vol. 5, n° 1, 1980, p. 39-46.

Identification séculaire

Avant de présenter les *corpus* plus modernes, il semble toutefois utile de rappeler d'abord la nature des relations que les francophones ont entretenues avec les communautés autochtones depuis les origines de la colonie, en considérant les dimensions à la fois empirique et symbolique de ces expériences, ainsi que les discours idéologiques qui les motivaient. On sait que, contrairement aux États-Uniens et aux Anglo-Canadiens, les habitants de la Nouvelle-France et leurs descendants canadiens-français ont entretenu des rapports étroits et significatifs avec les Premières Nations, et même si l'on tient compte du fait que ces rapports étaient motivés par des intérêts précis. En raison de la rigueur du climat et des contraintes régissant les déplacements à travers un vaste territoire, cette alliance était essentiellement une question de survie. Afin d'accroître les chances de succès de leur travail de séduction, les missionnaires avaient également choisi de s'intégrer au milieu autochtone, tout comme les engagés des campagnes de traite avaient développé des relations directes avec ceux qui allaient devenir leurs alliés commerciaux et politiques. Contrairement aux Britanniques, qui préféraient attendre dans les postes de traite que leur soient livrées les fourrures, les Français s'enfonçaient volontiers dans le territoire, allant les chercher sur place et s'assurant ainsi un certain contrôle du marché¹¹. Cette immersion favorisait, bien entendu, les échanges et le métissage.

Sur le plan plus strictement symbolique, la proximité avec l'univers autochtone manifestait également une rupture d'avec l'Ancien Monde. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ceux qui avaient choisi de s'installer définitivement sur le continent chercheront à se distinguer des Français de la métropole en misant sur leur caractère autochtone et en s'affirmant comme des « Européens ensauvagés¹² ». Au cours du XIX^e siècle toutefois, l'essor des théories raciales et évolutionnistes encouragera les Canadiens français à promouvoir une histoire valorisant leur « œuvre civilisatrice » et à persuader ainsi le conquérant britannique qu'ils possèdent bel et bien, par delà ce passé dit « ensauvagé », une culture forte que rien ne serait venu corrompre. Les élites conservatrices prenaient soin,

11. Bruce G. Trigger, *Les Indiens, la fourrure et les Blancs*, traduit de l'anglais par Georges Khal, Montréal, Boréal/Seuil, 1992, p. 271-276.

12. Denys Delâge, « Les Amérindiens dans l'imaginaire des Québécois », *Liberté*, Montréal, vol. 33, n^{os} 4-5, oct. 1991, p. 20-21.

par conséquent, de camoufler toute trace d'affinité ou de métissage avec les cultures autochtones, effrayées par le risque de connaître le même sort que les Acadiens et les communautés minoritaires ou métissées.

Au cours de ces décennies, la nature des liens entre franco-phones et autochtones se trouve ainsi redéfinie, en grande partie par le besoin qu'éprouvaient les premiers de raffermir le socle identitaire de leur nation. Alors que la filiation avec les Premières nations leur avait d'abord permis d'affirmer leur identité continentale, les Canadiens français se sont par la suite appliqués à creuser un fossé qui les en séparerait et à reléguer les Amérindiens au simple rôle de faire-valoir ou de repoussoir. Face au pouvoir britannique, ils se trouvaient placés, en fait, devant une situation difficile, déchirés entre « civilisation » et « sauvagerie », et projetaient sur les cultures autochtones la crainte de leur propre déclin. C'est donc au cours de cette période trouble — dite « de repli » — que s'est exprimée cette identification purement symbolique où toute trace de filiation réelle a été soigneusement occultée au profit d'une rhétorique politique conservatrice.

Retour du refoulé

Au cours des années 1940, alors que les artistes du mouvement automatiste montréalais bousculent l'académisme et conçoivent la création artistique comme une dictée de l'inconscient dont la portée serait révolutionnaire, les références à une indianité de résistance connaissent une résurgence. Les œuvres de Paul-Émile Borduas, l'instigateur du groupe, portent alors des titres évocateurs tels que *Les carquois fleuris* (1948), *Objet totémique* (1948) ou *Joute dans l'arc-en-ciel apache* (1949)¹³. Même si ces titres sont choisis après la réalisation proprement dite des œuvres, suivant en cela le dispositif surréaliste de l'écran de projection des pulsions enfouies, ces motifs révèlent des préoccupations sous-jacentes qui sont non seulement intimes, mais aussi collectives. Dans le contexte des politiques de censure adoptées par le gouvernement de Maurice Duplessis, des allusions à des paysages imagi-

