

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HENRI JULIEN (1952-1908) ET L'ICONOGRAPHIE DE L'HABITANT :
MÉMOIRE SOCIALE ET *SURVIVANCES*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
MARILOU DESPAROIS

AVRIL 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ces dernières années n'ont pas été des plus faciles et l'achèvement de ce projet n'aurait probablement pas pu être possible sans le soutien de plusieurs personnes à qui je dois une reconnaissance irréductible.

Je tiens d'abord à remercier Dominic Hardy, un homme passionné, attentif, sensible et toujours bienveillant. Son intérêt particulier pour mon projet a toujours permis d'apaiser mes remises en question. Je tiens à le remercier spécialement pour l'opportunité de recherche lors du contrat de 2017 portant sur Henri Julien, ce fût une expérience des plus formatrices et enthousiasmantes.

Merci au Laboratoire d'études numériques en histoire de l'art au Québec de m'avoir donné accès à la banque d'images et données entourant Henri Julien et ses publications dans divers périodiques.

Je souhaite aussi remercier mes chers amis, particulièrement Amélie, Patrice, Mandy et Tristan. Merci d'avoir fait partie de mon quotidien, de m'avoir soutenu et encouragé, mais aussi de m'avoir changé les idées lorsque c'était nécessaire.

Un merci tout spécial à ma famille, Maman, Laurence, Claude. Merci d'avoir toujours cru en moi, d'avoir été patients, d'avoir tout fait pour que je réussisse. Je vous suis infiniment reconnaissante et j'espère un jour pouvoir vous le démontrer comme il se doit.

Finalement, merci à tous les autres qui se reconnaîtront j'espère. Merci pour les encouragements, les conversations, l'intérêt. Vous avez été beaucoup plus importants dans ce processus que vous ne le croyez.

DÉDICACE

À la mémoire d'Alexandre Thériault,
un être exceptionnel
qui a toujours su m'encourager.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	xvi
INTRODUCTION	1
Chapitre I L'HABITANT	9
1.1 L'Habitant comme produit de la <i>survivance</i>	9
1.1.1 Le nationalisme canadien-français	9
1.1.2 La <i>survivance</i> ; mouvement idéologique	14
1.1.3 Le mythe national entre réalité et fiction	17
1.2 Création et représentations du personnage canadien-français	20
1.2.1 L'étymologie du terme « Habitant »	22
1.2.2 Le costume	23
1.2.2.1 Le capot d'« étoffe du pays »	25
1.2.2.2 La ceinture fléchée	26
1.2.2.3 Les bottes sauvages	28
1.2.2.4 Le bonnet	29
1.2.3 Historique de sa représentation	31
1.2.4 L'Habitant dans la caricature	39
1.2.4.1 Baptiste Ladébauche	44
1.2.4.2 Après Berthelot	45
1.2.5 L'ambivalence de l'Habitant	48
Chapitre II L'HABITANT DANS L'ŒUVRE D'HENRI JULIEN	51
2.1 Évolution de la figure de l'Habitant chez Henri Julien	52
2.1.1 Les premières apparitions satiriques	52
2.1.2 Dans les journaux hebdomadaires et quotidiens	56
2.1.3 Participation à l' <i>Almanach du peuple</i> et autres projets illustratifs	59
2.2 Ambivalence et réception posthume	63
2.2.1 Amitiés et politique	63
2.2.2 Mise en place d'une commémoration post-mortem	65
2.2.3 Une historiographie « folklorisante »	67

2.2.4 Les courants historiographiques entourant l'œuvre de Julien	72
Chapitre III LA SURVIVANCE : MÉMOIRE SOCIALE DE L'IMAGE DE L'HABITANT	77
3.1 Le vieux patriote; publication et réinterprétations	78
3.2 Deux images en quête d'une origine commune?	81
3.3 Le retour du <i>Vieux de '37</i> en contexte de conflits	83
3.4 Chez les caricaturistes	85
Chapitre IV CONCLUSION : ESSAI SUR LA SURVIVANCE.....	87
4.1 L'image survivante	88
4.1.1 La <i>survivance</i> ; survie du symbole dans le temps	88
4.1.2 De symbole empathique à symbole « actif »; évolution du concept de symbolisation	90
4.1.3 La réception face à la résurgence de l'image d'après Erwin Panofsky	93
4.1.4 Le cas de l'Habitant dans la <i>survivance</i> iconologique	96
4.2 Le symbole de l'Habitant	98
4.3 L'Habitant, un dispositif au service des causes québécoises	100
ANNEXE A FIGURES	104
BIBLIOGRAPHIE	135

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Henri Julien <i>Le Vieux de '37</i> 1904 Aquarelle Collection privée Tiré de : Collections numérique de BAnQ	104
2. Henri Julien <i>Type d'Ancien Canadien et Type d'Habitant Canadien</i> 1916 Tiré de : <i>Album</i> , 1916, p. 15-16	104
3. Thomas Davies <i>A View of Château-Richer Church near Quebec in Canada</i> 1788 Aquarelle, 34,3 x 51,8 cm Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa Tiré de : Collection en ligne du Musée des beaux-arts du Canada	105
4. (Détail) Thomas Davies <i>A View of Château-Richer Church near Quebec in Canada</i> 1788 Aquarelle, 34,3 x 51,8 cm Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa Tiré de : Collection en ligne du Musée des beaux-arts du Canada	105
5. George Heriot <i>La danse ronde</i> 1793 Aquatinte Archives publiques du Canada Tiré de : Genest-Leblanc, M., 2003, p. 33.	106

Figure	Page
6. Henri Julien <i>Le Mangeur de Grenouille</i> 1902 Illustration du conte <i>Le Mangeur de Grenouilles</i> de Louis Fréchette. Tiré de : <i>Almanach du Peuple</i> , 1902, p. 150.	106
7. (Détail) Eugène Delacroix La Liberté guidant le peuple 1830 Huile sur toile, 260 x 325 cm Musée du Louvre, Paris. Tiré de : Collections en ligne du Musée du Louvre	107
8. Charles Alexander <i>Manifestation des Canadiens contre le gouvernement</i> <i>Anglais à Saint-Charles, en 1837</i> 1891 Huile sur toile, 300 x 690 cm Musée National des beaux-arts du Québec Tiré de : Collection en ligne du MNBAQ	107
9. (Détail) Charles Alexander <i>Manifestation des Canadiens contre le gouvernement</i> <i>Anglais à Saint-Charles, en 1837</i> 1891 Huile sur toile, 300 x 690 cm Musée National des beaux-arts du Québec Tiré de : Collection en ligne du MNBAQ	108
10. Georges Tiret-Bognet <i>Les élections amènent des collisions sérieuses</i> 1889 Illustration du roman <i>Famille-Sans-Nom</i> de Jules Verne, p.8. Tiré de : Collections numériques de BAnQ	108

Figure	Page
11. John George Hochstetter (attribution) <i>À tous les électeurs, Messieurs et Concitoyens de la Haute Ville de Québec</i> Vers 1792 Eau forte, 24,5 x 34,4 cm Bibliothèque de l'Université McGill Tiré de : Boivin, A. et Karel, D., 2014, p. 22.	109
12. Joseph Légaré 20 mai 1833 En tête du journal <i>Le Canadien</i> Vol. 3. n°6, p. 1. Tiré de : Boivin, A. et Karel, D., 2014, p. 24.	109
13. Banque du Peuple Pièce de monnaie de deux sous à l'effigie du Patriote 1837 Musée de la Banque du Canada Tiré de : Collection Nationale de Monnaies en ligne du Musée de la Banque du Canada	110
14. Hector Berthelot <i>Le retour de Québec</i> 9 août 1879 Gravure publiée dans <i>Le Canard</i> Tiré de : Collections numériques de la BAnQ	110
15. George Townshend <i>Encore du laxisme honteux!</i> 1759 Tiré de : Collections en ligne du Musée McCord	111
16. F. G. Attwood <i>The Fishery dispute from an American point of view</i> 5 mars 1887 Publié dans le journal <i>Grip</i> Tiré de: Spencer, D.R., 2013, p. 258.	111

Figure	Page
17. J. W. Bengough <i>English-speaking Union,</i> 19 décembre 1891 Publié dans le journal <i>Grip</i> Tiré de: Spencer, D.R., 2013, p. 258.	112
18. Jean-Baptiste Côté <i>La Confédération!!!</i> 2 décembre 1864 Publié dans <i>La Scie</i> Tiré de: Collections numériques de Bibliothèque et Archives Canada	113
19. Joseph Charlebois <i>La Débauche fête la Pâque en famille</i> 2 avril 1904 Publié dans « Les Aventures de Ladébauche » de <i>La Presse</i> Tiré de : Collections numériques de Bibliothèque et Archives Canada	113
20. Albéric Bourgeois <i>On a gagné le gros lot, Catherine, et j'amène des amis pour dîner!</i> 21 avril 1934 Encre de chine, lavis, crayon mine sur papier cartonné Bibliothèque et Archives nationales du Québec Centre d'archives de Montréal, fond Albéric Bourgeois Tiré de : Érudit.org	114
21. E. J. Massicotte Publicité pour la Cie d'Auvents des Marchands 19 novembre 1904 Publié dans <i>La Presse</i> Tiré de : Cambron, M. et Hardy, D. (dir.), 1915, p. 13.	114

Figure		Page
22.	Henri Julien <i>Line 45 : Or Our Wall of China.</i> Page couverture du <i>Canadian Illustrated News</i> 12 février 1876 Tiré de : La Base du Laboratoire d'études numériques en histoire de l'art au Québec (LÉNHAQ)	115
23.	Henri Julien Page couverture de <i>l'Album drolatique</i> du journal <i>Le Farceur</i> 1879 Tiré de : La Base du Laboratoire d'études numériques en histoire de l'art au Québec (LÉNHAQ)	116
24.	Henri Julien <i>La danse ministérielle</i> 1879 Publié dans <i>l'Album drolatique</i> du journal <i>Le Farceur</i> Tiré de : La Base de LÉNHAQ	117
25.	Henri Julien <i>Binettes politiques</i> 1879 Publié dans <i>l'Album drolatique</i> du journal <i>Le Farceur</i> Tiré de : La Base de LÉNHAQ	118
26.	Hector Berthelot Page couverture du journal <i>Le Grognard</i> 12 novembre 1881 Tiré de : Boivin, A. et Karel, D., 2014, p. 24.	118
27.	Henri Julien (sous le pseudonyme de Crincrin) <i>Un procédé chimique</i> 3 septembre 1887 Publié dans <i>Le Violon</i> Tiré de : La Base de LÉNHAQ	119

Figure	Page
28. Henri Julien (sous le pseudonyme de Crincrin) <i>Le Député en vacances</i> 9 juillet 1887 Publié dans <i>Le Violon</i> Tiré de : La Base de LÉNHAQ	119
29. Henri Julien <i>La mort du Lieutenant George Weir</i> 25 octobre 1887 Publié dans <i>The Montreal Star</i> Tiré de : 1837.qc.ca	120
30. Henri Julien <i>Combats au corps à corps à Saint-Charles</i> 15 octobre 1887 Publié dans <i>The Montreal Star</i> Tiré de : 1837.qc.ca	120
31. Henri Julien <i>Pierriche pensa qu'il ne ferait pas mal d'aller se rafraîchir</i> 1888 Illustration pour <i>Pierriche</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du peuple</i> , 1888, p. 65.	121
32. Henri Julien <i>Sers-toi, et à ta santé</i> 1900 Illustration pour <i>Le Loup-Garou</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du peuple</i> , 1900, p. 116.	121
33. Henri Julien <i>Là, il attendit</i> 1902 Illustration pour <i>Le Mangeur de Grenouilles</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du Peuple</i> , 1902, p. 146.	122

Figure	Page
34. Henri Julien <i>Jos Violon</i> 1904 Illustration pour <i>Le diable des forges</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du Peuple</i> , 1904, p. 122.	122
35. Henri Julien <i>Février</i> 1915 Dans <i>Calendrier agricole</i> Publié dans l' <i>Almanach du Peuple</i> Tiré de : <i>L'Album</i> , 1916, p. 22.	123
36. Henri Julien <i>Mars</i> 1915 Dans <i>Calendrier agricole</i> Publié dans l' <i>Almanach du Peuple</i> Tiré de : <i>L'Album</i> , 1916, p. 23.	123
37. Henri Julien <i>Ils ont découvert qu'ils faisaient toute espèce de cochonneries dans le chantier</i> 1891 Dans la <i>Revue Comico-politique</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du Peuple</i> , 1891, p. 96.	124
38. Henri Julien <i>J'ai mis dans mon sac de tapis</i> 1891 Dans la <i>Revue Comico-politique</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du Peuple</i> , 1891, p. 93.	124

Figure		Page
39.	Henri Julien <i>Il s'est aperçu que Langevin lui passait des cartes par-dessus la table</i> 1891 Dans la <i>Revue Comico-politique</i> Publié dans l' <i>Almanach du peuple</i> Tiré de : <i>Almanach du Peuple</i> , 1891, p. 97.	125
40.	Henri Julien <i>La Chasse-galerie</i> 1892 Encre, craie, gouache et lavis sur papier 30,4 x 47,5 cm Musée national des beaux-arts du Québec Tiré de : Collections en ligne du MNBAQ	125
41.	Henri Julien <i>La Chasse-galerie</i> 1906 Huile sur toile 53,5 x 66,5 cm Musée national des beaux-arts du Québec Tiré de : Collections en ligne du MNBAQ	126
42.	Henri Julien <i>Autoportrait</i> 1901 Aquarelle Tiré de : Barbeau, M., 1941, p.2.	127
43.	Henri Julien <i>1837</i> Non daté Tiré de : Barbeau, M., 1941, p. 17.	128

Figure	Page
44. Joseph Costisella Couverture du livre <i>L'esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne française</i> Montréal : Beauchemin, 1968 Tiré de : St-Jean, F. (2009). <i>Images du patriote : objets commémoratifs, intentions variables.</i> (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. p. 297.	128
45. Front de Libération du Québec <i>Le manifeste du Front de libération du Québec</i> 1970 Tiré de : Dossier en ligne <i>150 ans, 150 œuvres</i> de l'UQÀM	129
46. Front de Libération du Québec <i>Communiqué de la Cellule Chénier</i> 11 octobre 1970 Tiré de : republiquelibre.org	129
47. Robert-Lionel Séguin Couverture du livre <i>L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois</i> Montréal : Beauchemin, 1968 Tiré de : St-Jean, F. (2009). <i>Images du patriote : objets commémoratifs, intentions variables.</i> (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. p. 303.	130
48. Drapeau du Mouvement de libération nationale du Québec 1995 Tiré de : archives.lametropole.com	130
49. Drapeau de Front de Libération du Québec 1970 Tiré de : Wikipédia.org	131

Figure	Page
50. <i>La droite identitaire galvanisée : « C'est juste le début »</i> Photographie publiée le 26 novembre 2017 TVA Nouvelles Tiré de: https://www.tvanouvelles.ca/2017/11/26/la-droite-identitaire-galvanisee--cest-juste-le-debut . Consulté le 15 octobre 2020.	131
51. Aislin (alias Terry Mosher) « <i>And Now, Inside!</i> » Publié dans <i>Montreal Gazette</i> 17 mars 1989 Tiré de : Collections en ligne du Musée McCord	132
52. Bado <i>Le Cabinet Trudeau</i> Publié dans <i>Francopresse</i> 28 février 2018 Tiré de : archives.francopresse.ca	132
53. Côté <i>J'ai la mémoire qui flanche</i> Publié dans <i>La Presse</i> 12 octobre 2010 Tiré de : vigile.quebec	133
54. Ygreck <i>Patriote 2019</i> Publié dans le <i>Journal de Québec</i> 18 mai 2019 Tiré de : journaldequebec.com	134

RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur les schémas illustratifs et sociologiques qui ont pu faire en sorte que l'image de l'Habitant armé telle qu'illustrée par Henri Julien (1852-1908), s'est vue resurgir à différents moments de l'histoire de l'art québécois. Nous tentons d'abord de comprendre l'émergence de cette figure symbolique de l'Habitant dans le contexte canadien-français en présentant l'étymologie du terme « habitant », l'évolution de sa représentation, autant illustrative que satirique, et l'ambivalence que révèle le personnage. Puis, nous retracions l'importance de l'Habitant dans la carrière d'Henri Julien en constituant un récit chronologique de sa représentation dans la production de l'artiste. Une étude de l'historiographie de ce dernier nous permet de confirmer que les acteurs de cette historiographie post-mortem, sous l'influence du mouvement traditionnaliste, ont eu un impact important dans l'emploi de cette figure à des fins idéologiques et nationalistes. Dans cette étude de la figure symbolique de l'Habitant, nous traitons aussi des *survivances* iconologique et sociologique comme moteurs de résurgence de l'image. Dans un premier temps, nous appuyons nos propos sur les théories iconologiques d'Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968) et Georges Didi-Huberman et dans un deuxième temps, sur les théories sociologiques de Fernand Dumont (1927-1997) et de Gérard Bouchard. Notre recherche a toutefois ses limites: nous ne prétendons pas à une revue complète de l'Habitant dans la culture visuelle canadienne, ni à une chronologie exhaustive des réapparitions et réappropriations de l'Habitant armé d'Henri Julien. Il s'agit plutôt de comprendre, à l'aide d'œuvres choisies pour leur unité thématique, l'importance de cette figure dans le paysage artistique et iconologique québécois et de formuler des hypothèses qui expliqueraient sa résurgence dans le temps. Ce mémoire se veut ainsi faire figure d'un type d'essai historique qui devient possible en croisant les idées de survie telles qu'elles peuvent être croisées à partir de l'histoire de l'art et l'histoire des idées au Québec.

Mots-clés : Habitant, survivance, identité nationale, Canada français, Henri Julien

INTRODUCTION

Depuis fort longtemps, l'image de l'Habitant me fascine, particulièrement la représentation du *Vieux de '37* (fig. 1), qui foisonne dans la région de la Montérégie. On la retrouve par centaines, que ce soit érigée sur le drapeau de plusieurs maisons du Chemin des Patriotes, sur la vitrine du bar Le Flore à Saint-Jean-sur-Richelieu ou même peinte sur les volets d'une maison ancestrale de Mont-Saint-Grégoire. Néanmoins sa présence dans ce paysage contextuel, son histoire demeure méconnue. Pourquoi fait-elle partie intégrante du décor culturel québécois? Pourquoi tant de Québécois semblent-ils reconnaître l'image sans toutefois être capables d'en nommer l'artiste? Ces questionnements et l'intérêt que je porte envers cette image réalisée en 1904 par l'illustrateur Henri Julien (1952-1908) m'ont menée vers le sujet de ce mémoire.

Les études sur la culture québécoise s'échelonnant de la période coloniale britannique jusqu'aux années de l'entre-deux-guerres (1919-1939) ont beaucoup insisté sur l'importance accordée aux figures et valeurs idéologiques associées au terroir¹. L'Habitant, d'abord représentant le colon français de la Nouvelle-France, puis le Canadien français des campagnes, a fini par acquérir une valeur emblématique de l'identité québécoise. Durant la période dominée par l'industrialisation qui a suivi la Confédération, plusieurs artistes, caricaturistes et illustrateurs, dont Henri Julien, ont inscrit ce personnage dans des séries d'images tantôt satiriques, tantôt illustratives, marquant ainsi l'imaginaire collectif par une pluralité d'approches qui ont rendu

¹ François-Xavier Garneau (1808-1866), l'abbé Casgrain (1831-1904), Henri Bourassa (1868-1952), Lionel Groulx (1878-1967), sont de ceux qui ont participé à la valorisation du terroir et de la tradition canadienne-française à des fins identitaires.

ouverte (ambiguë ou irrésolue) l'interprétation qui est possible de faire de la figure de l'Habitant.

C'est dans ce contexte d'industrialisation qu'Henri Julien naît et débute sa carrière. Né dans le faubourg Saint-Roch, à Québec en 1852, il est l'aîné d'une famille de huit enfants. Son père, Henri Julien dit Élot, est contremaître chez Desbarats, l'imprimeur officiel de la Couronne. De ce fait, l'imprimerie déménagea à plusieurs reprises au gré des changements de villes de la capitale nationale du Canada, ainsi fût-il pour la famille Julien. Vivant à Québec, puis Toronto, Ottawa et Montréal, la famille d'Henri Julien apprend à s'adapter rapidement et à parler anglais. Bien que les Julien vivent dans les quartiers industriels des grandes villes, il semblerait qu'ils passent leurs étés à la campagne, à Ange-Gardien, dans ce qui est aujourd'hui la banlieue de Québec. Suivant la tradition paternelle, Henri et ses frères sont voués à travailler chez Desbarats comme leur père².

À l'âge de 17 ans, Henri Julien s'engage d'abord comme apprenti-imprimeur, mais on lui découvre rapidement un talent pour la gravure. En 1873, il fait un premier pas vers sa future carrière en partant pour six mois dans l'Ouest canadien afin de suivre la police montée et de réaliser des représentations de leur expédition. À son retour, les dessins de cette série sont régulièrement publiés dans le *Canadian Illustrated News* (1869-1883) et l'*Opinion Publique* (1870-1883), deux journaux appartenant à Desbarats³. Dès 1877, Julien débute sa participation aux journaux humoristiques

² Barbeau, M. (1941). *Henri Julien*. Toronto: Ryerson Press. p. 28.

Marius Barbeau publie en 1941 le seul ouvrage exclusivement biographique sur l'artiste; ce qui explique que nous référons souvent à cet ouvrage. Dominic Hardy, dans son mémoire de maîtrise, a toutefois augmenté et corrigé le tracé biographique qu'avait établi Barbeau, en s'appuyant sur les archives.

Voir Hardy, D. (1998). *Drawn to Order: Henri Julien's Political Cartoons of 1899 and his Career with Hugh Graham's Montreal Daily Star, 1888-1908*. (Mémoire de maîtrise). Trent University.

³ Barbeau, M. (1941). *Op. cit.* p. 39.

d’Hector Berthelot (1842-1895) et d’Honoré Beaugrand (1848-1906), comme *Le Canard* (1877-1879), *Le Vrai Canard* (1879-1881), *Le Farceur* (1878-1884), *Le Violon* (1886-1888) et plusieurs autres. Cette période est marquée par une liberté artistique et humoristique dans un milieu libéral et ultramontain⁴. Il met toutefois fin à sa collaboration avec Berthelot et Beaugrand en 1888, et devient « artiste en chef » au *Montreal Star* (1869-1979) de Hugh Graham (1848-1938), journal anglophone conservateur⁵. Il y illustre le quotidien : les procès, les accidents, les carnavaux, les fêtes et surtout la politique. Si son contrat le tient occupé plus de huit heures par jour, six jours par semaine, celui-ci ne l’empêche pas de participer à d’autres publications dans ses temps libres. Malgré son horaire chargé, Julien trouve le temps de participer à l’*Almanach du peuple* de la Librairie Beauchemin, à l’illustration de recueils de contes et de légendes et dans les dernières années de sa vie, il se met même à la peinture de tableaux. Il souhaite réaliser une série de toiles présentant les légendes québécoises, mais malheureusement il n’a pas le temps d’achever la moitié de son projet. Le 17 septembre 1908, à l’âge de 56 ans, Henri Julien décède d’un accident vasculaire cérébral⁶ à Montréal, au beau milieu de la rue Saint-Jacques.

Bien qu’il fût reporter-illustrateur pour un journal anglophone, Henri Julien a marqué l’imaginaire collectif québécois avec ses illustrations de contes et ses représentations de l’Habitant. Son importance dans le paysage artistique québécois est établie par la publication, entre autres, de l’*Album Henri Julien* par la Librairie Beauchemin en 1916⁷. Il s’agit d’un des premiers ouvrages commémoratifs à être consacrés à un artiste québécois. Gonzalve Desaulniers (1863-1934) et Sir Hugh Graham sont à l’origine de ce recueil qui regroupe des œuvres autant illustratives que caricaturales

⁴ Hardy, D. (1998). *Op.cit.* p. 51-63.

⁵ Barbeau, M. (1941). *Op. cit.* p. 10.

⁶ Autrefois appelé « apoplexie ».

⁷ Stéphanie Danaux, spécialiste de la presse illustrée au Québec (1880-1940), a rédigé la notice portant sur l’Album dans l’ouvrage collectif *Livres québécois remarquables du XXe siècle* (Corbo et Montreuil, dir., 2012).

de Julien, ainsi que des textes de collègues et amis autour des différents thèmes de son œuvre. Vingt ans plus tard, en 1936, une exposition est consacrée à ses dessins à l'Arts Club of Montreal. La Galerie Nationale du Canada lui consacre aussi, en 1938, une exposition rétrospective qui sera présentée à Toronto, Ottawa, Québec et Montréal. En 1941, Marius Barbeau (1883-1969) ethnologue et folkloriste québécois, achève le premier ouvrage biographique illustré consacré à l'illustrateur.

Depuis, plusieurs auteurs comme Nicole Guilbault, Marianne Thibeault, Paul Gladu, Dominic Hardy, France St-Jean et quelques autres, ont écrit sur l'œuvre de Julien. Sauf quelques exceptions, l'historiographie de Julien se concentre principalement sur les illustrations folkloriques de l'artiste. Le personnage de l'Habitant est omniprésent dans sa production et son historiographie. Nicole Guilbault a participé à l'historiographie de l'artiste en s'attardant à l'illustration de contes⁸, tandis que Marianne Thibeault⁹ et France St-Jean¹⁰ se sont concentrées sur la représentation du patriote dans l'œuvre de l'artiste. Dominic Hardy, quant à lui, a concentré ses recherches de maîtrise sur les images plus satiriques de Julien, plus spécialement la série *Songs of the By-Town Coons*¹¹; il a, depuis, travaillé sur plus d'un article portant sur Henri Julien.

Ces auteurs nous laissent entrevoir l'historiographie de Julien en deux temps. Vient d'abord un volet post-mortem beaucoup teinté par le mouvement régionaliste et la proximité du sujet. Le second volet relève d'auteurs scientifiques, qui posent un regard qui se veut davantage objectif et qui veut rattacher Julien à une histoire de la culture visuelle québécoise. Bien que le sujet de l'Habitant soit soulevé dans la

⁸ Guilbault, N. (1980). *Henri Julien et la tradition orale*. Montréal : Boréal Express.

⁹ Thibeault, M. (2003). « Les représentations des Patriotes dans l'art québécois: le cas d'Henri Julien ». Dans *Bulletin d'histoire politique : Les patriotes de 1837-1838*, 12(1). Montréal: Lux. 28-41.

¹⁰ St-Jean, F. (2009). *Images du patriote : objets commémoratifs, intentions variables*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.

¹¹ Hardy, D. (1998). *Op. cit.*

grande majorité des écrits sur Julien, il restait encore au domaine d'histoire de l'art du Québec à raisonner, en détail, sur le phénomène des résurgences de sa figure de l'Habitant. Ce mémoire tentera de combler ce manque en interrogeant les mécanismes qui ont pu jouer un rôle dans ces résurgences, tout particulièrement en nous intéressant à celle de l'Habitant armé d'Henri Julien, au fil des transformations et mutations idéologiques du Québec du 20^e et 21^e siècle. Nous traiterons l'image comme une construction, un produit des *survivances* iconologiques et sociologiques.

La *survivance* dans le contexte sociologique est un mouvement idéologique lié au nationalisme québécois du début du 20^e siècle. Il est caractérisé par un repli sur soi; pour se protéger des menaces assimilatrices, l'Église catholique et la bourgeoisie canadienne-française mettent en place une culture de la *survivance* basée sur les origines françaises. Les études de Fernand Dumont (1927-1997) dans *Genèse de la société québécoise* (1993) et de Gérard Bouchard dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* (2001), *Raison et contradiction. Le mythe au service de la pensée* (2003) et *Raison et Déraison du mythe : Au cœur des imaginaires collectifs* (2014) seront au cœur de ce travail. Ces deux sociologues ont nommé et élaboré sur la *survivance* comme une construction identitaire qui se trouve entre fiction et réalité. Nous interrogerons alors ce mythe national qu'est la *survivance* pour comprendre s'il ne s'agirait pas du moteur symbolique du personnage de l'Habitant, ce qui expliquerait son importance dans la culture québécoise.

La *survivance* iconologique, quant à elle, est une théorie en histoire de l'art qui interroge les résurgences d'images et de motifs dans le temps. Nous étudierons les écrits d'Aby Warburg (1866-1929), principalement par l'intermédiaire de Georges Didi-Huberman qui en a fait plusieurs relectures dans ses ouvrages dont *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002). Ils réfléchissent les images dans leur matérialité comme des *mémoires sociales*, des

symboles qui renvoient à des souvenirs. Nous accorderons aussi une importance particulière aux écrits d'Erwin Panofsky (1892-1968) dans *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1967) et *La perspective comme forme symbolique* (1975). Il considère l'image comme un *symptôme* qui renferme les *valeurs symboliques* d'une certaine société à une époque précise. Nous pourrons ainsi appliquer leurs théories à l'image de l'Habitant afin de déterminer si l'omniprésence du personnage dans la culture québécoise ne s'expliquerait pas par une possible incarnation à même la figure, des *valeurs symboliques* liées au nationalisme québécois.

Ce travail sur ces *survivances* a pour but de rattacher une longue tradition d'écrits en sociologie et en histoire de l'art, pour qu'ils entrent en dialogue afin de laisser entrevoir leurs affinités. Nous complétons le portrait en proposant de mettre l'une à côté de l'autre ces deux formes de *survivance* pour voir si elles peuvent résonner en ce seul objet qu'est l'Habitant. Il s'agit d'un effort de relier des discours qui n'entrent pas habituellement en relation. Il aurait été possible d'entremêler théories de la *survivance*, description de l'Habitant et de l'œuvre de l'artiste, mais nous avons choisi de fonctionner de façon très linéaire et d'aboutir sur le cadre théorique plus loin dans le mémoire, pour ne pas alourdir la lecture et pour que le lecteur possède tous les acquis lors de la réflexion finale. Plusieurs s'étonneront peut-être du fait que l'on ne s'attarde pas sur les œuvres en faisant des analyses formelles; celles-ci sont présentées brièvement pour appuyer et imager la place que ces représentations prennent dans le paysage culturel québécois; les images servent en quelque sorte à présenter un répertoire visuel non exhaustif de la figure de l'Habitant.

Le premier chapitre ouvrira sur l'évolution du contexte sociopolitique et identitaire du Canada-Français en soulevant les thèmes du nationalisme canadien-français, du mythe social et du mouvement idéologique de la *survivance* avec l'aide des études

sociologiques de Fernand Dumont et Gérard Bouchard. Puis nous nous attarderons à la figure de l’Habitant, l’étymologie du mot, ses attributs représentationnels et l’évolution de sa représentation. Louis Hébert (1575-1627), premier colon de la Nouvelle-France à cultiver la terre a été vu par Denis Longchamps comme un modèle d’autosuffisance et d’indépendance¹², deux qualités primordiales pour les Canadiens français et qui incarneraient l’Habitant. Il devient alors, toujours selon Longchamps, un symbole de survie et de prospérité nationale, l’économie de l’époque se concentrant principalement sur le travail de la terre.

Dans la première moitié du 20^e siècle, même les politiciens québécois verront la valeur symbolique du personnage de l’Habitant, toujours caractérisé par son attachement à la terre. En 1922, Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952), premier ministre du Québec à l’époque, décrit l’Habitant comme étant : « cet honnête fils du sol (...) le rempart de notre nationalité¹³ ». Cet attachement au terroir a été fondamental pour la construction identitaire de l’Habitant. L’auteur Georges Bouchard (1868-1945) a témoigné de l’importance de la terre pour tous les Canadiens français en écrivant que la terre paternelle « qui fut imprégnée du sang de nos martyrs et de nos héros, doit être sacrée pour tous les enfants de la race¹⁴ ». Ainsi, par son rapport à la terre et aux valeurs idéologiques représentant les fondements de l’identité canadienne-française, la figure de l’Habitant est empreinte d’une charge émotionnelle.

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous étudierons la place de l’Habitant dans la carrière d’Henri Julien. Il sera question du contexte politique et culturel à

¹² Longchamps, D. (2001). *La Mémoire de l’histoire: la construction d’un stéréotype. L’Habitant canadien-français dans les arts visuels au Québec.* (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. p. 10.

¹³ Taschereau, L.-A. (1922). *L’Habitant de Québec; la noblesse canadienne-française.* Québec : S.l. p. 11

¹⁴ Longchamps, D. (2001). *Op. cit.* p. 13-14.

l'époque de l'artiste. L'ambiguïté de la représentation de cet Habitant du Canada francophone traditionnel dans un milieu professionnel majoritairement anglophone et conservateur sera soulevée. Nous verrons que l'historiographie en deux temps de l'artiste, a pu jouer un rôle important dans la construction de cette vision traditionnaliste de l'artiste et de l'image de l'Habitant. Les premiers acteurs de l'historiographie de Julien, nous le verrons, ont eu un rôle prépondérant dans la vision que l'on s'est faite de l'artiste et de son œuvre; la deuxième vague historiographique, plus scientifique, s'est efforcée de dresser une vision plus complète de la carrière de l'artiste.

Le troisième et dernier chapitre tentera de présenter les mécanismes qui ont permis à la figure de l'Habitant de resurgir dans le temps. Cette partie débutera d'abord avec une revue non exhaustive des réapparitions de l'Habitant armé d'Henri Julien et de ses réappropriations. Puis la question de la *survivance* comme théorie iconologique de l'art sera soulevée. Les écrits d'Aby Warburg, d'Erwin Panofsky et la relecture par Georges Didi-Huberman de Warburg seront au centre de cette étude de la résurgence de l'image de l'Habitant comme forme symbolique. Puis, nous reviendrons sur la *survivance* comme mouvement idéologique de la première moitié du 20^e siècle. Ces deux théories de la *survivance*, l'une iconologique et l'autre sociologique, nous permettent de comprendre des facteurs qui ont permis à l'image de l'Habitant armé d'Henri Julien de survivre dans les mémoires et dans le temps. Finalement, nous revisiterons les moments de résurgence importants de l'Habitant armé de Julien à la lumière de notre discussion précédente. Notre mémoire a pour but d'arrimer la réflexion théorique aux différentes réapparitions posthumes de l'Habitant de Julien pour ainsi dégager les pistes de réflexions sur les mécanismes qui auraient permis à cette image de détenir une importance significative dans le paysage culturel québécois.

CHAPITRE I

L'HABITANT

1.1 L'Habitant comme produit de la *survivance*

Il y a de ces personnages qui marquent l'imaginaire autant individuel que collectif. L'Habitant est de ceux-là. On le retrouve dans plusieurs époques, lieux et médiums de la culture québécoise. Avant de traiter de ce qui le constitue et de son historique de représentation, il faut d'abord comprendre dans quel contexte il fait surface et ce qui peut expliquer l'éventuelle instrumentalité de la figure. Le nationalisme canadien-français et la création d'un mythe national, qui se concentre dans le mouvement de la *survivance*, ont possiblement joué un rôle important dans l'élaboration de l'Habitant.

1.1.1 Le nationalisme canadien-français

La place de l'Habitant dans la culture québécoise et dans le développement du nationalisme canadien-français a été éclairée par le sociologue québécois Gérard Bouchard dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* (2001). Sans qu'il ne s'agisse de nationalisme à proprement parler, Bouchard évoque un certain sentiment national qui s'installe dès l'époque de la Nouvelle-France. Arrivés sur le nouveau continent, les colons français se distinguent rapidement de la métropole européenne. Ils se rapprochent toutefois les uns des autres sur le territoire, puisqu'ils partagent la même langue et la même religion. Une certaine cohésion sociale s'installe chez ces hommes et ces femmes qui s'adaptent au nouveau paysage en empruntant des pratiques aux amérindiens; ils vivent les mêmes défis, ce qui les font se rapprocher.

Selon Bouchard, dès 1660, ces résidents de la Nouvelle-France se font identifier comme étant des « Canadiens ». On les associe à un esprit d'indépendance, au rejet des contraintes sociales, à l'indiscipline, au goût pour la liberté, à l'insubordination et à une certaine arrogance que certains mettent sur le dos de leur fréquentation des amérindiens, des institutions précaires et de la vie rude sur le nouveau territoire¹⁵. Ce sentiment national est renforcé par la Conquête de 1760. Fernand Dumont dans *Genèse de la société québécoise* (1993) a aussi étudié la question de l'évolution du nationalisme québécois. Il nous rappelle que la prise de possession du territoire par la Grande-Bretagne et la coupure d'avec la métropole française en 1763, laisse le peuple seul, à l'abandon¹⁶. La Guerre de Sept ans qui vient de se terminer laisse des souvenirs des luttes et des ravages de la guerre, ce qui attise ce sentiment national en pleine expansion. L'élite de la Nouvelle-France étant retournée majoritairement sur le continent européen, la communauté restante est puissamment homogène : principalement paysanne; le rôle de la famille et du clergé catholique y sont centraux¹⁷. Dans l'histoire québécoise, la vision négative de l'assimilation des *Canadiens* s'articule à celle de la nouvelle administration Britannique qui acquiesce aux institutions de la Nouvelle-France en place afin de ménager la population et gagner sa confiance. D'après Dumont, cette tactique a valu une résistance encore plus forte lorsque vient le temps d'assimiler les Canadiens aux institutions britanniques; les compromis consentis encouragent la mise en place d'une société parallèle.

Au lendemain des Rébellions, John George Lambton, mieux connu sous le nom de Lord Durham (1792-1840) et d'autres voient le refus de changer les institutions anciennes du Régime français et la volonté de parler une langue différente de celle de la majorité du territoire américain comme causes de la condition misérable des

¹⁵ Bouchard, G. (2001). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal. p. 88.

¹⁶ Dumont, F. (1993). *Genèse de la société québécoise*. Montréal : Boréal. p. 103.

¹⁷ Dumont, F. Rocher, G. « Introduction à une sociologie du Canada français ». Dans Martin, Y. et Rioux, M. (dir.). (1971). *La société canadienne-française*. Montréal : Hurtubise HMH. p. 190.

Canadiens à l'époque. L'assimilation aux institutions britanniques et la disparition du caractère racial aurait, selon l'élite britannique, pour conséquence une heureuse conversion des comportements¹⁸.

Suite à l'Acte constitutionnel de 1791, l'identité nationale canadienne se fortifie dans ce qui est maintenant le Bas-Canada. Cette entité identitaire se nourrit de l'altérité anglophone, identifiée comme étant Britannique, de l'influence des Lumières en Europe et de la Révolution américaine¹⁹. Celle-ci se consolide et donne naissance à un mouvement nationaliste réunissant principalement des Canadiens issus des collèges classiques. Ce mouvement se concrétise dès 1805 par la formation du Parti Canadien qui deviendra le Parti Patriote dès 1826 dont nous traiterons plus tard dans ce mémoire.

Gérard Bouchard nous rappelle que le Parti Patriote n'aspirait pas nécessairement à un nationalisme exclusivement canadien francophone. Le but était plutôt de mettre fin au lien colonial qui unissait le Bas-Canada et la Grande-Bretagne, afin d'instaurer une République qui s'inspirerait des modèles français et étatsunien. Il s'agissait effectivement d'une affirmation nationale, mais elle était toutefois exempte de références ethniques. Elle favorisait l'accueil des immigrants, prônait l'égalité juridiques des Églises et affirmait que la société à émanciper n'était ni française, ni anglaise, ni étatsunienne, elle trouvait son fondement dans les institutions²⁰.

¹⁸ Dumont, F. (1993). *Op. cit.* p. 128.

¹⁹ Yvan Lamonde aborde le principe de l'autonomie des nations par l'émancipation coloniale en traitant des influences européennes et américaines sur le Bas-Canada. Voir le chapitre VI : « Le Bas-Canada et les mouvements d'émancipation coloniale et nationalitaire en Europe et dans les Amériques (1815-1837) ». Dans Lamonde, Y. (2016). *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*. Montréal : Fides. p. 183-223.

²⁰ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 97.

Après les résultats des Rébellions de 1837-1838, cette société canadienne est vaincue, confuse, honteuse, apeurée, incertaine de son avenir. L’Église catholique, qui depuis 1791 était fidèle à l’administration britannique, considère les 92 Résolutions et les Rébellions comme des signes de la « peste » du libéralisme²¹. À la suite des Rébellions, l’Église multiplie les stratégies (presse et bibliothèques paroissiales) pour regagner sa place dans la vie des Canadiens français et réaliser ses rêves d’Ultramontanisme²².

Le nationalisme canadien-français se développe réellement dans la seconde partie du 19^e siècle. Il se caractérise par une peur et un rejet des influences extérieures (anglaise, américaine, canadienne-anglaise) et la recherche d’une identité propre, située dans un passé de plus en plus lointain²³. Vers 1840, voyant que les Canadiens français commencent à se sentir en minorité même dans le Bas-Canada, le clergé affirme son contrôle ; de concert avec la bourgeoisie francophone, elle met en œuvre une idéologie clérico-nationaliste prêchant un repli sur soi et une résistance aux changements²⁴. Et pourtant, les terres agricoles se font de plus en plus rares; on doit aller beaucoup plus loin pour s’en procurer.

La transition entre une économie auto-suffisante à une économie dépendante à l’industrialisation a fait en sorte que les parents ont dû trouver des débouchés à leurs enfants à défaut de les voir travailler sur les terres²⁵. Peu à peu, les Canadiens français ont gagné les villes et ont perdus les habitudes traditionnelles, devenant de plus en

²¹ Lamonde, Y. (2016). *Op.cit.*p. 125.

²² L’Église qui a primauté sur l’État.

²³ Dumont, F. Rocher, G. (1971). *Op. cit.* p. 191.

²⁴ Dofny, J. et Rioux, M. « Les classes sociales au Canada français ». Dans Martin, Y. et Rioux, M. (dir.). (1971). *La société canadienne-française*. Montréal :Hurtubise HMH. p. 317.

²⁵ Minier, H. « Le changement dans la culture canadienne-française ». Dans Martin, Y. et Rioux, M. (dir.). (1971). *La société canadienne-française*. Montréal :Hurtubise HMH. p. 79.

plus dépendants à l'industrialisation et de l'urbanité²⁶. En plein exode rural, la société majoritairement paysanne un siècle plus tôt, est maintenant en grande majorité urbaine. L'ouvrier canadien-français se retrouve face à la perte de ses repères, loin des petites communautés rurales homogènes. De plus, il ne s'identifie pas de manière automatique au nationalisme contrôlé par la bourgeoisie issue des professions libérales organisé au moyen de discours rhétorique et politique qui lui sont propres²⁷.

Ces intellectuels proposent de réorganiser la vie économique et sociale conformément à ce que serait le « génie propre » de la population canadienne²⁸. Ce « génie propre » se définit avec difficulté et passe par l'opposition aux Canadiens anglais (définis comme tels surtout après la Confédération de 1867), aux Américains et par l'identification au Régime français d'avant 1760. L'économie et la politique étant dominées par les Britanniques (même si, à partir des années 1840, des gouvernements chapeautés par des alliances exécutives investies dans la représentation des deux communautés se succèdent – le tandem Robert Baldwin-Louis-Hypolite Lafontaine n'en étant que le plus célèbre), la nation est à construire dans l'identité culturelle plutôt que dans la forme d'un État national. Ce programme d'affirmation se concentre principalement dans la littérature, les arts et l'action religieuse²⁹. De ce mouvement idéologique, articulant une relation au présent qui passe entre autres par une fondation dans le passé, Fernand Dumont retiendra le caractère d'une *survivance* qui perdure de 1840 à 1940. Cette périodisation sera délimitée plus clairement par Gérard Bouchard³⁰.

²⁶ *Ibid.* p. 80.

²⁷ Dumont, F. Rocher, G. (1971). *Op. cit.* p. 192.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 105.

³⁰ Voir à ce sujet Dumont, F. (1993). *Op. cit.* et Bouchard, G. (2001). « Le paradigme de la survivance (1840-1940) ». *Op. cit.* p. 99-110.

1.1.2 La *survivance*; mouvement idéologique

Ce serait principalement le traumatisme de l'échec des Rébellions de 1837-1838 qui aurait éveillé la mise en place d'un discours portant sur l'identitaire canadien francophone, le discours de la *survivance*³¹. Pour « survivre » en tant que société, il importe de comprendre ce qui définit cette société en tant que peuple ou que nation. Associant les traits d'une collectivité urbaine, industrielle et bourgeoise à l'*Autre*³², on doit s'assurer de se définir dans d'autres lieux. La voie culturelle est alors le moyen de s'affirmer et de célébrer les traditions françaises héritées de la Mère patrie; s'organisant autour du culte de l'origine, la référence française s'impose dans tous les domaines de la production intellectuelle.