13. Pour les illustrations des œuvres de Borduas, se référer au catalogue de François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, publié à l'occasion de la rétrospective de l'exposition Paul-Émile Borduas, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, 6 mai-7 août 1988, et au Musée des beaux-arts de l'Ontario, 3 septembre-13 novembre 1988.

naires (*Les parachutes végétaux*, 1947 ; *Sous le vent de l'île, circa* 1948), à un langage issu d'un univers païen ou occulte (*Signes cabalistiques, Oiseau déchiffrant un hiéroglyphe*, 1943), ou à l'univers autochtone, permettent alors de créer un effet subversif sans proposer des modèles trop hermétiques ou abstraits. Il en est de même pour les motifs de l'indianité, qui fournissaient également l'occasion de se détacher radicalement des modèles européens et leurs arrière-plans coloniaux, et de resserrer les liens d'appartenance à la réalité continentale. L'huile sur toile *Éternelle Amérique* (1946), qui présente certains motifs schématisés de *wigwams*, révèle par exemple une réalité continentale élargie, susceptible de transcender le contexte local aliénant.

Certaines circonstances d'ordre politique s'ajoutent aussi à ces motivations. En 1949, un des membres du groupe, Pierre Gauvreau, publie un article dans *Le Devoir*, intitulé « Cadenas et Indiens. Une protestation », qui dénonce la fameuse Loi du cadenas et les politiques de censure contre les mouvements de gauche, communistes et syndicalistes, et, plus généralement, tous les regroupements défendant des idéaux progressistes. Gauvreau y propose, du même coup, une analogie entre le sort de Borduas qui, à la suite de la publication controversée du manifeste *Refus global*, avait perdu son emploi à l'École du meuble et le sort de Jules Sioui, secrétaire et trésorier d'un regroupement huron de Loretteville, qui avait été incarcéré pour avoir mené une insurrection et envisagé la formation d'un gouvernement autochtone :

Parmi ces violations récentes de la dignité de l'homme, il convient de rappeler plus particulièrement le sort fait à Borduas pour avoir dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas et la condamnation récente de l'Indien Sioui pour avoir prêché la seule chose qui soit compatible actuellement avec la démarche indienne : la libération nationale. [...] Pour ne pas l'avoir été de la loi du cadenas, ces deux hommes ne sont pas moins victimes du même crime contre la liberté, crime au service duquel les instruments sont divers¹⁴.

Gauvreau fédère, de cette manière, la cause des nationalistes hurons et celle des factions progressistes et des mouvements

14. Pierre Gauvreau, « Cadenas et Indiens. Une protestation », *Le Devoir*, Montréal, 5 février 1949, p. 4. Cité par Jacques Ferron, *Les lettres aux journaux*, Montréal, VLB, 1985, p. 484-487 ; et par François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur et François-Marc Gagnon, 1998, p. 574-575.

socialistes, tout comme l'avaient fait Plamondon et Légaré un siècle plus tôt. Il établit, par la même occasion, un lien de continuité entre la lutte que menait alors l'avant-garde automatiste afin de libérer l'individu de l'aliénation dont était responsable une collectivité à la pensée étriquée, et le combat des nationalistes patriotes pour les valeurs démocratiques et égalitaristes.

Ce réflexe d'identification est également manifeste chez une autre artiste du groupe, Françoise Sullivan, qui aborde, en 1941, le thème de l'indianité par le biais d'une série d'autoportraits¹⁵. D'une facture fauviste, qui peut rappeler certains portraits de Matisse, *Autoportrait au visage barbouillé* présente une particularité à laquelle renvoie le titre : les taches sombres qui couvrent le visage du modèle, et qui semblent remplir une fonction strictement décorative, imitent en réalité l'effet des peintures faciales telles que les pratiquaient certains peuples autochtones. Cet élément est repris explicitement dans une seconde œuvre, *Tête amérindienne I*. Malgré la ressemblance entre le modèle et l'artiste, il ne s'agit pas ici d'un autoportrait, mais d'un portrait croqué sur le vif d'une fillette autochtone rencontrée lors d'un séjour de l'artiste dans les Laurentides. En le réalisant, Sullivan accentue les effets picturaux du précédent *visage barbouillé*. Sur un fond de motifs décoratifs « en zigzag » tiré du folklore autochtone, le visage de la jeune fille aux cheveux noirs exhibe des taches de couleurs vives qui rappellent les peintures corporelles indigènes. Ces taches qui pouvaient être attribuées, dans le premier autoportrait, à un maquillage féminin ou à un effet fauviste font directement référence, dans le second, à l'indianité. Sullivan avoue qu'il s'agissait là d'un hommage au pouvoir créatif des cultures autochtones pour qui les couleurs et les motifs décoratifs étaient intégrés à la vie quotidienne et même utilisés sur leur propre corps. Ce détour empathique vers le sujet autochtone minoritaire et oublié lui permet, par le fait même, de souligner, comme l'avaient fait ses collègues, la marginalité à laquelle étaient reléguées les avant-gardes de l'époque.