Qu'est-ce qui nourrit le mouvement de *survivance*? Selon Bouchard, la comparaison constante aux métropoles françaises et anglaises fait en sorte que la nation francophone du Canada s'est développée avec un sentiment d'impuissance collective et de sous-développement culturel. On mise alors sur les caractéristiques distinctives des Canadiens français face aux autres nations; on parle d'un exceptionnalisme canadien-français³³. Les traditions et la langue française, la religion catholique et la vocation agricole deviennent les principaux éléments distinctifs de la bourgeoisie canadienne-française. Mais à une époque où l'urbanité gagne du terrain et que de plus en plus de francophones travaillent en anglais, cette vision survivaliste de la nation serait passéeiste, défensive et axée sur la protection des acquis.

Comment survivre sans déborder l'inertie du présent vers l'avenir, sans en appeler à l'utopie? Comment survivre sans invoquer le passé, puisqu'une nation qui est avant tout une culture se ramène à un héritage?

³¹ Dumont, F. (1993). *Op. cit.* p. 133.

³² L'*Autre* représente la différence, la menace, l'assimilation. Dans ce contexte on parle principalement du Canadien anglais, mais aussi du Britannique et de l'Américain.

³³ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 108.

Ce double recours à l'espérance et à la mémoire est une justification. C'est aussi une garantie de durée. Car il en résultera, par le pouvoir de l'écriture, l'édition d'une référence qui rendra un peuple présent à l'histoire³⁴.

L'arrimage de la pensée survivaliste à l'héritage français serait alors, toujours selon Gérard Bouchard, un mécanisme de défense permettant de déterminer un avenir souhaité pour la nation chancelante, qui s'ancre dans le passé autant que dans le futur. Mais ce sentiment de péril qui plane sur la nationalité canadienne-française va mener vers la création de représentations fictives de soi et des autres³⁵. On verra en premier lieu, la création de deux versants de la mémoire. L'élite intellectuelle canadienne-française fonde le premier sur ce que Bouchard identifie comme des *mythes dépresseurs*. Elle dépeint en martyrs des acteurs de l'histoire comme Louis-Joseph Papineau (1786-1871), Honoré Mercier (1840-1894) ou Louis-Joseph de Montcalm (1712-1759), brossant une défaite courageuse et un idéal vaincu. L'autre versant s'appuie plus sur une vision d'un peuple énergique, avide d'aventure, bâtisseur de pays. C'est ainsi qu'apparaît le vaillant défricheur, l'explorateur, le coureur des bois aventurier (dont la mobilité constante et l'occupation d'espaces à l'échelle du continent entrent en contradiction avec les préceptes ultramontains d'une société rurale figée)³⁶. Ces deux versions idéalisent la Nouvelle-France et ses racines transatlantiques. Cette référence lointaine permet de donner un ancrage symbolique à cette culture dite fragile et de l'inscrire dans une continuité culturelle, quoique déjà teintée d'ambiguïté.

Les idéologies de la *survivance* ne tarderont pas à résonner dans chacune des strates de la nation. Le clergé dénonce le chômage, la misère et les dures conditions du prolétariat urbain. L'agriculture devient alors inhérente au caractère national

³⁴ Dumont, F. (1993). *Op. cit.* p. 236.

³⁵ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 109.

³⁶ *Ibid.* p. 117.

canadien-français. Le cadre rural rassemble les caractéristiques et qualités morales que le clergé catholique souhaite faire ressortir, soit l'esprit communautaire, la modestie, la vaillance, l'intégrité et bien sûr une orientation spirituelle catholique³⁷. La culture des classes populaires est dès lors considérée par l'Église comme une incontestable source de valeurs et coutumes d'un authentique héritage français caractérisé principalement par une langue et une religion similaire au modèle européen du 17^e siècle. Selon elle, le peuple doit se nourrir de cette culture pour rester fidèle à ses origines et assurer sa survie. Mais l'agriculture est aussi un moyen de reconquête territoriale; une expansion du territoire agricole élargirait l'espace occupé par les Canadiens français³⁸. De là partent les espoirs du Curé Labelle (1833-1891) pour les Laurentides ainsi que l'expansion vers le territoire saguenéen et plus tard, la colonisation de l'Abitibi.

Une autre stratégie employée par le clergé et la bourgeoisie canadienne-française met en scène la littérature. En effet, la culture de la *survivance* gagne rapidement les foyers grâce à l'imprimé. Une belle ironie se profile après 1877 alors que la presse à un sous rendue possible par l'urbanisation, la technologie et la publicité et par l'exploitation des vastes ressources forestières dans l'arrière pays, permet un accès rapide à l'information et à la culture de la *survivance*³⁹. Les almanachs et les manuels scolaires participent aussi de cette transmission idéologique. Les contes et légendes traditionnels passent de la tradition orale à l'écrit et on voit l'arrivée d'un courant littéraire du terroir qui met en fiction la vie paysanne axée sur les traditions et la transmission des valeurs. La diffusion par l'art, la littérature, la religion et la politique font en sorte de faciliter la propagation de ce discours qui gagne bon nombre de foyers dans tout le Canada-Français. Comme nous le verrons, il y aura une incidence

³⁷ *Ibid.* p.111.

³⁸ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 267.

³⁹ Lamonde, Y. (2016). *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*. Montréal : Fides. p. 469.

sur la création d'un mythe national axé sur la survie d'une culture tournée vers le passé.

1.1.3 Le mythe national entre réalité et fiction

Gérard Bouchard nous rappelle que chaque société possède des mythes regroupant ses principales idéologies; il s'agirait d'un mécanisme sociologique universel⁴⁰. Tandis que les idéologies sont des constructions argumentatives rationnelles et cohérentes axées sur la défense d'une organisation sociale, les mythes sont les moteurs des idéologies. Les idéologies promeuvent et accréditent les mythes et les symboles qui possèdent la plus grande autorité⁴¹. Ces mythes, quant à eux, agissent sur les consciences individuelles et collectives de plusieurs manières, assurant un fondement symbolique à la société, ils fortifient les idéologies, assurent l'adhésion de la population, regroupent les objectifs de la nation et garantissent le regroupement après un traumatisme⁴². Bouchard nous explique que les représentations que se donne un peuple dans le mythe social ont une autorité qui résulte de la sacralité, donnant à un peuple des outils pour se mobiliser et poursuivre ses objectifs nationaux⁴³. L'imaginaire collectif assoit ses fondements sur des réalités comme des événements, des identités, des traditions, mais aussi sur des représentations symboliques moins rationnelles. Le mythe social, qui caractérise l'imaginaire collectif, est une représentation de ce qu'est et ce que souhaiterait être une société précise. Il est porteur de message puisqu'il contient les valeurs, les croyances, les aspirations, les finalités, les idéaux et les attitudes de la nation représentée. Comme nous le verrons, l'image de l'Habitant chez Henri Julien connaît une fortune, suite au décès de l'artiste en 1908, qui révèle, dans son instabilité et dans la polysémie dont elle témoigne sur la

⁴⁰ Bouchard, G. (2014). *Raison et Déraison du mythe : Au cœur des imaginaires collectifs*. Montréal : Boréal. p. 41.

⁴¹ Bouchard, G. (2014). *Op. cit.* p. 55.

⁴² *Ibid.* p. 14.

⁴³ *Ibid.*

longue durée, comment des modifications portées au contenu du mythe font évoluer celui-ci en même temps; et cette instabilité est peut-être aussi due à une certaine ambivalence inhérente au parcours tracé par Julien dans l'élaboration de sa version de cette figure identitaire.

Dans *Raison et déraison du mythe*, Gérard Bouchard affirme que le mythe se fonde sur six traits que nous évoquerons en regard du mythe canadien-français qui pourrait être le moteur symbolique de l'image de l'Habitant⁴⁴.

S'appuyant sur le fait que le mythe est une représentation collective, Bouchard montre que celui-ci se nourrit du fondement archétypal de cette même collectivité. Dans le cas canadien-français, l'origine se trouve auprès des premiers colons français qui, arrivés sur le territoire, vont créer une nouvelle société. Plus précisément, Louis Hébert correspond à la première figure identifiable de ce colon français qui débarque en Nouvelle-France pour défricher puis cultiver la terre. L'intérêt pour l'apothicaire arrivé sur le territoire en 1617 est marqué au tournant du 20^e siècle; les historiens canadiens-français du début des années 1900 lui accordent une place importante dans cette historiographie du terroir. On compte parmi ceux-ci le prêtre et historien Azarie Couillard-Després (1876-1939) qui lui dédie plusieurs pages dans ses publications et qui lui consacre une première étude biographique, *Louis Hébert, premier colon canadien et sa famille* (1913). L'historien Yves Hébert a caractérisé l'ouvrage d'« apologie de la figure héroïque de Louis Hébert »⁴⁵. Le colon devient alors ce « héros défricheur » dans ce début de siècle qui voit une croissance dans l'historiographie de l'histoire du Québec.

⁴⁴ *Ibid.* p. 38-40.

⁴⁵ Hébert. Y. (2017). « Comment on fabrique un héros : Louis Hébert vu par Azarie Couillard-Després ». Dans *Cap-aux-Diamants*. (128). Québec : Les Éditions Cap-aux Diamants inc.

L'hybridité du mythe, qui se situe entre réalité et fiction, raison et émotion, vérité et fausseté, est un aspect fondamental à sa mise en œuvre et dans son fonctionnement. Le réel doit toujours être en tension avec le mythe afin de laisser entrevoir un avenir possible quoiqu'idéal. C'est ainsi que la *survivance* dépeint la vocation agricole, un retour à une société plus pure, traditionnaliste, qui n'a jamais vraiment existé même au temps du Régime français. L'image est créée d'un peuple agricole fort, indépendant, voire arrogant face à la menace assimilatrice, quand en réalité, ce même peuple n'a jamais été tout cela en même temps. La plupart des valeurs et qualités que l'on accorde à la société canadienne-française renvoient à une réalité, mais celle-ci n'est jamais univoque.

L'émotion est envisagée en tant que facteur clé du fondement d'un mythe social. Le mythe doit agir sous l'effet de l'émotion; il peut ainsi prendre des libertés vis-à-vis du réel et résister à ses propres contradictions. C'est ainsi que cette société de plus en plus urbaine de la fin du 19^e siècle décide d'infuser le mythe canadien-français des valeurs d'antan, chères à cette société nouvellement urbaine qui se rappelle « le bon vieux temps », tout en gardant bien vivantes les blessures d'autrefois (la Conquête, les Rébellions).

L'instrumentalité du mythe donnerait raison à sa création. Toute société minoritaire qui se trouve en compétition pour le pouvoir se sert des mythes pour assurer sa légitimité. Dans le cas présent, l'altérité anglophone et l'*Autre* colonisateur participent à l'origine même de la création et de la nécessité de ce mythe national.

Le mythe s'appuie aussi sur la narrativité pour exister; il raconte une expérience particulièrement significative. Comme nous venons de le mentionner, les épisodes de la Conquête et l'échec des Rébellions constituent deux récits traumatisants auxquels

les Canadiens français font référence que ce soit pour évoquer leur courage ou pour montrer les moyens d'oppression des conquérants.

La sacralité, enfin, établit l'emprise et la longévité du mythe dans la société à travers le temps; elle protège le mythe contre toute critique qui serait fondée dans une réflexion sur les réalités plurielle ou contradictoires d'une société.

D'après Bouchard, « le symbole donne chair à la signification portée par le mythe⁴⁶ ». Au même titre que les représentations du Christ dans les églises, il est possible que l'Habitant ait pour fonction d'être un symbole, porteur du message canadien-français et de son histoire. Les valeurs et volontés rattachées au mythe trouvent forme en une figure concrète qui l'inscrit dans l'émotivité. Parfois, il se pourrait que le symbole fusionne avec le mythe, possédant ainsi la même autorité représentationnelle. Surchargé de sens, le symbole, par sa matérialité, donne l'impression de se suffire à lui-même, mais ce n'est qu'illusion puisque son autorité se trouve dans le mythe social dont il se fait l'écho. C'est ainsi que nous soumettrons la figure de l'Habitant à une telle analyse pour déterminer s'il pourrait s'agir d'un symbole du mythe canadien-français, ce qui pourrait expliquer son influence au fil des décennies.

1.2 Crédit et représentations du personnage canadien-français

Dans l'histoire de l'art et l'histoire de la littérature du Québec, on remarque que l'Habitant trouve une sorte d'apogée dans le mouvement régionaliste de 1900-1940⁴⁷. L'apparition répétée de la figure de l'Habitant dans la presse depuis les années 1830 a préparé et permis de consolider l'attribution du rôle de représentant des Canadiens

⁴⁶ Bouchard, G. (2014). *Op. cit.* p. 149.

⁴⁷ Lemire, M. « Le mouvement régionaliste et l'École du terroir (1900-1940) ». Dans Boivin, A. et Karel, D. (dir.). (2014). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : Le contexte québécois (1839-1960)*. Québec : Presses de l'Université Laval. p. 15.

d'ascendance française. Comme nous le rappelle Denis Longchampss dans son mémoire de maîtrise *La Mémoire de l'histoire: la construction d'un stéréotype. L'Habitant canadien-français dans les arts visuels au Québec* (2001), l'Habitant est un personnage dont les caractéristiques sont esquissées depuis l'époque du Régime français. Si le stéréotype de l'Habitant réunit les valeurs idéologiques que les Canadiens valorisent en raison de la distinction qu'il leur confère par rapport aux Britanniques (la langue française, la religion catholique et le mode de vie rural), cette figure ambivalente inspire autant de mépris que de louanges, évoquant défaite autant que résistance⁴⁸. Ainsi, plusieurs problèmes sont liés à la conception et à la circulation de l'image de l'Habitant. La figure symbolique est un trouble pour la mémoire historique puisqu'elle se voit boulonnée d'une ambivalence quant à son utilisation et sa réception. Elle laisse paraître une société québécoise dualiste, principalement séparée entre Habitants (canadiens-français) et l'élite (britannique)⁴⁹. Sur plus de deux siècles, plusieurs artistes d'origines et d'allégeances politiques diverses et s'adressant à des publics différents, ont représenté l'Habitant. La diversité de ces facteurs complique toute tentative de définition trop facile de ce personnage rustre. Si on a cherché à en faire un symbole de la société canadienne-française, pourrions-nous y reconnaître, justement, une incarnation de la difficulté même d'une telle tentative? Il nous importe de comprendre la double représentation de cette figure que nous retrouvons parfois comique, d'autres fois combattante. C'est cette oscillation de l'image de l'Habitant qui fera l'objet de cette partie du travail, de même que son association aux valeurs idéologiques de la « race canadienne-française », comme l'appelaient Lionel Groulx (1878-1967) et bien d'autres au début du 20^e siècle⁵⁰. De cette façon, nous pourrons dévoiler l'évolution de sa représentation autant dans sa version satirique que combattante. Puis, l'utilisation de la figure par d'autres

⁴⁸Longchamps, D. (2001). *Op. cit.* p. 8.

⁴⁹Linteau, P-A., Robert, J-C. et Durocher, R. (1989). *Histoire du Québec contemporain : De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal : Boréal. p. 182.

⁵⁰Groulx, L. (1923). *L'appel de la race*. Sous le nom d'Alonié de Lestres. Montréal : Bibliothèque de l'Action française.

groupes sociaux sera traitée pour comprendre la complexité de l'image de l'Habitant, les différents éléments qui la constituent. Comment cette pluralité investit-elle ce symbole national canadien-français?

1.2.1 L'étymologie du terme « Habitant »

Comment ce terme « habitant » acquiert-il une signification particulière au Canada? Ses spécificités dans le contexte canadien-français s'énumèrent aux chapitres de l'attachement à ses origines françaises, son adaptabilité au climat américain, sa cohabitation du territoire avec les Amérindiens et un certain sentiment de liberté⁵¹. L'origine du mot « habitant » démontre bien ces caractéristiques qui représentent l'homme de la campagne de la Nouvelle-France jusqu'à la figure de mémoire québécoise du 20^e siècle.

En France, autant au moment de la fondation de sa colonie nord-américaine qu'aujourd'hui, le terme « habitant » ne désigne que « celui qui habite »; on utilise le mot « paysan » pour définir les gens qui travaillent la terre. En Nouvelle-France, dans le recensement commandé par Jean Talon (1626-1694) en 1666, on remarque que le mot « habitant » signifie « celui qui s'est habitué au pays »⁵². Le terme prend racine dans les conditions du nouveau territoire, c'est-à-dire l'hiver, les grands espaces à défricher et un mode de vie précaire. Dans la proclamation du Conseil Souverain du 22 avril 1675, on apprend que l'habitant est propriétaire de son habitation et de sa terre et qu'il peut engager de l'aide; il n'est alors pas qu'un simple cultivateur, c'est aussi le défricheur, le colon, le patron d'engagés⁵³. L'Habitant est donc un homme

⁵¹ Linteau, P-A., Robert, J-C. et Durocher, R. (1989). *Op. cit.* p. 234.

⁵² Fillion, K. (1970). « Essai sur l'évolution du mot habitant (XVIIe-XVIIIe siècles) ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 24(3). p. 387.

⁵³ *Ibid.* p. 389.

qui possède une certaine liberté et une fierté face à cette indépendance que les paysans français ne possèdent pas. Le terme « habitant » ainsi qu'on le connaît au Canada avant le 20^e siècle, définit alors un nouveau statut d'hommes propre à ce nouveau territoire.

1.2.2 Le costume

La tradition linguistique que nous révèle cette étymologie se distingue d'une tradition représentationnelle qui peut être examinée par le déploiement de la figure de l'Habitant à travers la succession de ses incarnations iconographiques. Ce sont ses attributs, son costume, qui nous permettent de le repérer et d'éventuellement, l'associer aux valeurs idéologiques qu'il représente. Selon René-Yves Creston (1898-1964), peintre et ethnologue français, le vêtement se distingue du costume, puisque ce dernier peut devenir national ou régional si un groupe d'individus l'adopte lorsqu'il prend conscience de sa cohésion⁵⁴. Cependant, Nathalie Hamel défend justement l'importance du costume dans la quête ou dans l'affirmation identitaire d'un peuple, au même rang que la langue ou l'architecture⁵⁵. L'apparence permet de caractériser et de deviner rapidement l'appartenance nationale ou régionale des individus; au contact de l'Autre, le costume se singularise afin de bien délimiter les spécificités des différents groupes.

On l'a déjà dit, la Conquête de 1760 et l'expansion démographique et territoriale des anglophones amène la nation canadienne-française à s'affirmer et développer une sorte d'obsession de la différence⁵⁶. Gérard Bouchard a situé celle-ci dans ce qu'il

⁵⁴ Creston, R.-Y. (1993). *Le costume breton*. Paris : Champion. p. 22.

⁵⁵ Hamel, N. (1995). « Le costume comme emblème identitaire. La construction de l'image vestimentaire des Canadiens français ». Dans Luc Noppen (dir.). *Architecture, forme urbaine et identité collective*. Sillery : Septentrion. p. 222.

⁵⁶ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 53.

nomme « la culture des classes populaires », étant « considérée comme un véritable trésor de valeurs, de coutumes, d’authentique héritage français dont la culture nationale doit se nourrir pour rester fidèle à ses origines et assurer sa survie⁵⁷ ». L’accoutrement de l’Habitant devient alors un moyen de porter sa différence, d’affirmer sa culture et ceci, grâce aux différents attributs qui constituent ce costume et qui chargent ce dernier de valeurs importantes au peuple canadien-français.

Jean-Claude Kaufmann, sociologue français, s'accorde aussi pour dire que l'identité se construit au croisement des images et des émotions; toute image de soi, ou de la représentation de sa collectivité dégage une tonalité affective particulière⁵⁸. Voulant mettre en image les principales caractéristiques de leur construction identitaire, les groupes identitaires injectent dans leurs figures réductrices et caricaturales une décharge passionnelle⁵⁹. À ce niveau, l'image de l’Habitant est représentative de ce que propose Kaufmann dans la mesure où l'éventail d'éléments représentationnels permet une identification rapide de l'imagerie symbolique canadienne-française investie dans la figure de l’Habitant. Certains sont de l'ordre d'attributs non-vestimentaires : pipe et justaucorps sont également des éléments qui se retrouvent fréquemment dans la représentation de l’Habitant. Mais ils sont aussi répandus à travers les différentes strates sociales et au niveau territorial. Quant à elles, les composantes du costume (le capot, le bonnet et la ceinture fléchée) méritent l'attention particulière qu'on leur portera dans les pages qui suivent pour comprendre leur rôle dans la construction du sens que porte cette figure : elles sont investies de contextes historiques, agissant en tant que repères mémoriels pour une construction identitaire.

⁵⁷ *Ibid.* p. 109.

⁵⁸ Kaufmann, J.-C. (2010). *L’Invention de soi. Une Théorie de l’identité*. Paris : Armand Colin. p. 220.

⁵⁹ *Ibid.* p. 207.

1.2.2.1 Le capot d'« étoffe du pays »

Dès le début de la colonisation de la Nouvelle-France, les Français ont eu besoin de s'adapter au climat du nouveau continent. Ainsi les premiers capots sont constitués de grands pans de tissus ressemblant à des couvertures faites de cuir, de fourrure ou d'étoffe⁶⁰. Au fil des décennies, le capot évolue et devient le long manteau comme l'on peut voir encore au 19^e siècle, dont en font foi deux illustrations d'Henri Julien (fig. 2). Pourtant, sous le Régime britannique, ces manteaux sont désormais produits en Angleterre et vendus dans le Haut et le Bas Canada.

En mai 1837, Louis-Joseph Papineau propose de boycotter les produits en provenance de la métropole anglaise. Il invite la communauté à ne porter que des vêtements de fabrication artisanale, au détriment des produits manufacturés en Angleterre et sur lesquels une taxe d'importation était prélevée; les revenus de cette taxe ne servant pas la population canadienne de quelque façon que ce soit. Les vêtements en étoffe de fabrication locale, par exemple les manteaux tenus fermés à l'aide d'une ceinture fléchée, deviennent à la mode et du même coup un symbole du nationalisme canadien-français ainsi qu'un élément d'identification⁶¹. Par la suite, le manteau se charge de sens; il n'est pas seulement un moyen d'identifier le Canadien français, il représente la résistance de ce peuple face à l'imposition monarchique et du même fait à la soi-disant emprise des Britanniques. Il symbolise aussi la solidarité et l'indépendance des Canadiens. En 1946, Édouard-Zotique Massicotte (1867-1947), archiviste et folkloriste, va jusqu'à dire que le vêtement en étoffe du pays peut être vu « comme un drapeau national », porté fièrement en symbole d'indépendance, d'autosuffisance et de liberté⁶².

⁶⁰ Association des artisans de ceinture fléchée de Lanaudière. (1994). *Histoire et origine de la ceinture fléchée traditionnelle dite de l'Assomption*. Sillery : Septentrion. p. 48.

⁶¹ Longchamps, D. (2001). *Op. cit.* p. 25.

⁶² *Ibid.* p. 27.

1.2.2.2 La ceinture fléchée

Parallèlement à l'évolution du capot, la ceinture de laine portée par les Européens lors de leur arrivée sur le continent américain s'est éventuellement transformée en ceinture fléchée que porte avec fierté l'Habitant. La date et le lieu d'origine de cette ceinture qu'arbore aujourd'hui le Bonhomme Carnaval lors des fêtes d'hiver sont si mystérieux qu'ils lui ont valu plusieurs recherches réalisées depuis la fin du 19^e siècle jusqu'à maintenant, entre autres par l'abbé Pierre Poulin (1897), E.-Z. Massicotte (1913), Marius Barbeau (1945) et plus récemment par Monique Genest Leblanc (2003) – le Musée d'art de Joliette lui a même dédié une exposition en 2004⁶³. Les premières traces écrites concernant la ceinture datent de la fin du 18^e siècle, mais elles ne révèlent pas clairement le motif fléché propre à l'objet.

En 1776, lors de la Déclaration de la Guerre d'Indépendance américaine, l'Angleterre fait appel aux forces armées de la Suisse et de l'Allemagne; on recommande aux mercenaires de noter dans des carnets tout ce qu'ils observeront de différent sur ce nouveau continent. C'est pour cette raison que l'on a retrouvé une note de 1777, d'un Allemand posté à St-Anne-de-la-Pérade, qui caractérise ainsi le costume canadien:

En hiver, nous avons adopté cette mode [...]. Les pans du manteau sont croisés et bien attachés l'un sur l'autre [...]. Ils portent aux hanches, par-dessus ce manteau, une épaisse écharpe de laine aux longues franges, tissée par eux; ces écharpes sont de diverses couleurs, selon le goût de chacun⁶⁴.

⁶³ Exposition « Un symbole de taille : la ceinture fléchée dans l'art Canadien », Musée d'art de Joliette, 2004. Bourdeau-Picard, M. (2004). *Un symbole de taille : la ceinture fléchée dans l'art Canadien*. Joliette : Musée d'art de Joliette.

⁶⁴ Genest Leblanc, M. (2003). « *Une jolie cinture à flesche* » : sa présence au Bas-Canada, son cheminement vers l'Ouest, son introduction chez les Amérindiens. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval. p. 31.

Si ce soldat allemand anonyme semble démontrer la présence de ce qui s'apparente à la ceinture fléchée, il ne nous en identifie aucun motif.

Il en va de même pour la représentation visuelle. En 1788, Thomas Davies (1737-1812) réalise une aquarelle (fig. 3 et fig. 4) qui montre un habitant de Château Richer et son fils qui arborent le bonnet et une ceinture rouge sans motifs⁶⁵. L'artiste George Heriot (1759-1839), quant à lui, réalise en 1793 une estampe dans laquelle figure un Canadien dansant au bal et portant une ceinture dont les rayures ne promettent pas un motif de flèches (fig. 5). Toutes ces références non confirmées de la ceinture fléchée sont aussi floues que l'origine de sa conception. Il y a plusieurs hypothèses sur la provenance du tissage fléché: parmi celles-ci on retrouve la possibilité d'une origine écossaise ou française, toutes deux écartées par la littérature scientifique, pour leur manière très différente de tisser. D'autres ont aussi cru en la possibilité que le motif fléché provienne de l'Acadie, mais l'Association des Artisans de Ceinture Fléchée de Lanaudière a rejeté cette option par manque de concordance dans le temps.

Cependant, tous s'entendent pour dire que le berceau de la ceinture fléchée est la région de l'Assomption, aujourd'hui appelée Lanaudière⁶⁶. Dans l'hypothèse de la provenance acadienne du motif fléché, on affirme que beaucoup d'acadiens se seraient installés dans la région de l'Assomption après la Déportation vers 1755. Toutefois, aucune ceinture de la sorte n'aurait été retrouvée dans aucun des inventaires de décès de ces acadiens établis dans la région. On a aussi longtemps cru que la ceinture fléchée était de provenance amérindienne puisque dans les représentations et dans les écrits, les artistes et les auteurs font souvent référence aux amérindiens qui la portent : pourtant, la laine est arrivée sur le continent grâce aux Européens, ce qui écarte la possibilité d'une production précoloniale. L'hypothèse la

⁶⁵ *Ibid.* p. 28.

⁶⁶ Association des artisans de ceinture fléchée de Lanaudière. (1994). *Op. cit.* p. 66.

plus probable n'écarte pourtant pas la possibilité que les Amérindiens aient été à l'origine de ce motif. L'Association des artisans de ceinture fléchée de Lanaudière croit plutôt qu'il y aurait eu un mariage harmonieux entre le chevron⁶⁷ et la laine en provenance de la France et le tressage aux doigts amérindien⁶⁸. La ceinture fléchée serait alors un produit tout à fait canadien, un mélange entre les cultures européenne et amérindienne, ce qui témoigne de l'adaptabilité des Canadiens de descendance française. C'est probablement en raison de cette origine toute canadienne que le Parti Patriote s'appropriera cet élément vestimentaire dans le boycott des produits britanniques de 1837-1838 et que la ceinture fléchée, portée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale dans les campagnes⁶⁹, deviendra alors une marque d'appartenance et de résistance⁷⁰.

1.2.2.3 Les bottes sauvages

Les récits de voyage britanniques nous fournissent bon nombre de traces de la vie quotidienne des Canadiens durant la période coloniale. Il en est ainsi de John Morison Duncan (1795-1825), de passage à Montréal en 1818:

The dress of the lower order is somewhat peculiar [...] the men, in place of a hat wear a red or blue night cap of thick texture with a partly coloured sash around their waists, and shoes fashioned like the Indians moccasins, but of thicker leather⁷¹.

⁶⁷Le motif à chevrons est un motif ornemental utilisé en Europe autant dans les carrelages, les bijoux et les tissus. Il est composé de rectangles disposés en pointes, ce qui crée un motif qui ressemble au fléché. La technique de tissage à chevrons est toutefois très différente de la technique du fléché.

⁶⁸ Association des artisans de ceinture fléchée de Lanaudière. (1994). *Op. cit.* p. 69.

⁶⁹*Ibid.* p. 47.

⁷⁰Bourdeau-Picard, M. (2004). *Op.cit.* p. 12.

⁷¹Genest Leblanc, M. (2003). *Op. cit.* p. 37.

Plus tard dans le siècle, Henri Julien représente ces bottes inspirées des mocassins amérindiens dans ses illustrations pour le conte *Le Mangeur de Grenouilles* de Louis Fréchette (1839-1908) publié dans l'*Almanach du peuple* de 1902 (fig. 6). Ces bottes longues se portent habituellement sous le pantalon. L'appropriation et l'adaptation des mocassins amérindiens pour en faire des bottes résistantes au froid et à la neige de l'hiver canadien fournissent encore un indice d'une nouvelle culture, mi-française, mi-amérindienne, qui a su prendre forme dans ce territoire aux multiples influences culturelles⁷².

1.2.2.4 Le bonnet

Finalement, le bonnet, majoritairement rouge, parfois bleu, de l'Habitant est un attribut très important qui charge émotionnellement la représentation du personnage. En effet, la tuque, accessoire représentant le paysan, est souvent peinte de couleur rouge, rappelant le bonnet français de la liberté que l'on retrouve sur la tête de Marianne dans l'œuvre d'Eugène Delacroix (1798-1863), *La Liberté guidant le peuple* (fig. 7). Dans l'iconographie, le bonnet phrygien est l'attribut de la liberté; il proviendrait de la République romaine antique où l'on posait un bonnet rouge sur la tête des esclaves que l'on voulait affranchir⁷³. Malgré ce que l'on peut croire, la France a emprunté le bonnet aux États-Unis. Le *Liberty cap*, comme on l'appelle aux États-Unis, a été employé lors de la Révolution américaine et est devenu un symbole de la lutte pour la liberté⁷⁴. À force de le voir associé à la révolution et au combat

⁷² Hamel, N. (1995). *Op. cit.* p. 231.

⁷³ Nadeau, B. « Représentation de la figure de l'Habitant dans la presse francophone au Québec entre 1830 et 1910 ». Dans Boivin, A. et Karel, D. (dir.). (2014). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : Le contexte québécois (1839-1960)*. Québec : Presses de l'Université Laval. p. 43.

⁷⁴ Korshak, Y. (1987). “The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France”, *Smithsonian Studies in American Art*. 1(2). Chicago : University of Chicago. p. 57.

pour l'affranchissement des États-Unis, les Français se sont appropriés le bonnet pour servir la cause française, vers 1789⁷⁵.

Le bonnet dans la représentation de l'Habitant devient alors plus qu'un simple attribut vestimentaire du Canadien français. Dans ce cas précis, il convoque la liberté du peuple voulant s'affranchir de la domination anglophone, mais il fait aussi écho aux révoltes de deux peuples que la société canadienne-française admire. Charles Alexander (1864-1915), dans son œuvre *Manifestations des canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837* (fig. 8), réalisée en 1891, représente les habitants portant le bonnet rouge, comme un symbole de la liberté. C'est toutefois en observant la colonne tout au fond de la composition, au centre, que l'on comprend l'importance du bonnet rouge dans la représentation; celui-ci agissant comme drapeau de la liberté (fig. 9).

Quelques années plus tard, la représentation du bonnet canadien-français traverse l'Atlantique et se retrouve en France grâce à l'illustration. En 1889, le roman *Famille-Sans-Nom* de Jules Verne (1828-1905) est publié dans une édition comptant plus de quatre-vingt illustrations du peintre et illustrateur français Georges Tiret-Bognet (1855-1935)⁷⁶. Le roman met en scène les événements des Rébellions de 1837-38. Les dessins de Tiret-Bognet représentent plusieurs personnages et figurants arborant le costume de l'Habitant. Au premier chapitre, une illustration intitulée *Les élections amènent des collisions sérieuses* montre des manifestants avec une affiche où l'on peut lire « Vive les tuques » (fig. 10). La tuque a alors une importance marquée lors de la représentation du peuple canadien-français combattant qui se réclame de son ascendance française, elle infuse alors la figure de l'Habitant de la volonté d'une participation pleine à la liberté électorale. Signalons au passage

⁷⁵ *Ibid.* p. 64.

⁷⁶ Vernes, J. (1889). *Famille-Sans-Nom*. Paris. Hetzel.

l'adoption du vestimentaire de l'Habitant dans une production littéraire illustrée française dont l'auteur est rattaché à la gauche républicaine.

Ce survol de la symbolique vestimentaire de l'Habitant nous permet de comprendre comment ses éléments sont calibrés pour constituer un costume d'abord canadien et ensuite canadien-français, dont ils postulent les racines françaises, l'adaptabilité au nouveau continent, le métissage des cultures française et amérindienne et la volonté de liberté, dans un cadre à la fois national et international. Si la plupart des attributs qui constituent ce costume datent des Rébellions, ils proviennent de sources plus lointaines, déjà élaborées à l'époque de la Nouvelle-France. C'est justement leur rassemblement à travers une longue durée qui nous indique comment ce vêtement devient, en fin de compte, lui-même un récit historique, avec sa part de références au réel et au mythique. Comme nous verrons à l'instant, ce costume tout particulier permettra de suivre l'évolution de la représentation de l'Habitant; des débuts incertains de la mise en image du Canadien français jusqu'à la confirmation visuelle du personnage.

1.2.3 Historique de sa représentation

L'Université McGill conserve dans sa section Livres rares et collections spécialisées, une copie de la première affiche connue et diffusée à Québec, vers 1792, intitulée *À tous les électeurs, Messieurs et Concitoyens de la Haute Ville de Québec* (fig. 11). L'université attribue cette affiche à John George Hochstetter (1750-1831), un graveur allemand; cette information n'a toutefois pas pu être vérifiée. Christian Blais, historien de la bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec, explique qu'il s'agirait d'un tract électoral commandé par John Macniber (1760-1829) et William

Grant (1744-1805), deux futurs députés d'origine écossaise⁷⁷. Le document aurait eu pour intention de convaincre les électeurs de la Haute-Ville de Québec (habitants) de voter pour de riches marchands comme eux plutôt que pour de vils avocats (leurs adversaires politiques). Dans un format qui ressemble à l'ancêtre de la bande-dessinée, on retrouve le personnage de l'Habitant que l'on distingue grâce à son costume, ce qui démontre déjà un choix d'attributs propres à la représentation de celui-ci, dont la tuque rouge, la veste qui descend en bas des hanches, une pièce de tissu nouée à la taille et la pipe. Comme le souligne Brigitte Nadeau, si l'Habitant en vient pour la première fois à constituer une représentation de l'homme de la campagne canadienne, il ne symbolise pas encore, pour le moment, les valeurs idéologiques et la résistance qui par ailleurs commenceront à se faire plus insistantes dans la décennie 1800-1810⁷⁸. Il faudra une apparition récurrente pour acquérir ce rôle;

Pour s'inscrire dans la mémoire, le motif doit être un symbole culturel suffisamment significatif pour être reconnu, accepté et repris, sans compter que le message qu'il porte doit répondre au besoin d'identification. Le motif puisé dans la mémoire collective, manipulé et amplifié acquiert alors le statut de porteur d'identité⁷⁹.

Plusieurs décennies plus tard, soit en 1833, une autre représentation de l'Habitant fait surface; celle-ci franchit un pas important dans l'élaboration iconographique du personnage. En réalisant l'en-tête du journal *Le Canadien*, Joseph Légaré (1795-1855) donne à la figure de l'Habitant le premier rôle (fig. 12). Ici, l'Habitant n'est pas encore de capot vêtu : jeune gaillard costaud dans la force de l'âge, son corps allongé devant nous, il domine une scène pastorale qui affirme les bienfaits de l'agriculture. Cette image de l'Habitant prend une certaine valeur symbolique en s'affiliant au

⁷⁷ Thomas, O. Entrevue. « *À tous les électeurs*, une BD de 1792 ». 24 novembre 2017. Récupéré de <https://www.lhistoire.fr/tous-les-%C3%A9lecteurs-une-bd-de-1792>, consulté le 12 septembre 2020.

⁷⁸ Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 23.

⁷⁹ *Ibid.*

premier journal francophone du Canada qui défend depuis 1806 les intérêts des Canadiens français. Artiste et journal sont liés au mouvement nationaliste qui mènera, quelques années plus tard, aux Rébellions des patriotes de 1837-1838⁸⁰. Sous Étienne Parent (1802-1874), le journal adopte une position modérée face aux soulèvements politiques. Pour sa part, Légaré est fortement associé au parti de Louis-Joseph Papineau.

Dans le même contexte, en 1837, une pièce de monnaie de deux sous à l'effigie du Patriote (fig. 13) est émise par la Banque du Peuple, fondée à Montréal en 1835 par Jacob De Witt (1785-1859), un homme d'affaires et homme politique canadien. Il s'agit de la première banque canadienne à voir le jour. Sa clientèle est essentiellement francophone, ce qui est un cas d'exception compte tenu de la mainmise des Anglais sur le monde de la finance. Elle a pour but de permettre aux Canadiens français de financer leurs commerces, leurs manufactures et leur agriculture⁸¹. La représentation de la figure de l'Habitant sur la pièce de monnaie fait écho à ce mandat de la Banque qui veut rendre possible le financement des activités économiques des Canadiens afin de leur confier les mêmes droits commerciaux que les Anglais. La circulation de cette monnaie à la figure du Patriote à la veille des Rébellions sert à construire la représentation d'un peuple qui voudrait reconquérir ses instances politiques, économiques et sociales.

La figure de l'Habitant continue de faire son chemin dans l'esprit populaire et, au fil des ans, son appropriation à des fins en quelque sorte contre-mythiques devient de plus en plus fréquente. En art, Cornelius Krieghoff (1815-1872) est certainement une

⁸⁰ Béland, M. (dir.) (1991). « La Peinture au Québec 1820-1850 ». Québec : Musée du Québec. p 348-381.

⁸¹ Gouvernement du Québec, (2013). « La Banque du Peuple ». Dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*. En ligne. <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=10418&type=pge#.X43pd0JKhBw>, consulté le 12 septembre 2020.

figure marquante de l'art représentant la campagne canadienne. Les œuvres de l'artiste d'origine néerlandaise représentant l'Habitant sont très nombreuses dans sa pratique. Sa production constitue en cela une sorte d'archive visuelle de la culture canadienne-française du 19^e siècle⁸². Dans ses peintures de genre, il présente avec précision et avec un style narratif une sélection d'évènements et des traditions de la vie rurale. Bien qu'il s'adresse à un public anglophone constitué en majorité d'officiers britanniques qui sont de passage au Canada⁸³, ses tableaux témoigneraient, selon Denis Longchampss, « de la résistance populaire aux différentes tentatives d'assimilation et de l'émergence d'un sentiment national canadien-français au lendemain des rébellions⁸⁴ ». On peut lire également chez François-Marc Gagnon, que Kriehoff ne comprenait pas l'Habitant; dans ses représentations, celui-ci est stéréotypé de façon presque caricaturale, quoique présenté fidèlement de l'extérieur, « il ne pénètre pas dans l'âme de ses modèles⁸⁵ ».

Les tableaux de Kriehoff répondent aux fantasmes de ses commanditaires principalement anglophones. Contrairement à l'image du patriote dangereux des Rébellions, l'artiste propose une image de l'Habitant qui ne songe qu'à s'amuser et qui a su transformer la dureté de ses conditions de vie en quelque chose de plaisant. Comme nous le rappelle François-Marc Gagnon, ces représentations de l'Habitant que confectionne Kriehoff ne sont pas cautionnées par les canadiens-français⁸⁶. Ses multiples tableaux ayant pour thème la vie rurale canadienne-française ont toutefois participé à l'élaboration de l'association entre l'Habitant et les valeurs auxquelles il

⁸²Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 35.

⁸³*Ibid.* p. 41.

⁸⁴*Ibid.* p. 38.

⁸⁵ Gagnon, F-M. (1999). « Un regard sur l'autre : l'iconographie canadienne-française et indienne de Kriehoff ». Dans Reid. D. *Kriehoff, Images du Canada*. Montréal : Trécarré. p. 212-213.

⁸⁶*Ibid.* p. 214.

est associé aujourd’hui, ainsi qu’à l’identification du stéréotype et aux idéologies qui y sont reliées⁸⁷.

Quant à cette version de l’Habitant qui verse dans le registre du comique, elle subit un remaniement important lorsqu’elle refait surface sous le crayon d’Hector Berthelot (1842-1895) dans le journal satirique *Le Canard* au mois d’août 1879 (fig. 14). Berthelot crée alors un dérivé, ou plutôt une personnification de l’Habitant, avec son personnage de Baptiste Ladébauche, auquel nous reviendrons au prochain chapitre, qui conserve toutefois les mêmes codes de représentation. Après la mort de Berthelot, des illustrateurs comme Henri Julien ou Albéric Bourgeois (1876-1962), s’approprient le personnage pour en faire le porte-parole (comique, dans le cas de Bourgeois) de la société canadienne-française⁸⁸. En même temps, la figure de l’Habitant s’ancre dans divers supports tels que les almanachs, les vignettes de calendrier, les illustrations, les publicités et les produits dérivés⁸⁹.

Les publications à grand tirage comme les almanachs sont des supports propices à la propagation et à la cristallisation de l’image du Canadien français par la mise en narration de celle-ci grâce à son insertion dans les récits écrits tirés de la tradition orale. L’intégration de la figure de l’Habitant aux contes et légendes de la tradition orale que réactualisent Louis Fréchette ou Honoré Beaugrand a pour effet, comme nous le rappelle Hans-Jürgen Lüsebrink, de transformer une figure emblématique qui a tendance à se figer en une sorte d’icône, en une figure vivante et populaire⁹⁰. Les versions illustrées de Julien et de Bourgeois sont-elles donc à ranger dans ce passage

⁸⁷Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 48.

⁸⁸Ibid. p. 34.

⁸⁹Voir aussi l’ouvrage consacré à Baptiste Ladébauche qui traite de cette pluridisciplinarité des artefacts liés au personnage ainsi que sa longévité et sa polyvalence. Cambron, M. et Hardy, D. (dir.). (2015). *Quand la caricature sort du journal : Baptiste LaDébauche 1878-1957*. Montréal : Fides.

⁹⁰Lüsebrink, H.-J. « L’illustration dans les almanachs québécois : présence multiforme, rapports texte-image, projections identitaires ». Dans Boivin, A. et Karel, D. (dir.). (2014). *Op. cit.* p. 76.

hors du stéréotype figé? Au tournant du 20^e siècle, les almanachs - notamment l'*Almanach du peuple* de la Librairie Beauchemin - sont les ouvrages les plus vendus; on retrouve un exemplaire de l'*Almanach* de l'année dans pratiquement chaque foyer canadien français, autant en milieu urbain qu'en campagne. On s'imagine que ce ne sont pas des leçons de doctrine mais des heures de divertissement que recherchent les familles qui lisent ces publications.

L'image de l'Habitant dans ces illustrations de contes et légendes connaît deux dénouements bien distincts dépendamment du public qui reçoit l'illustration. Voulant s'adresser au large public anglophone d'Amérique, Louis Fréchette, Honoré Beaugrand et William H. Drummond (1854-1907) choisissent tous méticuleusement les illustrations de leurs contes afin que celles-ci regagnent l'engouement international pour les annales des folklores nationaux. Les images de la tradition que véhiculent leurs ouvrages risquent de ne pas livrer leur charge symbolique complète aux nouveaux publics cibles qui connaissent manifestement peu de choses sur les coutumes et traditions du Canada français. L'iconographie des contes populaires devient alors une fenêtre donnant sur une population folklorisée, peu moderne, éloignée des réalités canadiennes-françaises très diverses au début du 20^e siècle⁹¹. Chez l'élite progressiste canadienne-française de l'époque, on dénonce la ridiculisation du Canadien français et de sa figure emblématique dans les sociétés anglophones du Canada et des États-Unis où se poursuit une mise en récit de la figure de l'Habitant.