De manière générale, l'intérêt des avant-gardes pour l'univers autochtone ou une indianité symbolique permet de mettre en place de nouveaux paradigmes culturels et sociaux, ainsi qu'une

15. Pour les illustrations des œuvres de Françoise Sullivan, se référer au catalogue *Françoise Sullivan, Rétrospective*, textes de Claude Gosselin, Martine Bousquet-Mongeau, David Moore et Louise Letocha, Montréal, Musée d'art contemporain, 1981, exposition tenue du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982.

identité qui, bien qu'encore mal définie, n'en exprime pas moins les impératifs de libération et d'autodétermination qui caractériseront, quelques années plus tard, la Révolution tranquille. Par ailleurs, l'historien Gérard Bouchard a montré que l'engouement des collectivités du Nouveau Monde pour l'univers autochtone se trouve également motivé par le besoin de s'approprier une « mémoire longue¹⁶ » :

Le fait de pouvoir revendiquer des origines très anciennes confère à la nation beaucoup d'assurance et d'autorité morale. Les cultures fondatrices, dont la plupart sont confrontées à un déficit symbolique, sont précisément les plus dépourvues à cet égard : comment à la fois établir et manifester une nature transcendante de la nation lorsque la durée fait défaut ? Ou, plus généralement, comment opère la fonction — et la fiction — mémorielle dans une collectivité neuve ? L'observation montre que trois grandes options ont été privilégiées pour surmonter l'impasse de la mémoire longue. La première consiste à emprunter le passé, et en quelque sorte la mémoire de la mère patrie. En gros, c'est ce qu'a fait le Québec au cours du 19^e siècle et jusqu'au milieu du siècle [...]. Une deuxième option, davantage associée aux modèles de rupture, conduit la collectivité neuve à s'approprier l'historicité de la population autochtone. On reconnaît ici le cas du Mexique, qui a carrément emprunté le passé indien pour se donner une consistance face à la culture espagnole, pour contrer la préséance que celle-ci s'arrogeait sur les nations improvisées d'Amérique [...]¹⁷.

En s'arrogant l'historicité des peuples autochtones du continent nord-américain, certaines communautés auraient donc été en mesure de marquer une rupture significative avec l'héritage européen, d'échapper à la sujétion culturelle propre à l'univers colonial et d'affirmer leur caractère distinct. Ainsi, de la même manière que les premiers Canadiens s'étaient approprié l'identité autochtone pour mettre à distance celle de la nation mère, les avant-gardes ont trouvé, dans leur évocation d'un passé précolonial, un moyen de rompre avec un passé récent insatisfaisant. En réaction contre la vision idéalisée que les élites conservatrices entretenaient alors de la période de l'Ancien Régime afin d'occulter la mémoire

16. Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, p. 29-34 et p. 86-88.

17. Gérard Bouchard, « L'histoire comparée des collectivités neuves. Une autre perspective pour les études québécoises », conférence prononcée à l'Université McGill, Montréal, programme d'études sur le Québec, 10 mars 1999, p. 38-40.

douloureuse de la Conquête, les Automatistes s'approprient une mémoire longue antérieure au Régime français. Cette évocation de l'historicité des cultures autochtones permet de se distancier, non seulement d'un passé récent douloureux, mais également des modèles traditionalistes. L'appropriation de la figure de l'Autre devient donc de nouveau le signe d'une marginalité résistante, mais témoigne aussi de la nécessité de marquer la réalité territoriale d'un sceau mémoriel signifiant.

À la lumière des études récentes sur l'américanité, on peut se demander si ce réflexe ponctuel ne révélerait pas, du même coup, un besoin de reconsidérer certains faits historiques et de revivre une nouvelle rencontre, une rencontre réelle, désintéressée cette fois, avec l'Autre autochtone. À ce propos, Guildo Rousseau a rappelé que « [l]'Indien est la première mémoire de l'Amérique [et que celle-ci] pourrait nous guider vers le souvenir d'un autre désir dans le réel¹⁸ ». Madeleine Ouellette-Michalska précise, toutefois, que cette mémoire aurait été sacrifiée. En faisant appel à une métaphore psychanalytique, elle déclare : « On n'a pas encore découvert les Amériques [...]. On n'a pas entendu ce monde antique, ce monde beaucoup plus vieux que l'Europe qui est le monde amérindien. On l'a contourné, on l'a évité. C'est un geste manqué qui paraît avoir réussi partiellement¹⁹. » Cette incarnation du désir d'Amérique, qui aurait pris la forme, dans les arts et la littérature, des symboles et des modèles de l'indianité, révélerait de cette manière un désir enfoui et inassouvi de rétablir le lien avec nos origines. Hormis les considérations politiques et un statut minoritaire similaire à celui des autochtones, il semble que les Canadiens français ont partagé avec les autres communautés nord-américaines cette obsession non avouée d'un contact renouvelé. L'auteur canadien John Newlove a d'ailleurs exprimé clairement cette filiation, dite « naturelle », avec les autochtones, en raison du partage de l'expérience continentale. Dans son poème intitulé « The Pride », il va même jusqu'à suggérer un lien de continuité entre les premiers et les nouveaux arrivants en terre d'Amérique : « Ils redeviennent nos véritables ancêtres/moulés au même vent et à la même pluie/et dans ce pays nous sommes leur peuple revenu à