Les artistes des générations suivantes vont également prendre l'Habitant pour sujet sans toutefois s'occuper des valeurs idéologiques qui contribuaient à sa naissance. La peinture d'Horatio Walker (1858-1938) célébrait le terroir et ses valeurs

⁹¹ Landry, K. « L'Habitant et son terroir. La figure du paysan canadien-français dans quelques ouvrages folkloriques illustrés parus en anglais et destinés à un auditoire anglophone, 1897-1900 ». Dans Boivin, A. et Karel, D. (dir.). (2014). *Op. cit.* p. 55.

idéologiques; si le peintre anglophone destinait sa production à un public anglophone, celle-ci s'alignait sur l'émergente culture de Terroir qui allait marquer les arts dans les premières décennies du 20^e siècle. Il était de ceux qui prônaient le refus de la modernité et de l'industrialisation⁹². Évoquant les caractéristiques stylistiques de l'École de Barbizon⁹³, ses tableaux mettant en scène l'Habitant se remarquent par des compositions, des éclairages et des gammes de couleurs qui versent dans l'affect : une nostalgie et une émotivité qui font le charme de distants acheteurs à New York, dépeignant une époque qui disparaissait graduellement au profit de l'urbanisation mais qui était encore accessible en villégiature pour ces mêmes élites américaines qui de plus en plus passaient l'été sur les rives du Saint-Laurent⁹⁴.

Entre 1928 et 1932, c'est au tour du sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953) de représenter l'Habitant dans une série de bronzes ayant pour thèmes les légendes, les métiers et les coutumes traditionnels du terroir⁹⁵. Il se donne comme programme d'immortaliser ces traditions avant qu'elles ne disparaissent définitivement à cause de l'urbanisation et de l'industrialisation. Laliberté reprend forcément le stéréotype de l'Habitant pour cette série que l'on décrit comme documentaire du passé ancestral⁹⁶. La Crise économique de 1929 fait en sorte que l'Église et le gouvernement encouragent le retour à la terre. Par cette occasion, le mouvement de peuplement de l'Abitibi est mis de l'avant et par la suite celui de la colonisation des Pays-d'en-Haut dont le curé Antoine Labelle est le porte-étendard au 19^e siècle. Les sujets de Laliberté, représentant les habitants d'autrefois se révèlent alors comme des sujets

⁹² Longchamps, D. (2001). *Op. cit.* p. 53.

⁹³ En 1974, l'historien Ramsay Cook a réfléchi aux liens entre le goût pour les modèles de paysage Barbizon et Hollandais dans l'émergence de l'art canadien. Voir son article « Landscape Painting and National Sentiment in Canada » (*Historical Reflections/Réflexions historiques*, vol 1 no 2, hiver 1974, p. 263-283 <https://www.jstor.org/stable/41298655>).

⁹⁴ Longchamps, D. (2001). *Op. cit.* p. 54.

⁹⁵ *Ibid.* p. 69.

⁹⁶ *Ibid.* p. 70.

d'actualité⁹⁷, même si les renvois mêlent une réalité documentaire (métiers) et celle de la fiction (les contes).

De tous ces artistes, Edmond-J. Massicotte (1875-1929) est celui dont la production s'inscrit le plus en continuité de celle d'Henri Julien. Se formant en regardant les œuvres de ce dernier, il a même tenté en début de carrière, de faire de la caricature, peut-être pour imiter son mentor⁹⁸. À la mort de Julien en 1908, Massicotte remplacera celui-ci à titre d'illustrateur officiel de l'*Almanach du peuple*. Les éditeurs cherchaient justement une certaine continuité par le style et les thèmes : « Qui d'autre que Massicotte, dont l'esprit et la manière se rapprochent tellement de Julien quand il s'agit de sujets du terroir, pouvait mieux convenir à ce poste? ⁹⁹ ». Les scènes de la vie traditionnelle de Massicotte se distinguent toutefois par sa volonté d'en faire un « document vrai¹⁰⁰ ». L'académisme de son coup de crayon et les recherches laborieuses qui marquent chaque dessin diffèrent du mouvement et de la spontanéité que l'on attribue à Julien¹⁰¹. Tandis que Julien se concentre sur l'esprit du récit, les illustrations de Massicotte sont graphiquement plus précises¹⁰². Les œuvres de Massicotte, contrairement à celles de Julien, sont également empreintes d'un fort sentiment religieux et patriotique qui témoigne de l'attachement profond de l'artiste envers ces valeurs¹⁰³. Des utilisations aussi diversifiées montrent à quel point il est difficile de conférer à la figure de l'Habitant une valeur emblématique qui soit stable et unique au travers des époques de son histoire. Le problème prend du relief lorsqu'on considère le passage de l'Habitant dans le régime carnavalesque et satirique de la caricature.

⁹⁷ Longchamps, *Op. Cit.* p. 76.

⁹⁸ Genest, B. (1979). *Massicotte et son temps*. Montréal : Boréal Express. p. 24.

⁹⁹ *Ibid.* p. 40.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 50.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 56.

¹⁰² Karel, D. (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et Les Presses de l'Université Laval. p. 138.

¹⁰³ Genest, B. (1979). *Op. cit.* p. 13.

1.2.4 L’Habitant dans la caricature

Les premières traces d’humour visuel en sol canadien sont les caricatures du brigadier-général Georges Townshend (1724-1807) qui accompagne le général James Wolfe (1727-1759) à Québec en 1759¹⁰⁴. Townshend fait des dessins pour nuire à la réputation de son commandant; ils démontrent ses préoccupations scatologiques, son voyeurisme ainsi que son attirance pour les épouses des Habitants (fig. 15). Il faut attendre les années 1840 pour que la caricature s’installe définitivement au Canada, notamment grâce aux revues satiriques québécoises publiées à Québec et à Montréal dans la foulée des revues importées de l’Europe (*Le Charivari* (1832-1937) de Paris, *Punch or the London Charivari* (1841-2000) de Londres). L’influence de ces publications doit encore être analysée en détail; toujours est-il que les revues satiriques québécoises prennent leur élan avec la parution à Québec en 1838 du *Fantasque* de Napoléon Aubin (1812-1890) et des *Diable Bleu* (1843) et *Charivari canadien* (1844) à Montréal, comme l’a montré Josée Desforges¹⁰⁵.

Suite à la Confédération, les premières grandes revues canadiennes illustrées voient le jour (notamment le *Canadian Illustrated News* (1869-1883) et l'*Opinion Publique* (1870-1883). À partir de la fin des années 1870, la presse satirique illustrée connaît un nouvel essor sous l’influence de l’énergétique Hector Berthelot qui reconnaît à ses revues politiques le devoir de réunir combat et divertissement. Il s’agit alors d’une tribune pour les luttes politiques et idéologiques en exprimant les revendications et

¹⁰⁴ Voir Hardy, D. “ Caricature at the Edge of Empire: George Townshend in Quebec ”. Dans Porterfield, T. (dir.) (2011). *The Efflorescence of Caricature*. Farnham: Ashgate. p. 11-29, et Hardy, D. (2011). « Une grande noirceur: splendeur et mystères de la caricature ». Dans Le Men, S. *L’art de la caricature*. Nanterre : Presses universitaires de Paris- Ouest. p. 152.

¹⁰⁵ Desforges, J. (2013). « Les débuts de la presse satirique à Montréal : *Le Diable bleu* (1843), *Le Charivari canadien* (1844) *Le Scorpion* (1854) et *Le Perroquet* (1865) ». *Ridiculosia*. (2013). p. 354-377.

les inquiétudes de leur époque¹⁰⁶. Empreint de patriotisme, chacun des journaux satiriques francophones veut être celui qui défend le mieux les intérêts des Canadiens français, bien que chaque revue va se situer aussi de part et d'autre de la ligne qui divise l'échiquier politique entre *Castors* (Conservateurs) et *Rouges* (Libéraux). L'illustration satirique – la caricature politique – occupe une place de choix dans la recette de préparation des numéros hebdomadaire qui suivent à peu près tous les journaux satiriques, la plupart éphémères.

C'est ainsi que la presse imprimée en vient à incarner les soubresauts de la sphère politique canadienne de l'époque qui, complexe et divisée, infirme toute notion d'une société homogène. Yvan Lamonde a analysé l'impact de « l'esprit de parti », d'*« une politique de bleus et de rouges »*, qui sépare la société entre Conservateurs et Libéraux¹⁰⁷ qui, à la manière des adhérents de différentes croyances religieuses, alignent des choix de vie privée et publique sur leur appartenance politique. La dialectique entre visions impérialistes et anti-impérialistes s'infiltra elle des deux côtés de cette division. Le paysage politique est donc caractérisé par une fragmentation multiple des foyers politiques. Le clergé québécois à la pensée ultramontaine, qui lors de l'élection fédérale canadienne de 1896, invite ses paroissiens à voter contre le Parti Libéral de Wilfrid Laurier (1841-1919), est aussi le même clergé à être soudoyé par le bras droit de Laurier, Joseph-Israël Tarte (1848-1907). Ainsi du temps de Julien et des débuts de Brodeur, de Bourgeois et de Massicotte, les revues satiriques illustrées sont publiées dans un climat de plus en plus volatile.

¹⁰⁶ Aird, R. et Falardeau, M. (2009). *Histoire de la caricature au Québec*. Montréal : VLB éditeur. p. 33.

¹⁰⁷ Lamonde, Y. (2016). *Histoire sociale des idées au Québec : 1896-1929*. Québec : Fides. p. 23.

Par conséquent, la collectivité canadienne-française se verrait tiraillée entre plusieurs référents identitaires (français, anglais, américain, amérindien, conservateur, progressiste...). La recherche d'un espace d'affirmation malgré cette fragmentation, suscite l'élaboration de visions à l'homogénéité d'une culture, fondée sur ses institutions gouvernementales et juridiques, sa langue et, dépendant du courant idéologique auquel on adhère, sa religion. Marie Mazalto, sociologue québécoise, croit que ces différenciations ont permis de maintenir une société vivante, distincte et suffisamment homogène où l'humour a joué un rôle de « lien social autour d'une identité commune », le rôle du comique étant indéniable dans la formation et l'affirmation de l'identité d'un peuple¹⁰⁸.

Mazalto suit dans le tracé du sociologue Marcel Rioux (1919-1992) qui voyait le comique comme un mécanisme à la fois de défoulement et de défense dans la société québécoise. Le comique permet à l'individu de critiquer les groupes desquels il fait partie, sans s'épargner lui-même et sans mettre en danger la cohésion de ces groupes. Le comique sert de régulateur pacifique tout en favorisant le renforcement de la cohésion collective : il représente une résistance et une défense contre soi-même et son milieu de vie¹⁰⁹.

Dès lors, l'humour devient une sorte d'outil de critique qui échappe aux représailles des gens visés par son mode d'expression détourné. Au 20^e siècle, le Canada français fait l'objet d'analyses de plus en plus poussées et documentées quant à son inégalité politique, économique et sociale dans le Canada et dans l'Amérique du Nord. L'humour devient une forme d'expression commune alors que ce Canada français se

¹⁰⁸ Aird, R. (2010). *Op. cit.* p. 18.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 19.

considère davantage comme État du Québec, et future nation québécoise¹¹⁰ - laissant de côté les collectivités francophones hors-Québec. La collectivité répond au dictum d'Henri Bergson (1859-1941) : « le rire est une activité de groupe ». Il faut alors une complicité, une cohésion entre le destinataire et les destinataires et il faut que l'objet du rire ait une signification sociale¹¹¹.

L'humour national se développe dans des journaux satiriques autour de thèmes politiques qui rejoignent une grande majorité de la population. Les différents journaux satiriques de l'époque ont pour la plupart des noms évocateurs de l'imagerie populaire québécoise, par exemple : *Le Canard* (1877-1879), *Le Grognard* (1881-1884), *Le Castor* (1843-1845), etc. Ces titres, diffusées auprès de populations autant urbaines que rurales, condensent et commentent les enjeux politiques nationaux en vigueur. Ils sont alors une sorte de moyen de démocratisation de la politique nationale qui se présente sous forme de dessins caricaturaux, souvent dans une langue toute québécoise : le joual¹¹².

Dès les premières revues illustrées satiriques québécoises, les sujets prisés sont les relations entre le Canada et le Royaume-Uni, les relations avec (voire l'annexion aux) États-Unis (dans les années 1850 notamment) et les conséquences anticipées de la Confédération de 1867. À partir des années 1870, la relation du Québec avec le restant de la Confédération, et la politique interne québécoise prennent le dessus. Pour faciliter ou dynamiser ces thèmes récurrents de l'actualité nord-américaine, on voit alors surgir des personnages-emblèmes dans les journaux canadiens. Des personnages comme John Bull, Lady Britannia, Jack Canuck, Miss Canada, Young

¹¹⁰ Mazalto, M. (1994). *L'humour comme facteur d'identité collective. Le cas du Québec.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. p. 55.

¹¹¹ Bergson, H. (1981). *Le rire : essai sur la signification du comique.* Paris : Presses universitaires de France. p. 5-6.

¹¹² Mazalto, M. (2005). « Identités comiques ». Dans *Bulletin d'histoire politique*. 13(2). Montréal : Association québécoise d'histoire politique. p. 22.

Canada et Uncle Sam permettent aux dessinateurs de confronter les différentes opinions concernant le partage des pouvoirs et de constituer une conscience nationale¹¹³. On peut même repérer l’Habitant dans un dessin de l’Américain F.G. Attwood d’abord publié dans le *New York Life* puis dans le *Grip* de Toronto le 5 mars 1887. Tout en revêtant le costume canadien-français, l’Habitant de Attwood représente le Canada en entier (fig. 16). Effectivement, illustrant la querelle sur le droit de pêche des Américains en territoire canadien, le côté droit de l’illustration évoque le manque de volonté de négocier de l’Angleterre (John Bull) et du Canada (Habitant) face à leurs voisins américains (Uncle Sam)¹¹⁴.

Cette illustration n’est pas la seule à représenter le Canada en Habitant. À Toronto, le Canadien anglais J. W. Bengough (1851-1923), caricaturiste au *Grip* (1873-1894) reprend l’image de l’Habitant dans un dessin paru le 19 décembre 1891 (fig. 17). Le sujet du dessin par contre est beaucoup plus particulier, voire provocateur pour le peuple canadien-français. En effet, Bengough illustre comment une alliance entre peuples anglophones pourrait être bénéfique. Incluant la Grande-Bretagne, les États-Unis, le Canada, l’Afrique du Sud et l’Australasie, le choix représentationnel du Canada en Habitant est curieux, surtout pour un Canadien anglais connaissant les tensions linguistiques au pays. Son appropriation de l’imagerie canadienne-française fait écho à l’ambigüité du personnage qui sur le coup vient symboliser le Canada en entier pour les Canadiens anglophones, public cible de ce journal. S’étant souvent montré très francophobe dans ses caricatures, Bengough a peut-être voulu amadouer une partie importante de son public, plus apte à s’assurer d’un régime de lecture bilingue.

¹¹³ Richard. S. (2006). *La production satirique illustrée du caricaturiste montréalais Joseph Charlebois (1872-1935)*. (Mémoire de maîtrise). Université Sherbrooke. p. 35.

¹¹⁴ Spencer, S. R. (2013). *Drawing Borders: The American-Canadian Relationship during the Gilded Age*. New York: Bloomsbury. p. 212.

Dans le Canada français, la figure du Canadien français est représentée sous les traits d'un vieil habitant portant le nom typique de « Baptiste ». Avant Berthelot et son Baptiste Ladébauche, Jean-Baptiste Côté (1832-1907) dessine le personnage dans *La Scie* dès 1863. À Montréal, en 1865, Baptiste s'entretient même avec le président Abraham Lincoln (1809-1865) dans *Le Perroquet* de Charles Moreau. Contrairement aux différents personnages et personnalités représentés dans la caricature de cette époque, Baptiste ne représente pas une entité politique, il incarne la culture canadienne-française plutôt que la province de Québec. Il est alors davantage un observateur ou un commentateur, souvent placé en retrait de l'action¹¹⁵.

Il lui est cependant possible d'agir : dans *La Scie* du 2 décembre 1864, Jean-Baptiste Côté représente Georges-Étienne Cartier (1814-1873) dans « La Confédération!!! » (fig. 18) portant le bonnet de l'Habitant, ce qui rappelle sa participation aux Rébellions des patriotes à St-Denis-sur-Richelieu en 1837. Sa représentation en Habitant évoque sa trahison envers la population canadienne-française face à son engagement dans la réalisation de la Confédération. Ayant pour mode d'expression privilégié la fastidieuse gravure sur bois, Côté a opté pour une simplification de l'Habitant en utilisant des symboles puissants portant l'idée dominante de sa représentation¹¹⁶. C'est ainsi que la version comique de l'Habitant prendra forme et s'installera peu en peu dans le quotidien des Canadiens français en attendant sa version plus significative quelques décennies plus tard.

1.2.4.1 Baptiste Ladébauche

Baptiste Ladébauche, personnage revêtant les attributs de l'Habitant, voit le jour dans les récits d'Hector Berthelot en 1878. En créant son Baptiste, Berthelot laisse tomber

¹¹⁵ Richard. S. (2006). *Op. cit.* p. 36.

¹¹⁶ Nadeau, B. (2014). *Op.cit.* p. 32.

toute gêne du personnage au profit de l'humour¹¹⁷. Alors qu'il est a priori un personnage fictif se profilant dans les chroniques du Journal *Le Canard*, Ladébauche se matérialise pour la première fois neuf mois après sa création, comme on l'a déjà vu, dans le dessin intitulé *Retour de Québec* (fig. 14). Berthelot met en scène son Ladébauche auprès des personnalités politiques de son époque dont il ose critiquer directement les gestes. Les dessins de Berthelot nous montrent un Ladébauche portant le costume de l'Habitant typique, se dressant comme l'homme du peuple qui n'a pas la langue dans sa poche et qui partage son gros bon sens avec les politiciens, à qui il fait défaut. Ladébauche voyage à l'international, pour rencontrer les plus grands de son époque, avec qui il a des conversations d'égal à égal. De leur côté, les hommes politiques sont représentés comme des gens égoïstes, aux préoccupations très différentes du peuple, qui transforment la politique en vrai cirque¹¹⁸.

1.2.4.2 Après Berthelot...

Ladébauche survit au décès de son ‘créateur’ Hector Berthelot en 1895. Dans la première moitié du 20^e siècle, le personnage migre des lieux de la presse satirique hebdomadaire pour rejoindre les grands médias de l'époque en tant qu'icône populaire presqu'« universel ». Ladébauche a été représenté par plusieurs caricaturistes, évoluant dans les mains de Joseph Charlebois (1872-1935), d'E.-J. Massicotte et surtout d'Albéric Bourgeois à *La Presse*.

L'artiste Joseph Charlebois reprend le relais du personnage de Ladébauche pour créer une des premières bandes dessinées dans la presse quotidienne canadienne, un

¹¹⁷ Richard. S. (2006). *Op. cit.* p. 37. Voir aussi Cambron, M. « Les Voyages autour du monde Ladébauche, d'Hector Berthelot à Albéric Bourgeois. Récits de voyage et langue vernaculaire ». Dans Cambron, M. et Hardy, D. (dir.). (2015). *Op. cit.* p. 21-38.

¹¹⁸ Cambron, M. (2005). « Humour et politique dans la presse québécoise du XIXe siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour ». Dans *Bulletin d'histoire politique*. 13(2). Montréal : Association québécoise d'histoire politique. p. 43.

nouveau genre illustré issu de la presse états-unienne. Entre le 5 mars 1904 et le 25 février 1905, Charlebois présente 43 épisodes d'une histoire en images dans *La Presse*. Dans le premier épisode on voit Ladébauche arriver en ville et le lecteur peut s'amuser à voir l'inadaptation de l'Habitant au mode de vie urbain¹¹⁹. Bien que Charlebois tienne compte du caractère frustre du personnage, on lui reproche d'en perdre l'essence. Sa représentation visuelle est moins claire que celles de ses prédecesseurs. Dépourvu de ses principaux identifiants visuels, Ladébauche se fond dans la masse (fig. 19).

Entre 1905 et 1957, on retrouve Ladébauche massivement dans *La Presse* sous la plume d'Albéric Bourgeois qui en consolide l'image (fig. 20). Dominic Hardy et Micheline Cambron dénombrent quelques trois mille images d'originaux dans les archives de la BAnQ, représentant à peu près le sixième de la production qu'étudie désormais Nancy Perron dans ses recherches doctorales, sans même que l'inventaire ne soit complété¹²⁰. Outre les journaux, on retrouve Ladébauche dans une comédie musicale d'Albéric Bourgeois, à la radio et même dans la promotion de certains produits¹²¹. Homme du peuple, il s'attire les confidences des plus grands et rapporte celles-ci minutieusement aux lecteurs avec son talent de conteur et son français incorrect qui rejoint le peuple canadien-français¹²². S'adressant si directement aux gens de pouvoir, Ladébauche permet la modification des rapports de force ce qui fait sourire les lecteurs canadiens-français. Le personnage réussit à commenter la politique

¹¹⁹Danaux, S. *Les voyages de Ladébauche autour du monde* d'Albéric Bourgeois : un art entre illustration et satire graphique. Cambron, M. et Hardy, D. (dir.). (2015). *Op. cit.* p. 69.

¹²⁰Cambron, M. et Hardy, D. « Introduction ». Dans Cambron, M. et Hardy, D. (dir.). (2015). *Op. cit.* p. 11-17.

¹²¹Spencer, S. R. (2013). *Op. cit.* p. 28.

¹²²*Ibid.* p. 38.

canadienne et internationale de façon désinvolte, tout en rejoignant un large public dont la masse populaire qui s'identifie à lui¹²³.

Malgré son fort caractère, le père Ladébauche s'efface ou se cache pour laisser place aux personnalités politiques. Sa position par rapport aux actants de l'illustration dénote toute sa neutralité. Il n'est pas là pour guider l'opinion de la population en ce qui ces diverses personnalités, mais plutôt pour la partager¹²⁴. La société canadienne-française se retrouve face à un Ladébauche comme emblème et porte-parole; un personnage qui possède le courage de critiquer l'élite politique.

Vêtu du costume traditionnel « à la canadienne » comprenant capot à capuchon, ceinture fléchée, mocassins et la tuque, il oscille entre réalité et fiction, représentant un costume réel qui est déjà folklorique à l'époque de Bourgeois¹²⁵. Le bonhomme souriant se voit attribué le rôle de critique politique humoristique¹²⁶. Chez Ladébauche, la figure de l'Habitant devient l'incarnation imagée des Canadiens français. Considéré comme homme du peuple, il prend la parole des gens ordinaires pour critiquer toutes les formes de pouvoir, ce qui a pour conséquence d'encourager la sympathie des Canadiens français pour le personnage, et de reprendre le contrôle de la figure de l'Habitant que trop d'anglophones se sont appropriés pour représenter le folklore¹²⁷. Vers 1910, Bourgeois fait faire le tour du monde à son alter ego, reprenant un mécanisme d'humour initié par Berthelot. Avec son accent et son vocabulaire bien à lui, Ladébauche règle les problèmes mondiaux avec son cynisme légendaire. La série a tellement de succès qu'elle augmente le tirage de *La Presse*¹²⁸.

¹²³Ibid. p. 39.

¹²⁴Richard. S. (2006). *Op. cit.* p. 40.

¹²⁵Danaux, S. *Les voyages de Ladébauche autour du monde* d'Albéric Bourgeois : un art entre illustration et satire graphique. Cambron, M. et Hardy, D. (dir.). (2015). *Op. cit.* p. 69.

¹²⁶Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 32.

¹²⁷Ibid. p. 36.

¹²⁸Aird, R. et Falardeau, M. (2009). *Op. cit.* p. 87.

Semblable à Henri Julien et ses compatriotes, Edmond-Joseph Massicotte va lui aussi utiliser l'Habitant dans une version comique qui servira à faire la promotion de la Compagnie d'Auvents des Marchands Ltée entre 1906 à 1909 (fig. 21). Il utilise le Père Ladébauche, bien que celui-ci ne soit nommé qu'une fois au début de la série, possédant les mêmes traits qu'on lui reconnaît : l'habitant édenté, portant la tuque, une pipe à la main¹²⁹. Ladébauche sert d'« influenceur » à des fins publicitaires. On puise dans sa notoriété pour vendre un produit.

L'appropriation du personnage de Ladébauche par plusieurs artistes de l'époque souligne l'importance et la circulation de celui-ci dans le paysage culturel canadien-français. Que ce soit pour résumer l'actualité, la commenter, faire rire ou pour vendre un produit quelconque, Ladébauche/Habitant, fait partie du quotidien du peuple canadien-français en se frayant une place importante dans les différentes plateformes culturelles.

1.2.5 L'ambivalence de l'Habitant

D'après les différentes appropriations et utilisations du stéréotype de l'Habitant par divers groupes sociaux et pour des causes différentes, l'ambivalence du personnage est palpable. Émergent dans un contexte de lutte et de signification de la différence, l'image de l'Habitant créée par les Canadiens français, dans une idéologie de *survivance*, est une tentative d'affirmation de soi. À l'image de Louis Hébert, premier colon de la Nouvelle-France, l'Habitant représente l'autosuffisance, l'indépendance et la résistance pour le peuple canadien-français¹³⁰. La construction du costume typique révèle la volonté de laisser paraître le métissage des cultures française et

¹²⁹ Karel, D. (2005). *Op. cit.* p. 90.

¹³⁰ *Ibid.* p. 10.

amérindienne et l'adaptabilité des « premiers arrivants » en sol canadien. La Conquête britannique provoque toutefois un repli du peuple canadien-français sur ses valeurs françaises afin de se distinguer du nouveau peuple dominant, ainsi on mettra de l'avant l'agriculture, la religion catholique et la langue française¹³¹. Au cours de son histoire, on ressortira l'image de l'Habitant à des moments tumultueux pour la société canadienne-française. C'est de cette façon que l'Habitant deviendra l'icône des Rébellions de 1837-1838, qu'il reviendra ensuite au tournant du 20^e siècle pour contrer les méfaits de l'industrialisation; il refait surface à la fin des années 1960 dans les manifestes du Front de Libération du Québec qui souhaite démontrer qu'il y a résistance et désir de révolution du peuple québécois. Mais à chacune de ces époques, l'image de l'Habitant acquiert de nouvelles couches de significations qui rendent difficile la lecture des valeurs associées à celle-ci. Chaque époque fait dire ce qu'elle veut au personnage, créant ainsi une ambiguïté qui est difficile à déchiffrer aujourd'hui. Mais c'est peut-être en cela que l'image de l'Habitant, écartée de la fonction d'être *persona*, justement, avec la fin de la carrière de Bourgeois en 1957, acquiert la capacité d'être de nouveau adaptable, redéployable, investi d'un autre sens, redevenant symbole.

Cela dit, l'image de l'Habitant est également ambivalente dans la mesure où elle a été manipulée et a été profitable autant pour les Canadiens anglophones que francophones. Le personnage répond à différents moments aux besoins et aux idéaux des deux groupes, s'adaptant à une vision d'un idéal communautaire pour les premiers (Walker, Coburn par exemple) et à celle d'une infériorité culturelle pour les autres (Young, Krieghoff)¹³². Une clientèle anglophone britannique a suscité l'orientation réductrice de l'image des Canadiens français, dépeints comme rustres, simples, grossiers et portés à l'alcoolisme. La réception de cette image simpliste du

¹³¹ Mazalto, M. (1994). *Op. cit.* p. 50.

¹³² Longchamps, D. (2001). *Op. cit.* p. 4.

Canadien français auprès d'un public étranger n'a pas uniquement été l'œuvre d'artistes anglophones. Nous avons vu comment Louis Fréchette, Honoré Beaugrand et William Henry Drummond, en exportant les contes canadiens-français dans leurs volumes illustrés de dessins qui représentaient l'Habitant typique, ont eu pour effet de stabiliser une image très peu moderne du peuple canadien-français pour un public externe habitué à voir les représentations d'altérité nationale et linguistique comme symbolique du passé révolu. Le public joue alors un rôle important dans cette ambivalence face à l'Habitant puisque dépendamment de celui-ci, la compréhension du personnage est tout à fait différente.

Représentant l'homme de la campagne, l'Habitant est toutefois une création de gens de la ville. De Légaré à Bourgeois, la figure s'adresse avant tout à une population éduquée, urbaine, fonctionnaire – celle qui lit les journaux. Ce sont ces mêmes gens qui participent aux soubresauts de la modernité et des enjeux liés au statut social.

Le Ladébauche de Bourgeois est également un personnage urbain, qui avec sa compagne Catherine, vit les mutations sociales liées à l'urbanisation et à la modernité. Le personnage de Ladébauche, si prolifique dans la première moitié du 20^e siècle, aura toutefois une fin; le personnage disparaît après la retraite d'Albéric Bourgeois en 1957. Cette disparition suggère que Ladébauche, ou l'Habitant, n'est plus utile à ce moment de l'histoire québécoise. Quand la figure de l'Habitant refait toutefois surface une décennie plus tard c'est le *Vieux de '37* d'Henri Julien qui sera réactualisé à des fins politiques, à la fin des années 1960.

CHAPITRE II

L'HABITANT DANS L'ŒUVRE D'HENRI JULIEN

Le personnage de l'Habitant est omniprésent dans la production d'Henri Julien et marque tout autant son historiographie. Entre le début de sa carrière et sa mort, Julien a réalisé quatre à cinq types d'Habitants, tous pour des publics différents et des durées différentes. Ce chapitre s'attardera à l'évolution du personnage depuis ses premières apparitions satiriques, alors qu'il est présenté comme un petit bonhomme trapu qui, au fil du temps, se voit transformé par un dessin de plus en plus évolué. Dès que la carrière de Julien prend le tournant journalistique, il se met tout aussi sérieusement à l'illustration. Son Habitant grandit alors jusqu'à s'approcher du statuesque. Dans les années qui précèdent la mort de l'artiste, l'Habitant se transforme encore, devenant un vieillard. Quoique sommaire, la présentation de l'évolution du personnage chez Julien permettra au lecteur de se rapporter à ce répertoire visuel pour la suite du mémoire.

Ensuite, il faudra situer l'importance de cette figure dans la carrière de l'artiste pour mettre en relief la fortune des sujets folkloriques dans son historiographie. Celle-ci débouche sur deux versants. Le premier est constitué principalement par les amis et journalistes qui ont traité de l'œuvre de leur confrère de façon plus subjective. Ces écrits ont connu une longue résonance auprès des auteurs qui ont traité de Julien jusqu'au années 160. C'est ensuite que le deuxième versant prend forme, relevant principalement de recherches scientifiques récentes dans différents domaines (études sur le folklore, histoire, histoire littéraire et histoire de l'art).

De la mort de Julien en 1908 jusqu’aux années 1990, on le dépeint comme un artiste de scènes traditionnelles, d’Habitants, de contes et légendes canadiennes-françaises. Parmi les historiens de l’art qui ont étudié les corpus de l’œuvre de Julien, mentionnons Marianne Thibault, qui s’est attardée à la représentation des Rébellions de 1837-1838 qu’a réalisé Henri Julien pour le *Montreal Daily Star* qui souligne en 1887-88 le cinquantième anniversaire des événements¹³³. Dans son mémoire de maîtrise, Dominic Hardy, quant à lui, soulève l’absence de la caricature dans l’histoire de l’art et plus spécialement dans le récit professionnel d’Henri Julien¹³⁴. Serait-ce parce que la caricature n’était pas considérée comme sérieuse au Québec à l’époque de Julien¹³⁵ ou plutôt serait-ce parce qu’elle ne colle pas nécessairement à la vision que l’on veut se faire de l’artiste? L’historiographie posthume de Julien a rapidement eu pour conséquence de faire oublier la carrière satirique de l’artiste, le représentant le plus souvent comme l’artiste du « bon vieux temps »¹³⁶.

2.1 Évolution de la figure de l’Habitant chez Henri Julien

2.1.1 Premières apparitions satiriques

Les premières apparitions de l’Habitant sous le crayon de Julien se trouvent dans le registre de la satire. Henri Julien publiait déjà des dessins satiriques à saveur politique dans le *Canadian Illustrated News* qu’il rejoint comme dessinateur à partir de 1873. C’est là qu’on repère, dans le numéro du 12 février 1876, la binette de l’Habitant (fig. 22) qui en est à sa première apparition publiée sous a plume d’Henri Julien. Le personnage arbore la tuque, le manteau d’étoffe, la ceinture fléchée, la pipe et les bottes sauvages. Il est entouré d’une cruche de sirop d’érable et d’une caisse où l’on

¹³³ Thibeault, M. (2003). *Op. cit.* 28-41.

¹³⁴ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 24.

¹³⁵ Paul Gladu affirme qu’on « accepte difficilement l’humour chez un créateur dit sérieux ». Dans Gladu, P. (1970). *Henri Julien*. Outremont : Lidec. p. 32.

¹³⁶ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 150.

peut lire « *boots and shoes* ». L’Habitant est confiné au tiers de la composition; il est séparé par un mur de pierre où l’on peut voir sur la paroi supérieure qu’un imposant « 50% » y est inscrit. Sur le reste de l’image, on peut reconnaître Oncle Sam avec son chapeau haut de forme, sa veste étoilée et son pantalon à rayures verticales, qui le définissent¹³⁷. Un drapeau américain nous confirme qu’il s’agit bien du côté étatsunien de la frontière entre le Canada et les États-Unis. Autour de l’Oncle Sam se trouvent des caisses de coton, de thé, des matériaux de quincaillerie et un baril de sucre. On devine que le sujet de la composition est l’importation et l’exportation de denrées entre les États-Unis et le Canada ou le Québec.

L’imposante allure du personnage d’Oncle Sam et la position supérieure qu’il a face au personnage de l’Habitant, qui est beaucoup plus petit, nous laisse croire que l’importation des produits américains était beaucoup plus importante que l’exportation des produits canadiens aux États-Unis. L’Habitant, quant à lui, les bras croisés derrière le dos, ne semble pas vouloir prendre les produits que lui tend l’Américain. Quoique l’Habitant semble être dépourvu de sa personnalité fourbe et vigoureuse que développera Julien par la suite, on reconnaît tout de même le style hachuré de l’artiste et son attention aux détails.

Julien fait rapidement paraître son Habitant dans les journaux satiriques qu’il fréquente de 1879 à 1888, tels que *Le Canard*, *Le Farceur* et *Le Violon*, où il utilise parfois les pseudonymes « Crincrin » ou « Octavo ». Dans l’« Album drolatique » du journal *Le Farceur*, paru vers 1879, l’Habitant est le témoin de chacune des scènes comiques que représente Julien. C’est lui qui assiste et qui semble s’esclaffer des

¹³⁷ Christian Vachon traite de la place d’Henri Julien dans l’élaboration de la figure d’Uncle Sam. Voir Vachon, C. “Uncle Sam, a Not-so-Distant Cousin : Canadian Contributions to the Genesis of a US Allegorical Figure”. Dans Hardy, D. Gérin, A. et S. Carney, L. (dir.). (2018). *Sketches from an unquiet country: Canadian graphic satire, 1840-1940*. Montréal: McGill-Queen’s University Press. p. 75-97.

esclandres politiques; il personnifie le peuple canadien-français qui observe ces joutes politiques comme un spectacle. La satire de Julien n'est en rien dégradante pour le futur Baptiste Ladébauche, il n'est pas le sujet de la plaisanterie. Au contraire, c'est plutôt celui qui garde le plus de dignité dans les différentes représentations comiques. La satire est plutôt déplacée vers les différents acteurs politiques contemporains à l'époque de l'artiste.

Si l'on attribue la création du personnage de Baptiste Ladébauche à Hector Berthelot, Julien a sans doute eu un rôle à jouer dans l'élaboration de la figure visuelle de l'habitant narquois. Malgré la différence d'âge de dix ans entre les deux hommes, leurs carrières respectives se sont chevauchées sur plus de 30 ans. Julien en début de carrière publie dans les journaux *Le Canard* et *Le Vrai Canard* de Berthelot, effectuant ses dessins en suivant ce que lui dicte ce dernier¹³⁸. Lorsque Berthelot présente visuellement son personnage de Ladébauche pour la première fois dans *Le Canard* le 9 août 1879 (fig. 14), Julien travaille alors pour le journal *Le Farceur* où la représentation de l'Habitant est déjà usuelle. La couverture du journal (fig. 23) faite par Julien propose un Habitant assis devant la cheminée, tenant une pince à tison pour allumer sa pipe, un bonnet sur la tête. De petits angelots sèment la pagaille dans une scène parsemée de feuilles de journaux. Henri Julien représente déjà son Habitant à la manière qu'on lui connaît aujourd'hui, tel qu'il l'a façonné; un Habitant âgé, un peu courbé qui inspire la bonhomie sans exagération des traits. Dans les pages regroupées dans l' « Album drolatique », Julien dessine toutefois l'Habitant dans les différentes scènes comiques d'une façon plus particulière, qu'il réserve à la caricature; l'Habitant a presque des airs de lutin. Bien que toujours doté des attributs qui le caractérisent, Julien représente ce fameux personnage de plus petite taille, mais plus large d'épaules et plus dynamique (fig. 24 et fig. 25). Le style est aussi différent. Tandis que la couverture du journal *Le Farceur* est très achevée, avec beaucoup de

¹³⁸ Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 37.

détails, dans différents tons de gris bien proportionnés, les illustrations suivantes de l’« Album drolatique » (fig. 24 et fig. 25) montrent un trait moins travaillé, plus rapide. Les différents tons de noir et de gris soulignent les éléments que Julien semble vouloir mettre de l’avant. Ici l’Habitant n’est pas le sujet principal de la composition; en gris pâle, il côtoie le personnage central identifié par ses contours noirs.

Alors que Berthelot représente dans *Le Canard* son Ladébauche trapu, possédant une barbe noire, ce qui lui donne l’air assez jeune (fig. 14), il nous surprend en 1881, pour la couverture du journal *Le Grognard* (fig. 26), avec un en-tête très similaire à celle de Julien pour *Le Farceur*. Outre le fait que les deux images aient été publiées à un an d’intervalle, il n’empêche qu’une parenté se manifeste franchement dans la composition. Berthelot présente aussi l’Habitant assis sur une chaise dans la même direction que celui de Julien. Plutôt que de se trouver devant la cheminée, le personnage siège devant un bureau, une plume à la main. La scène est également perturbée par de petits diablotins. Bien que les deux personnages soient assis de la même manière, courbés, la main gauche sur la cuisse, tenant un objet dans la main droite, l’énergie est assez différente. Dans *Le Farceur*, le personnage semble calme et souriant dans un désordre tranquille alors que dans *Le Grognard*, le personnage semble plus aigri, un sourcil froncé, dans une atmosphère plus désordonnée¹³⁹. L’exécution des deux pages couvertures est assez différente; tandis que celle de Julien est visuellement plus habile, celle de Berthelot est plus caricaturale. La similitude entre les deux représentations est toutefois saisissante; il est d’ailleurs peu probable que dans le milieu satirique montréalais assez restreint, Berthelot ait pu passer à côté de la version de Julien parue un an plus tôt. Puisque l’on octroie la création intellectuelle de Ladébauche à Berthelot et qu’il est l’ainé de Julien de dix ans, il est facile de concéder l’élaboration de la représentation visuelle initiale du

¹³⁹ Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 38.

personnage à celui-ci, mais d'après les dates de parution, les dessins d'Henri Julien ont pu servir d'inspiration à la mise en image subséquente du personnage.

Presqu'une décennie plus tard, dans le journal satirique *Le Violon*, Julien signe ses dessins « Crincrin ». Il dessine le personnage de Ladébauche comme le feront les Hector Berthelot, Albéric Bourgeois, E.-J. Massicotte et autres. Son Ladébauche ressemble fortement à son Habitant de l'« Album drolatique » du journal *Le Farceur* : il est plus potelé, petit et assez dynamique (fig. 27). La différence est saisissante lorsque dans le même journal il représente l'Habitant non satirique sous le nom de « L'Électeur » (fig. 28). L'Habitant a alors délaissé sa pipe, laissant place à la faux. Il est grand et plus figé. Observateur, sans rôle, dynamique dans la représentation, il semble en pleine forme. Ces deux états très différents de l'Habitant montrent bien la distinction avec Ladébauche ou la forme satirique de l'Habitant et l'homme de la campagne plus illustratif pour Julien. Les deux possèdent des énergies très distinctes; tandis que le premier est plus ricaneur et dynamique, le second semble plus calme et posé. Même si la version satirique de l'Habitant semble plus ludique, il ne s'agit pas du tout d'une nouvelle perception du personnage qu'on représenterait de façon méprisante; il est plutôt question d'un personnage un peu plus joyeux qui est témoin d'une politique tournée en ridicule.

2.1.2 Dans les journaux hebdomadaires et quotidiens

Un peu après ses premiers dessins caricaturaux, Julien commence sa carrière journalistique vers 1874 alors qu'il est envoyé dans l'Ouest canadien par le *Canadian Illustrated News* pour suivre une expédition de la police montée. À son retour, les images qui documentent cette expédition paraissent dans le *Canadian Illustrated News* et *l'Opinion publique*, mais assument une importance éditoriale assez différente d'une revue à l'autre. Sa fonction de caricaturiste subit le même sort : au *Canadian*

Illustrated News ses satires graphiques ornent la une, à la manière des caricatures publiées par Thomas Nast (1840-1902) à *Harper's Weekly*; alors qu'à *L'Opinion publique*, ces caricatures sont reléguées à l'intérieur du journal. Il a aussi pour tâche de relater les événements courants tels les accidents, les incendies, les parades, etc. Cela exige un dessin réaliste et rapide, loin de la caricature.

En 1887, le *Montreal Daily Star* l'engage à titre de pigiste et lui commande une série de dessins représentant les événements des Rébellions de 1837-1838 intitulée « The Great Insurrection!/La Grande Insurrection! », afin de souligner le 50^e anniversaire de ces évènements. La série comptant 177 dessins est offerte autant en anglais qu'en français et prétend offrir les versions de plusieurs acteurs des différents points de vue des Rébellions¹⁴⁰. Julien a alors l'occasion de formuler une représentation des habitants canadiens-français des années 1830 qui correspond aux codes esthétiques de l'illustration historique. Le style qu'il adopte ici est caractérisé par le recours à une ligne claire réalisée en de rapides traits noirs sur fond blanc, avec très peu de hachures. Le style confirme la transformation stylistique dans la production de l'artiste depuis qu'il a quitté le *Canadian Illustrated News* et *L'Opinion publique*, qui ont toutes les deux cessé de paraître en 1883. Il s'adapte bien ici à la reproduction envisagée sur les pages du *Star*, en de minuscules vignettes; l'hachurage aurait effectivement nui à la compréhension visuelle du lectorat qui suit, de livraison en livraison, un récit d'aventures autant qu'un récit historique. Julien doit investir l'énergie visuelle dans le déplacement dynamique des corps dans l'espace plutôt que dans les textures clair-sombre du rendu qui avait marqué ses grandes caricatures des années 1870.

¹⁴⁰ St-Jean, F. (2009). *Images du patriote : objets commémoratifs, intentions variables*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. p. 80.

En même temps, cette clarté dans l'illustration est mise au service d'un message précis. France St-Jean, historienne de l'art spécialiste de la représentation des rébellions, a montré comment cette série s'appuie sur des témoignages issus des patriotes, des membres de l'armée et du clergé, pour dénoncer avant tout le fait d'avoir pris les armes pour contester l'autorité. Des illustrations comme *La mort du Lieutenant George Weir* (fig. 29) et *Combats au corps à corps à Saint-Charles* (fig. 30) montrent des patriotes enragés, sans pitié. Dans la première image, on voit un groupe de patriotes encercler le Lieutenant George Weir qui n'a plus aucune chance de survie face au groupe d'insurgés. Dans la deuxième, les deux fronts se font face pointant leurs fusils en direction des adversaires; la colère et la rage y sont perceptibles entre autres par la présence de l'homme debout à la chemise carottée qui tient son fusil par le canon, prêt à frapper à l'aide de sa crosse quiconque se présentera devant lui.

Nous n'avons pas accès au fin détail du processus de création de ces images. Il est permis de croire que si Julien pouvait avoir carte blanche en tant que compositeur de l'image, l'ensemble des scènes choisies pour illustration relève du commanditaire : ici le *Montreal Daily Star* qui, rappelons-le, destine la série autant à son lectorat anglophone que francophone. Comment ces publics ont-ils pu recevoir cette série et ce message dont parle France St-Jean, pour une commémoration hemicentenaire survenue deux ans à peine après la pendaison de Louis-Riel? Quelle que soit l'intention précise de Julien face à cette série, il signale tout de même une préférence pour l'illustration de l'action dynamique qui annonce l'illustration des différents contes et légendes à laquelle il se donnera dans les années 1890.