18. Guildo Rousseau, « L'Amérique comme métaphore », *Écrits du Canada français*, Montréal, vol. 88, octobre 1986, p. 163.

19. Madeleine Ouellette-Michalska, *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 1984. Citée par Gérard Gaudet, *Voix d'écrivains, entretiens*, Montréal, Québec Amérique, 1985, p. 48.

la vie²⁰. » Cette relation s'articule ainsi essentiellement par l'intermédiaire du contexte géographique, qui est demeuré le principal référent de l'identité culturelle canadienne²¹. Dans cette optique, l'autochtone devient l'expression synecdochique d'une nature tantôt admirée, tantôt redoutée²². Pour les créateurs canadiens-français, dont les préoccupations politiques s'ancraient plutôt dans le contexte local, les références à l'indianité incarnaient, comme nous l'avons vu, le sort des populations minoritaires dominées et également, par moments, l'objet de désirs individuels opprimés par les contraintes qu'exerce sur lui la collectivité. En vertu du mouvement de travestissement et de métamorphose qu'opère le mécanisme de refoulement, cette indianité se retrouve condensée, chez Borduas par exemple, dans certains motifs : dans *La Fustigée* de 1946, l'artiste donne à voir une figure au teint basané, agenouillée et présentant au spectateur son dos couvert de marques de flagellations. Ces stigmates sacrificiels ne sont pas sans rappeler l'iconographie des missionnaires martyrs, comme si la mémoire collective douloureuse avait encore une fois amalgamé les épreuves des Canadiens français et celles des Premières nations. À l'inverse, Borduas créait, quelques années auparavant, une gravure sur bois intitulée *Sentinelle indienne* (1927), un curieux autoportrait travesti qui semblait annoncer cette fois la mission d'éclaireur et de guerrier que l'artiste se donnera quelques années plus tard dans le milieu controversé de l'avant-garde.

On constate donc, au terme de ce parcours, que l'identification au sujet autochtone et l'appropriation des modèles de l'indianité procuraient aux artistes francophones le triple avantage de contourner les mythes traditionalistes de continuité, défendus par les élites conservatrices, de renverser le monopole culturel européen et les déterminants coloniaux, et de présenter une réalité enracinée qui offrait la promesse à la fois d'un retour global aux sources et d'un renouveau. Si, au Canada français, la rupture avec l'Ancien Monde ne s'est jamais complètement réalisée, la figure de

-
20. John Newlove, « The Pride », *Black Night Window*, Montréal, McClelland and Stewart ; traduction de Joseph Bonenfant, « La fierté », *Ellipse*, Sherbrooke, n° 10, 1972, cité par Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne* [1972], traduit de l'anglais par Hélène Filion, Montréal, Boréal, 1987, p. 110.
21. Voir notamment, à ce sujet, François-Marc Gagnon, « La peinture des années trente au Québec », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, vol. 3, n^{os} 1-2, 1976, p. 2-20.
22. Voir, à ce sujet, Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, ouvr. cité, p. 27-111.

l'autochtone est demeurée un motif susceptible d'incarner les multiples formes de résistance qui ont ponctué son histoire. Malgré les nombreuses résurgences dont cette figure emblématique a été l'objet, sa véritable réalité est toutefois demeurée occultée, refoulée, tout comme le Canada français n'a pas été en mesure d'assumer véritablement sa mémoire émancipatrice et révolutionnaire, de manière à considérer ses luttes anciennes comme un acte fondateur propre à servir de socle à son avenir. L'image de l'indianité évoquant plutôt la pureté que le métissage, c'est en abandonnant ce modèle d'homogénéité et en assumant celui de l'hétérogénéité que la communauté francophone sera en mesure également d'assumer son identité et — qui sait? — d'établir un dialogue réel avec cet Autre demeuré méconnu.