2.1.3 Participation à l'*Almanach du peuple* et autres projets illustratifs

Avant 1888, la représentation de l'homme de la campagne n'est pas aussi fréquente dans la production d'Henri Julien et les contours de son personnage ne semblent pas être fixés¹⁴¹. En 1888, Julien devient directeur artistique et principal illustrateur au *Montreal Daily Star*. Il représente l'actualité politique et culturelle ainsi que des faits divers de façon quotidienne. Dès la même année, Julien présente son Habitant de façon plus récurrente dans l'*Almanach du peuple* de la Librairie Beauchemin. L'Habitant de Julien devient alors, aux yeux des lecteurs, une figure rassurante, loyale, sympathique et puissante, face aux chamboulements liés à la modernisation programmée du pays¹⁴². Au plaisir de Julien, le contrat qui le lie à Hugh Graham et au *Montreal Daily Star* lui laisse justement la liberté de mener sa carrière d'illustrateur dans ses temps libres¹⁴³. Sa collaboration avec l'*Almanach du peuple*, de 1888 jusqu'à sa mort, lui permet de s'éloigner le temps de quelques dessins, des scènes politiques et des nouvelles quotidiennes pour laisser libre cours à son imagination et créer des images à partir des contes et récits de Louis Fréchette. Accompagnés des dessins de Julien, ceux-ci se voient attribués une force et une cohérence symbolique rattachées au mouvement de la *survivance*. En 1940, l'*Almanach du peuple* évoque l'interdépendance entre texte et image dans la publication de ces contes et légendes :

[...] jamais la pensée de Louis Fréchette ne fut mieux traduite que par son ami fidèle Henri Julien, le dessinateur original, l'artiste spirituel, le peintre amoureux du type canadien. Ces deux amis, dont la plume et le crayon se mariaient si heureusement pour traduire la vie intime de notre

¹⁴¹ Il est souvent moins âgé et ne rassemble pas tous les éléments qui le caractérisent dans la production plus tardive de Julien.

¹⁴² Lüsebrink, H-J. (2014). « *Le livre aimé du peuple* ». *Les almanachs québécois de 1777 à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval. p. 221

¹⁴³ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 93.

peuple, pour illustrer nos « habitants », finirent d'ailleurs leurs jours à quelques mois d'intervalle, en 1908¹⁴⁴.

D'après Hans Lüsebrink, au fil des ans et des illustrations, Julien a créé des lieux de mémoire et des figures symboliques, proliférant ainsi un imaginaire du Québec traditionnel, accessible à un large public¹⁴⁵. En effet, à cette époque l'*Almanach du peuple* est l'ouvrage le plus vendu dans le Canada francophone. Les gens de familles modestes économisent pour s'acheter l'édition de l'année et ces ouvrages sont souvent les seuls livres qu'ils possèdent. L'*Almanach* est aussi populaire auprès de la bourgeoisie canadienne-française. L'Habitant de Julien devient rapidement une figure liée à la valorisation de la culture traditionnelle canadienne-française entre autres par les contes et légendes publiées dans les almanachs et recueils. Pierrick (fig. 31), Joachim Crête (fig. 32), le père Vermette (fig. 33), Jos Violon (fig. 34), sont tous des personnages d'Habitants que l'on retrouve au fil des ans, sous la plume de Julien. Tous possèdent une majorité des attributs de l'Habitant, que ce soit le bonnet, le manteau d'étoffe ou bien les bottes sauvages. Il est alors facile de le repérer dans chacune des illustrations réalisées par Julien.

Quoique l'on retrouve l'Habitant d'Henri Julien principalement dans les contes de l'*Almanach du peuple*, celui-ci sort éventuellement de la fiction. C'est notamment le cas suite au décès de l'artiste. L'Habitant de Julien va migrer vers des publications à vocation commerciale telles que le *Calendrier agricole* de 1915. On y retrouve l'homme de la campagne effectuant les différentes tâches agricoles aux mois respectifs (fig. 35 et fig. 36). La figure est toutefois plus vivante lors de ses apparitions dans les récits de Fréchette. Dans le Calendrier agricole, l'Habitant semble figé, comme s'il prenait la pose. L'Habitant satirique fait aussi parfois des apparitions. C'est le cas de la « Revue Comico-politique » de l'*Almanach du peuple*

¹⁴⁴ (1940). « Le Centenaire de Louis Fréchette ». *Almanach du peuple*. 418-419.

¹⁴⁵ Lüsebrink, H-J. (2014). *Op. cit.* p. 123.

de 1891 alors que Julien va jusqu'à représenter Wilfrid Laurier, Honoré Mercier et Hector Langevin (1826-1906) en Habitants (fig. 37, 38 et 39). Faisant l'analogie de leurs joutes politiques dans un quotidien d'hommes de la campagne, Julien parvient à rendre accessible la politique tout en la tournant en ridicule.

Au-delà des dessins qu'il contribue à l'*Almanach du Peuple*, Henri Julien signe les illustrations de plusieurs recueils de contes et légendes. On connaît très bien entre autres sa représentation de *La Chasse Galerie* (1893) d'Honoré Beaugrand qu'il réinterpréta à plusieurs reprises (fig. 40). Il participe aussi à des recueils tels que *La Noel au Canada* (1900) et *La Légende d'un peuple* (1908) de Louis Fréchette, *Contes vrais* (1907) de Pamphile Lemay (1837-1918), *Mélanges poétiques et littéraires* (1899) de Félix-Gabriel Marchand (1832-1900) et *Légendes canadiennes* (1900) d'Honoré Beaugrand. De ces nombreux ouvrages, plusieurs versions furent publiées en anglais, parfois même avant la version française, ce qui a permis aux contes canadiens-français et aux illustrations de l'Habitant, de se faire connaître aussi dans le Canada anglophone et aux États-Unis¹⁴⁶. Dès 1892, *La Chasse-Galerie* d'Honoré Beaugrand illustré par Henri Julien est publié dans *The Century Illustrated Magazine* de New York¹⁴⁷. Cette publication dans un périodique américain de renom a pour effet d'abord de créer un intérêt pour les contes et légendes canadiens-français, mais aussi pour les aspects anthropologiques de la vie quotidienne de l'Habitant auprès d'un nouveau public anglophone provenant des États-Unis¹⁴⁸.

Henri Julien marque une continuité à son travail d'illustrateur de contes et légendes traditionnels, en amorçant une carrière de peintre dans les dernières années de sa vie,

¹⁴⁶ Landry, K. « L'Habitant et son terroir ». Dans Boivin, A. et Karel, D. (dir.). (2014). *Op. cit.* p. 52.

¹⁴⁷ Hardy, D. (2011). « Avant l'histoire de l'art canadien, l'art canadien avant l'histoire : Henri Julien, Honoré Beaugrand et La Chasse-Galerie au *Century Magazine*, 1892 ». Dans Berthold, É. et Miglioli, N. (dir.). *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*. Québec : Presses de l'Université Laval. 87-109.

¹⁴⁸ Landry, K. (2014). *Op. cit.* p. 54.

de 1900 à 1908, année de sa mort. Habituel à travailler à l'encre noire, Juilen se permet d'amorcer la couleur dans ses tableaux, allant de coloris pastels et terre dans ses paysages jusqu'à une conception romantique, quasi symboliste de la couleur et de ses fonctions descriptives et narratives, conception qu'il maîtrise avec aisance dans la version peinte de *La Chasse Galerie* (fig. 41). Comme nous l'avons vu, Julien n'en était qu'à ses débuts de carrière de peintre au moment de son décès; il aurait prévu livrer à son nouveau public une série entière sur la culture québécoise.

And this was to have been but the beginning of a series of pictures which would have told the story of the hopes and fears of all French Canada, its traditions and its aspirations, its old world dreams inherited from Breton and Norman generations, yet adapted to three centuries of life in his own Dominion, had not the all-compelling hand which makes naught of human desires and aspirations written « finis » ere the work was scarcely started¹⁴⁹.

Il parlait ouvertement des prochaines étapes de sa série; il avait même fait des croquis d'une œuvre portant sur le *Loup Garou*¹⁵⁰. Sa mort subite l'a empêché d'achever cette série qui aurait pu être très significative pour les cultures canadienne et québécoise¹⁵¹. L'exigence de son travail journalistique a aussi fait en sorte que Julien n'a pas eu le temps d'avoir une production qui n'était pas soumise à l'actualité ou à l'illustration de contes¹⁵². D'après Dominic Hardy, si Henri Julien n'était pas mort en septembre 1908, on aurait probablement pu le reconnaître en tant que peintre, au même titre que

¹⁴⁹ Macnab, B. A. Dans Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin. p.11.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ C'est ainsi qu'on peut se poser la question de la relation entre cette production de Julien et la série de sculptures *Légendes, coutumes, métiers* d'Alfred Laliberté. Voir le volume (1934). *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle-France : bronzes d'Alfred Laliberté*. Préface de Charles Maillard. Montréal : Librairie Beauchemin limitée; ainsi que l'essai de Daniel Drouin, « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) », dans Drouin, D. (Dir.). (2001). *Louis-Philippe Hébert, Québec : Musée du Québec*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. p. 146-155.

¹⁵² Dumas, P. (1958). La peinture d'Henri Julien. *Vies des arts*, 13.19-23. p. 20.

ses contemporains Maurice Cullen (1866-1934), William Brymner (1855-1925) et Charles Huot (1855-1930)¹⁵³.

L'importance de l'Habitant dans la carrière d'Henri Julien a été retenue dans l'historiographie où le lien entre le personnage et l'artiste est souligné. Le regain que connaît la figure de l'Habitant au tournant du 20^e siècle n'est toutefois pas sans ambiguïté. Selon Hans Lüsebrink, la mise en récit et la mise en image de la figure symbolique est caractérisée par un double mouvement. La narrativisation du personnage emblématique de l'Habitant transforme l'icône figée en une version vivante et populaire à laquelle s'attacheraient la population. De l'autre côté, la mise en récit et en image de l'homme de la campagne soulève des questionnements auprès de la bourgeoisie canadienne-française quant au dénigrement et à la « caricaturisation » de l'icône qui représente son peuple et son histoire¹⁵⁴.

2.2 Ambivalence et réception posthume

2.2.1 Amitiés et politique

Henri Julien avait un réseau social fidèle; son cercle d'amis est impressionnant par le nombre et par la réputation. Il côtoyait des acteurs importants de la culture canadienne-française de l'époque. Louis Fréchette, Alfred Laliberté, Maurice Cullen, et Louis-Philippe Hébert (1850-1917)¹⁵⁵ faisaient partie de son entourage rapproché. L'historiographie de l'artiste à partir des différents articles posthumes et de l'*Album* fait ressortir une opinion générale bienveillante à son égard. Ce récit continue d'être

¹⁵³ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 153.

¹⁵⁴ Lüsebrink, H-J. (2014). *Op. cit.* p. 217.

¹⁵⁵ Ce dernier, ainsi que son fils Henri Hébert, ont signé l'acte de décès d'Henri Julien en 1908. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Registre photographies de la paroisse Notre-Dame de Montréal, 1908. Henri Julien, Certificat de décès, 1908-09-20.

construit au moment de l'exposition commémorative présentée 30 ans après sa mort, alors qu'est cité le peintre Maurice Cullen:

[...] très estimé pour ses qualités personnelles et pour son œuvre; ses dessins lui firent de nombreux amis, qu'influençaient facilement sa bonhomie et sa tolérance. Comme illustrateur de journal, il fut le plus célèbre de sa génération, doué qu'il était d'un merveilleux talent¹⁵⁶.

Julien avait gravité autour d'un noyau professionnel anglophone, conservant toutefois des amitiés avec un nombre important de francophones. À ce niveau, plusieurs débats persistent dans l'historiographie de l'artiste à savoir quelles étaient ses allégeances et idéologies politiques. Paul Gladu, critique d'art écrivant en 1970, au plus fort de la Révolution tranquille, voit un Julien qui évoluait dans un milieu de politiciens et d'hommes d'affaires bourgeois et influencé par l'ère victorienne. Gladu explique la « bondieuserie » des scènes traditionnelles et la réapparition des « trognes stéréotypées » (Habitants) par le monde puritain et formaliste au sein duquel il situe Julien¹⁵⁷. Selon Gladu, c'est l'admiration pour « une espèce d'hommes qui surent s'imposer partout¹⁵⁸ », c'est-à-dire anglophones, qui aurait fait en sorte d'attirer Julien dans leur monde professionnel. Toutefois, sa collaboration avec les journaux anglophones ne l'aurait pas empêché de garder un esprit français, l'expliquant par l'éloquence sans équivoque des illustrations des Rébellions et des sujets traditionnels¹⁵⁹. Il demeure que l'argumentation de Gladu est fragilisée par le manque de sources écrites de la part de l'artiste.

¹⁵⁶ Brown, E. *dans* Galerie nationale du Canada. (1938). *Henri Julien (1851-1908) : exposition commémorative*. Ottawa : Galerie nationale du Canada. p. 4

¹⁵⁷ Gladu, P. (1970). *Henri Julien*. Outremont : Lidec. p. 13.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 28.

De son côté, Marianne Thibeault renchérit qu'il est impossible d'avoir la certitude des allégeances politiques de Julien, mais qu'il est possible de constater qu'il évolue dans un monde davantage libéral et francophone. Malgré ses nombreux collègues anglophones et sa carrière au *Montreal Daily Star*, journal aux idéaux conservateurs, Henri Julien possède un réseau d'amis et de collaborateurs principalement francophones, appartenant à l'élite petite-bourgeoise aux intentions progressistes. Il compte dans ce réseau plusieurs partisans libéraux comme Laurent-Olivier David (1840-1926), bras droit de Wilfrid Laurier, Hector Berthelot, Honoré Beaugrand et Louis Fréchette, tous faisant partie de ce que l'on appelait l'univers rouge de l'époque, c'est-à-dire un milieu libéral, héritier du Parti rouge canadien-français et des *Clear Grits*¹⁶⁰. Ne détenant aucune preuve manuscrite quant aux croyances ou espoirs qu'il aurait eus pour le Québec en tant que collectivité francophone, nous ne saurions nous prononcer sur le rôle qu'auraient joué ses considérations politiques et sociales dans sa pratique artistique.

2.2.2 Mise en place d'une commémoration post-mortem

De son vivant, Henri Julien était un artiste reconnu en raison de l'importante diffusion de ses dessins dans le *Montreal Daily Star*, dans l'*Almanach du peuple* et les recueils de contes que nous venons d'évoquer, sa pratique artistique de peintre lui a aussi valu une reconnaissance accrue dans les dernières années de sa vie. Henri Julien décède en pleine rue à Montréal le 17 septembre 1908. Comme l'a montré Hardy dans son analyse de la pléthore d'articles publiés dans les différents journaux montréalais dès le lendemain, le milieu de la presse tâche à rendre pleinement un hommage senti de l'Artiste qui fut un des leurs¹⁶¹. Dès le 5 novembre 1908, un comité, présidé par Hugh Graham et rassemblant collègues et amis, est mis en place

¹⁶⁰ Thibeault, M. (2003). *Op. cit.* p. 3.

¹⁶¹ Une grande partie de ces articles est publiée à la toute fin de l'*Album* (1916) dans une section nommée « Article de journaux », p.199-205.

pour discuter du projet de l'*Album* qui devait initialement paraître quelques années plus tard¹⁶². Entre-temps, le 1^{er} juin 1911, dans une lettre adressée à Jeanne Julien, la fille aînée de l'artiste, Émile Vanier (1858-1934), ingénieur et architecte montréalais et ami de Julien, arrive à faire renommer la rue Sanguinet « avenue Henri-Julien » depuis le Carré St-Louis jusqu'aux limites nord de la ville. Puis, l'*Album* est enfin publié en 1916 par la Librairie Beauchemin. Le recueil comprend 176 pages d'illustrations provenant des archives du *Montreal Daily Star* et des Éditions Beauchemin accompagnées de trente pages de texte¹⁶³. L'ouvrage, séparé en sections, comporte une partie intitulée « Scènes canadiennes », où l'Habitant est à l'honneur.

Comme le mentionne Dominic Hardy dans son texte « 1916, Enfin l'*Album* Henri Julien », la publication de l'*Album* correspond au début du processus de mythification du travail d'Henri Julien par la sélection de certains éléments de la carrière artistique de l'artiste et par l'omission de certains autres¹⁶⁴. Bien que l'ouvrage soit un outil intéressant pour découvrir l'artiste, il demeure en quelque sorte hasardeux. Les créateurs de l'ouvrage ont volontairement retiré aux illustrations toute date ou élément permettant leur mise en contexte. Les textes commémoratifs de l'*Album* ont ainsi champ libre pour donner un sens aux images en leur rattachant des idéologies teintées par la volonté d'une confirmation identitaire.

Suite à la parution de l'*Album*, il faut une vingtaine d'années, soit jusqu'en octobre 1936 à l'Arts Club de Montréal, pour que soit organisée une exposition commémorative consacrée à Henri Julien. En 1938, la Galerie nationale du Canada présente, grâce aux énergies de Marius Barbeau et de Harry McCurry (1889-1964),

¹⁶² Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 158.

¹⁶³ Hardy, D. « 1916. Enfin l'*Album Henri Julien* », dans Denis Saint-Jacques et Marie-José Des Rivières (dir.), *De la belle époque à la crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 179.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 185.

directeur de l'institution, l'exposition rétrospective *Henri Julien : Memorial Exhibition*, qui circulera à Montréal et à Toronto. Puis en 1941, Barbeau publie son étude biographique de Julien dans la série de plaquettes que publie la Ryerson Press de Toronto pour rendre plus accessible les récits de vue d'artistes canadiens. Bien que ces différents expositions et publications soient nées d'une volonté de reconnaître le travail de cet artiste important, elles s'inscrivent aussi dans un mouvement de construction d'une historiographie de l'art canadien, dans laquelle s'infiltre – à son insu ou non – une partie de ce mouvement de *survivance* que nous avons décrit au chapitre précédent.

2.2.3 Une historiographie « folklorisante »

Si Julien a participé à l'élaboration et à la confirmation de l'Habitant dans le paysage artistique québécois, c'est également cette même figure de l'homme de la campagne qui agit comme représentant de la production d'Henri Julien, malgré la diversité des œuvres qu'il a produites¹⁶⁵. L'historiographie posthume de Julien a peut-être son rôle à jouer dans la réputation d'artiste « du bon vieux temps » que l'on a attribué à ce dernier et qui lui reste encore aujourd'hui. Nonobstant le fait que quelques auteurs aient soulevé ses caricatures ou ses « binettes politiques », la majorité des articles sur l'artiste porte sur les illustrations pour contes et légendes ainsi que sur les dessins qu'il a créés pour représenter la vie rurale traditionnelle. La majorité des auteurs qui ont abordé son œuvre aux lendemains de son décès se sont ainsi entendus sur l'importance de sa pratique artistique pour la « race » canadienne-française. Gonzalve Desaulniers, journaliste, poète et avocat canadien-français, parlant des dessins de Julien, écrit dans l'*Album* : « Nous les considérons comme des témoignages glorieux d'une race qui veut se prouver à elle-même qu'elle a les talents des races privilégiées, et aux autres qu'elle ne leur est pas inférieure. » Il poursuit son éloge, affirmant que

¹⁶⁵ Guilbault, N. (1980). *Op. cit.* p. 52.

« cet artiste a enrichit l'histoire de notre race » et qu'il a su peindre les habitants « plus vrais que nature¹⁶⁶ ».

On va aussi décrire l'artiste comme un amoureux du Canada, principalement du Canada français, de son peuple, des habitants, de la nature. Est ainsi créé un personnage nationaliste, épris de son pays et de ses traditions; les conventions historiographiques de l'époque favorisent la pérennité de l'image forgée dès les premiers comptes-rendus posthumes. Dans l'*Album* de 1916, Brenton A. MacNab s'inscrit dans cette volonté de faire de Julien un ami du peuple, un défenseur de sa culture. MacNab mentionne que Julien aurait refusé des opportunités à l'étranger par amour pour son pays¹⁶⁷. Marius Barbeau s'appropriera ce thème intégralement dans sa biographie de 1941. Pour le Julien conté par MacNab, l'Habitant et la terre faisaient partie de lui; la ville n'était qu'accessoire à sa carrière. C'était auprès des rivières, des forêts et de la vie de village qu'il trouvait le confort¹⁶⁸.

Si les photos de famille conservées à Bibliothèque et Archives Canada ont tendance à confirmer cette interprétation dans la mesure où elles sont nombreuses à tracer les activités de loisir à Sainte-Rose, Île Jésus, où la famille se retrouve l'été et pour les sports d'hiver, il est difficile d'en faire preuve d'un Julien avant tout ruraliste¹⁶⁹. Mais il est assez probable que l'on ait surtout accentué quelques traits de personnalité pour coller à cette vision de l'artiste du terroir qu'on construisait peu à peu. L'historiographie de Julien nous laisse croire que ce dernier connaissait tout de la vie

¹⁶⁶ Desaulniers, G. Dans Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin. p. 10.

¹⁶⁷ MacNab, B. A. Dans Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin. p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 12.

¹⁶⁹ Ces photos sont conservées dans un des spicilèges du Fonds Henri Julien de Bibliothèque et Archives du Canada, MG29 D109.

traditionnelle canadienne : les légendes, les activités, l'humeur des habitants canadiens-français¹⁷⁰.

Qu'on parle de son « intuition du folklore¹⁷¹, de son « attachement à ses racines¹⁷² » ou qu'on le considère comme « le peintre amoureux du type canadien¹⁷³ », la majorité des écrits sur Julien traitent de ses illustrations « pittoresques¹⁷⁴ » d'Habitants ou de contes et légendes en lien avec un mode de vie plus traditionnel et passéiste. Pour ces différents auteurs, cet intérêt de l'artiste pour les représentations populaires, visait à rehausser l'image de son peuple¹⁷⁵ et revaloriser le passé canadien-français¹⁷⁶.

La place qu'occupe l'Habitant dans l'historiographie de Julien est indéniable. La grande majorité des écrits traitent du type canadien et de la représentation qu'il en fait. Ce type serait empreint de vérité et d'authenticité¹⁷⁷. En 1941, Marius Barbeau présente en frontispice de sa courte biographie de Julien un autoportrait amusé de l'artiste devant un croquis de l'Habitant (situé dans le coin supérieur droit du dessin)¹⁷⁸ (fig. 42). Se présentant avec un sourire et bock de bière levé, Julien a réalisé ce dessin en réponse à l'invitation à souper qu'il a reçue d'un ami. En choisissant ce dessin pour représenter l'artiste, Barbeau nous offre-t-il un signe de l'omniprésence de l'Habitant et de son importance dans la carrière et la vie de Julien? Que penser alors du contexte léger, souriant de l'image : Julien fait-il commentaire

¹⁷⁰ *Montreal Daily Herald*, 18 septembre 1908. Dans Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin. p. 204.

¹⁷¹ Brown, E. Dans Galerie nationale du Canada. (1938). *Henri Julien (1851-1908) : exposition commémorative*. Ottawa : Galerie nationale du Canada. P. 6.

¹⁷² Thibeault, M. (2003). *Op. cit.* p. 3.

¹⁷³ (1940). « Le Centenaire de Louis Fréchette ». *Almanach du peuple*. 418-419.

¹⁷⁴ St-Jean, F. (2009). *Op. cit.* p. 107.

¹⁷⁵ Thibeault, M. (2003). *Op. cit.* p. 3.

¹⁷⁶ St-Jean, F. (2009). *Op. cit.* p. 107.

¹⁷⁷ Dumas, P. (1958). *Op. cit.* p. 22.

¹⁷⁸ Barbeau, M. (1941) *Op. cit.* p. 2.

sur l'identification qu'on lui fait avec l'Habitant? Comme pour dire, « je me détacherai volontiers de ma besogne... »?

Cette légère instabilité vient déjouer quelque peu la constance iconologique qu'attribuent à Julien ses collègues. Après tout, comment configurer-t-on dans ce milieu culturel, largement littéraire, l'exactitude dans la représentation des habitants attribué à l'artiste? Serait-il possible de croire que toute « correspondance exacte » se mesure à l'échelle d'une figure, déjà en voie d'être mythique, façonnée à même ce milieu culturel? La démonstration d'une affinité avec l'Habitant repose sur l'affirmation d'une proximité régulière dans la jeunesse de l'artiste; que l'été lui permettrait d'apprendre à quoi ressemblaient la vie, la culture, les histoires et les espoirs des Habitant¹⁷⁹.

L'état actuel des recherches ne permet pas de faire cohérer ce postulat avec les fréquent déménagements de la famille du jeune Henri, au gré de la relocalisation de la capitale dans différentes villes du Québec et de l'Ontario. Pourrions-nous alors attribuer la teneur de ses représentations de l'Habitant à une nostalgie suscitée par le déracinement de la famille de ses lieux d'origine? Ce constat vient colorer l'appréciation que fournit Madeleine (Anne-Marie Gleason Huguenin (1875-1943)) à l'*Album*. Nul mieux que Julien n'aurait mieux compris et mieux représenté ‘Baptiste’: « Il fallait bien qu'il l'aimât son Baptiste pour lui conserver tout son caractère de finesse, son air bon enfant facilement gouailleur, son apparence fruste et digne, sans jamais lui prêter la moindre allure ridicule, le moindre sens ironique »¹⁸⁰.

Toutefois, on peut bien se demander si une ironie n'était pas au rendez-vous, nonobstant l'insistance presqu'unanime chez les chantres de Julien que ses origines

¹⁷⁹ *Montreal Star*, 18 septembre 1908. Dans Julien, H. (1916). *Op. cit.* p. 199.

¹⁸⁰ Madeleine. Dans Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin. p. 13.

canadiennes-françaises lui permettraient de présenter « l'aspect intime de la personnalité de l'habitant¹⁸¹ ». Alors que les artistes anglais et européens pratiquant au Canada, représentaient l'Habitant au travail, dans ses divertissements, construisant davantage des scènes de genre. Mais il n'est pas donné qu'entre la scène de genre et la construction visuelle d'un mythe, tout 'aspect intime de la personnalité de l'habitant' n'en demeure non moins une propriété liée soit au genre, soit au mythe. Si dans son étude magistrale des illustrations de contes et légendes de Julien Nicole Guilbault a pu attribuer une représentation réussie de l'intimité de l'Habitant sur la notion d'une identité partagée¹⁸², il faudrait alors convenir que les deux vont de soi. Bien sûr, une telle convention ne peut servir à prouver quoi que ce soit : rien n'est moins certain.

À la lumière de ce que nous avons vu dans ce mémoire, il est tout aussi valable de postuler que Julien a été surtout conscrit par son historiographie posthume en tant qu'acteur du mouvement régionaliste qui crée une représentation de l'Habitant située entre réalité et imaginaire idéologique. La popularité de ces images construites s'explique par l'engouement pour les sujets « pittoresques » du 'Canada de l'ancien temps' chez les deux lectorats, anglophones et francophones, qui vivent dans un relativement jeune pays qui hérite d'une histoire de plus en plus romancée et qui construit un champ de réception de plus en plus empreint par l'engouement pour tout ce qui est folklore (les traditions du *Folk/Volk*, du peuple). En même temps, l'iconographie de Julien est reçue en tant que transcription visuelle d'une revalorisation identitaire empreinte des valeurs d'autan par l'élite canadienne-française conservatrice¹⁸³. Bien que beaucoup s'entendent pour soulever l'importance de l'Habitant dans la pratique de Julien, l'authenticité de la représentation du milieu traditionnel ne fait pas l'unanimité. En effet, Marianne Thibeault est d'avis que si

¹⁸¹ Guilbault, N. (1980). *Op. cit.* p. 50.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ St-Jean, F. (2009). *Op. cit.* p. 113-114.

certaines représentations reflètent de façon réaliste la réalité rurale de l'époque, certains dessins sont aussi parfois grossissants, voire caricaturaux¹⁸⁴.

2.2.4 Les courants historiographiques entourant l'œuvre de Julien

On comprend donc que les différents acteurs de l'historiographie d'Henri Julien ne s'entendent pas tous sur les divers éléments qui constituent la vie et l'œuvre de l'artiste. Il y a d'abord une première cohorte constituée principalement d'amis et de journalistes où se retrouvent entre autres les différents auteurs de l'*Album* de 1916, tels que Gonzalve Desaulniers, ou des collègues artistes tels que Maurice Cullen et Frederick Simpson Coburn (1871-1960) ou encore des acteurs de la muséologie (Eric Brown), de l'ethnographie et du journalisme (Marius Barbeau). Dans cette première cohorte il est également possible de distinguer ceux qui ont directement connu Julien et qui ainsi, ont participé à la réception initiale de son œuvre, de ceux qui ont écrit sur l'artiste, déjà quelques décennies après sa mort. La seconde cohorte forme la réception scientifique du travail de Julien. Celle-ci se compose principalement d'historiens de l'art ou de chercheurs en littérature, ethnologie ou autres domaines connexes. Les membres principaux de ce second regard historiographique sont entre autres Nicole Guilbault, Dominic Hardy, Marianne Thibeault, Hans Lüsebrink.

Il faut noter l'importante différence entre ces deux courants historiographiques. Plusieurs omissions, contradictions et jugements de valeur composent les écrits des auteurs de la première période. Ceux-ci pèsent très peu leurs mots et ont peine à contenir leur sentiment face au travail de Julien. Eric Brown affirme en 1938 en parlant de Julien, « qu'aucun dessinateur en Amérique ne l'a encore surpassé en habileté et en flexibilité¹⁸⁵ », tandis que Gonzalve Desaulniers lui attribue même la

¹⁸⁴ Thibeault, M. (2003). *Op. cit.* p. 9.

¹⁸⁵ Brown, E. (1938). *Op. cit.* p. 3.

naissance du dessin dans « notre pays¹⁸⁶ ». Ces informations subjectives et non quantifiables peuvent difficilement être prises en compte dans un contexte scientifique.

Plusieurs éléments ressortent de ces différents écrits dont les thèmes récurrents (la campagne, l'Habitant, les mœurs et coutumes), son souci de représentation et la facilité avec laquelle il semblait dessiner. On peut lire dans diverses sources dont le livret de l'exposition commémorative de la Galerie nationale du Canada en 1938, qu'un des grands talents de Julien, consistait à pouvoir reproduire une scène dans les moindres détails, sans même l'avoir devant les yeux. Il arrivait à fixer dans sa mémoire les traits, les mouvements, les humeurs des différents acteurs d'un évènement dont il devait faire le dessin¹⁸⁷. L'exactitude des traits ne laissaient toutefois pas en retrait la justesse du message et des caractères¹⁸⁸. Dans une lettre à Louis Fréchette concernant l'illustration d'un ouvrage, Frederick Simpson Coburn écrit :

Il y a dans l'illustration des éléments autres et plus importants que la reproduction exacte d'un évènement, comme la topographie réelle d'un paysage. Cela n'est rien sans cette forme intérieure, sans cette âme qui fait la différence entre de simples dessins et l'émotion profonde, toute personnelle, qui caractérise toute grande œuvre. Or, combien peu possèdent cet esprit et combien varient les essais pour y parvenir! Je ne connais qu'un seul homme au Canada qui possède cette vision intérieure, cette âme si personnelle, jumelée à une connaissance intime des personnages et des scènes de ce livre, et c'est M. Henri Julien. Il a de la grâce, un bon jugement et une habileté technique exceptionnelle¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Desaulniers, G. Dans Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin. p. 9.

¹⁸⁷ Galerie nationale du Canada. (1938). *Op. cit.* p. 7.

¹⁸⁸ Préface de Besner, J. Dans Gladu, P. (1970). *Op. cit.*

¹⁸⁹ L'ouvrage en question dont Louis Fréchette souhaite faire illustrer ne sera toutefois jamais publié. Galerie nationale du Canada. (1938). *Op. cit.* p. 7.

La facilité avec laquelle Julien semble exécuter ses œuvres est également récurrente dans la première cohorte historiographique de ce dernier. Dans le livret accompagnant l'exposition commémorative de Julien en 1938, on peut lire à ce sujet que ses collègues au *Montreal Daily Star* le qualifiait d'«heureux accident», dû au fait qu'il était autodidacte de grand talent. Marius Barbeau réfute toutefois cette expression attribuée à la carrière de Julien, affirmant qu'il a franchi toutes les étapes laborieuses pour arriver à sa carrière au *Star* et qu'il a consacré tellement d'heures à travailler pour que les dessins des derniers événements paraissent dans le journal du lendemain, qu'il en est mort¹⁹⁰.

Marius Barbeau a eu une importance particulière dans la commémoration de l'œuvre d'Henri Julien et dans l'élaboration de la réputation posthume de l'artiste. Dès les années 1930, Barbeau participe à la recherche d'archives et de dessins de Julien¹⁹¹. Il consacre également plusieurs écrits à l'artiste mais sa spécialisation en anthropologie et son intérêt particulier pour les contes, légendes et mœurs canadiens-français orientent ses écrits. Son *Henri Julien* de 1941 se limite, par son format et son mandat (on l'a vu, l'ouvrage s'inscrit dans une série de plaquettes commémoratives publiées par Ryerson Press de Toronto en temps de guerre) à quelques importantes sections de la carrière de Julien. Ses caricatures ou ses images-reportages quotidiennes sont subordonnées au profit des images de l'Habitant, des scènes de genre et des contes et légendes. Ces omissions ont pu permettre de mouler l'image d'un artiste du «bon vieux temps», sans parler des nombreux écueils bibliographiques que la seconde cohorte a su rectifier.

Cette deuxième cohorte de spécialistes a eu, en quelque sorte, la chance de ne pas connaître personnellement Henri Julien. D'une position plus objective et

¹⁹⁰ Galerie nationale du Canada. (1938). *Op. cit.* p. 5.

¹⁹¹ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 170.

professionnelle, ces différents auteurs ont dû aller puiser dans les ressources premières pour en tirer des conclusions et soulever des questions. Bien qu'ils n'amoindrissent pas le talent de l'artiste, ils appuient leurs observations sur des éléments notables ou fondés sur des documents d'archives. Dans ses écrits, le critique d'art Paul Gladu défend aussi la réputation de Julien, garantissant que derrière l'apparente facilité de sa production, il y avait une recherche, de longues périodes de préparation et de nombreux croquis et études préparatoires¹⁹².

De son côté, Hans-Jürgen Lüsebrink considère Julien comme l'illustrateur le plus prolifique et le plus renommé des almanachs canadiens-français¹⁹³. Son argument est difficilement contestable puisqu'il a étudié les différents almanachs canadiens-français pour son ouvrage « *Le livre aimé du peuple* ». *Les almanachs québécois de 1777 à nos jours*. D'après Lüsebrink, Julien, dans sa participation aux contes de *l'Almanach du peuple*, a créé des « lieux de mémoire »¹⁹⁴.

En modelant l'imaginaire du Québec traditionnel, il a représenté les traditions, coutumes, rites et figures symboliques et les a inscrits dans la mémoire du large public que rejoignait *l'Almanach du peuple*. La deuxième vague historiographique a également permis de préciser pour la première fois des éléments importants de la carrière de Julien qui n'avaient pas été proprement étudiés par les premiers auteurs. Nicole Guilbault, France St-Jean, Marianne Thibeault, Dominic Hardy et plusieurs autres ont traité des différents sujets et éléments de la carrière de Julien, de la satire au personnage légendaire, qui forment un tout.

¹⁹² Gladu, P. (1970). *Op. cit.* p. 9-10.

¹⁹³ Lüsebrink, H.-J. (2014). *Op. cit.* p. 123.

¹⁹⁴ Lüsebrink, H.-J. (2014). *Op. cit.* p. 123.

Il est impossible de comprendre la relation qu'entretenait Henri Julien avec ses différentes représentations de l'Habitant, mais les deux courants historiographiques de l'artiste sont d'accord pour soulever l'importance de la figure dans son œuvre. Ayant maintenant dégagé les éléments de la vie et de l'historiographie de Julien qui rendent complexe la compréhension de cette figure devenue symbolique, nous verrons dans le prochain chapitre comment les effets de cette historiographie se rabattent justement sur le rayonnement et l'utilisation de la représentation la plus connue de l'Habitant d'Henri Julien, le *Vieux de '37*. Ce contexte de revalorisation de la culture canadienne-française est relié à une volonté de confirmation identitaire dans laquelle est réalisée et diffusée l'image. Ce sera l'occasion de réfléchir à la participation de celle-ci au mouvement idéologique de la *survivance*.

CHAPITRE III
LA SURVIVANCE :
MÉMOIRE SOCIALE DE L'IMAGE DE L'HABITANT

Bien que ce soit dans un contexte de revalorisation identitaire que l’Habitant d’Henri Julien voit le jour, on a pu conclure dans le chapitre précédent qu’on ne pouvait pas attribuer d’intentions quelconques de l’artiste face à l’homme de la campagne, sauf peut-être un intérêt certain pour les traditions canadiennes-françaises. Mais à la lumière de l’étude de son historiographie, nous pouvons affirmer que celle-ci s’est inscrite dans le discours de la *survivance*. Reprenons la citation de Gonzalve Desaulniers (*Album Henri Julien*, 1916): « Nous les considérons [ses dessins] comme des témoignages glorieux d’une race qui veut se prouver à elle-même qu’elle a les talents des races privilégiées, et aux autres qu’elle ne leur est pas inférieure¹⁹⁵. »

Dans ce contexte, les premiers auteurs de l’historiographie de Julien le dépeignent tous, sans exception, comme cet amoureux du peuple traditionnel, de son histoire et de ses mœurs. Il s’agit des premières manipulations de l’œuvre de l’artiste qui le rattachent à des idéologies nationalistes. Ce sont les premières couches de sens qui s’apposent sur l’Habitant de Julien; au fil des ans, différentes idéologies se superposent, laissant parfois la lecture difficile¹⁹⁶.

Ce troisième et dernier chapitre s’efforcera de comprendre comment cette figure de l’Habitant, spécialement celle d’Henri Julien, a été inscrit dans la longue durée pour en venir à être reconnue par une grande majorité de Québécois. Notre analyse repose

¹⁹⁵ Desaulniers, G. Dans Julien, H. (1916). *Op. cit.* p.10.

¹⁹⁶ Dumont, F. (1993). *Op. cit.* p. 123.

sur la réduction du répertoire iconographique créé par Julien à la figure qu'il développe vers 1904, *Un Vieux de '37* (fig. 1). C'est cette figure qui a été utilisée par plusieurs groupes et mouvements au cours du dernier siècle, ceux-ci se l'appropriant en lui donnant de nouvelles significations. Plus précisément, le retour que nous avons fait au premier chapitre sur le concept de *survivance* en tant que mouvement idéologique d'après les études sociologiques de Fernand Dumont et de Gérard Bouchard, nous permet de nous attarder ici à la notion de *survivance* dans sa dimension iconologique. Nous y rattachons donc la pensée qui a été articulée dans l'histoire de l'art sur la *survivance* en tant que vecteur de transmission iconologique telle que l'ont abordé Aby Warburg et Erwin Panofsky et, plus récemment dans sa relecture de Warburg, George Didi-Huberman.

En considérant l'œuvre comme un *symptôme* dévoilant des *valeurs symboliques* propres à l'artiste, son époque et son contexte socioculturel et politique comme le fait Warburg, nous nous interrogerons sur l'action exercée par le temps historique sur l'œuvre qui en vient à agir sur une société précise. À l'aide des écrits de Panofsky, nous introduirons la perspective du spectateur en tant que vecteur d'interférence auprès de ce qui serait la signification intrinsèque de l'œuvre. Ces *survivances*, autant iconologique que sociologique se rejoignent en plusieurs points et nous aident à éclairer le chemin de la résurgence de l'Habitant, dans un temps qui évolue entre fiction et réalité.

3.1 Le vieux patriote; publications et réinterprétations

Si dans le chapitre précédent, nous avons pu constater que l'Habitant est un personnage récurrent dans l'œuvre d'Henri Julien et, conséquemment, dans l'historiographie de l'artiste, c'est toutefois l'image du vieux patriote armé de 1837 que nous repérons le plus fréquemment et qui continue de refaire surface. Les

constats que nous énumérons ci-après montrent comment la figure jouit d'une certaine volatilité que lui confèrent ses usagers publics, bien en dehors du seul domaine de l'art : en temps du conflit mondial de 1939-1945, à la Révolution Tranquille, pendant la Crise d'Octobre, et aux lendemains du référendum de 1995, cette figure sert des objectifs iconographiques qui, à partir de différentes perspectives idéologiques, cherchent à incarner et à promouvoir un sentiment nationaliste pour le Québec. La figure atteint un tel degré d'iconicité pour ce qui serait de l'ordre de l'identitaire québécois francophone qu'elle est aussi intégrée au répertoire de la représentation visuelle satirique, offrant allègrement un calque d'ironie que les caricaturistes superposent aisément sur les figures de celles et ceux qui offrent leur leadership politique à la société québécoise. Enfin, le *Vieux de '37* est devenu une image hautement médiatisée bien au-delà des circonstances restreintes qui l'ont vu naître, passant au registre des emblèmes et des marques de commerce qui ornent le vestimentaire, les accessoires et parfois même les corps de ceux qui le portent à ces fins.

Parmi les deux œuvres les plus connues de l'artiste – l'autre étant le tableau *La Chasse-galerie* de 1906 – *Un Vieux de '37* (fig. 1) est une œuvre en aquarelle sur papier, réalisée en 1904, en réponse à la commande d'un collectionneur privé qui souhaitait une vision « pittoresque » d'un passé, qu'à l'époque, on souhaite revaloriser¹⁹⁷. Comme nous l'avons vu, le pays est en pleine industrialisation et les Canadiens français sont en quête d'une revalorisation identitaire caractérisée par une affirmation sociale des valeurs associées à la religion catholique, la famille et la vie rurale traditionnelle¹⁹⁸, alors même que les années 1890-1940 voient la croissance urbaine et la mutation des rôles traditionnelles des femmes et des hommes dans la société. Cette vision du patriote, dévoilée au grand public pour la première fois en

¹⁹⁷ St-Jean, F. (2009). *Op. cit.* p. 107.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 113.

1916 dans l'*Album*, fait voir une représentation différente du Canadien passif que l'on représente depuis l'échec des Rébellions : « La figure de l'habitant combatif revalorise la perception de soi, elle sert d'antidote à l'échec, d'éloge du courage d'un peuple qui avait besoin de reconstruire son image et de se représenter dans un rôle actif¹⁹⁹ »; l'action, soulignons-le, est ici conférée à un homme de l'âge d'or. L'action est-elle envisagée ou imaginée? Daniel Vaillancourt croit en une réinterprétation moins douloureuse du traumatisme des Rébellions²⁰⁰. Tandis que certains sont convaincus qu'il s'agit d'une interprétation qui démontrerait le rôle prépondérant des paysans dans les évènements²⁰¹, Vaillancourt est plutôt d'avis que le Patriote est en fait un politicien arborant le costume rustique²⁰². S'agit-il d'une théorie métaphorique venant de l'auteur pour signifier la réflexion derrière ce mouvement d'insurgés, ou pense-t-il vraiment que l'Habitant et le politicien ne forment qu'un? Il est difficile d'en être certain. Et de quel homme politique s'agirait-il?

À son tour, le titre de l'œuvre a aussi nourri des interrogations quant à la représentation du vieillard, en ce que la date qu'elle présente porte toute la responsabilité dans l'unité image-texte d'un renvoi aux Rébellions. Il y a une certaine ambiguïté qui a été soulevée à plusieurs reprises par différents auteurs concernant la date de 1837. Plusieurs, dont Dominic Hardy (1998)²⁰³ et Daniel Vaillancourt (2001)²⁰⁴, se demandent s'il s'agit d'une représentation d'un vieil homme patriote en 1837, prêt à prendre les armes peu importe son âge, ou s'il s'agit plutôt d'un dessin représentant un homme ayant participé aux Rébellions de 1837-1838 qui, à l'époque de Julien, aurait les traits d'un vieillard, mais que l'artiste représente avec encore toute sa fougue et sa détermination?

¹⁹⁹ Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 40.

²⁰⁰ Vaillancourt, D. (2001). « Les têtes à Patriotes : une figure retorse au XIXe siècle ». Dans *Voix et Images*, 26(3). 456-473. p. 467.

²⁰¹ Thibeault, M. (2003). *Op. cit.* p. 11.

²⁰² Vaillancourt, D. (2001). *Op. cit.* p. 467.

²⁰³ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 170.

²⁰⁴ Vaillancourt, D. (2001). *Op. cit.* p. 467.

3.2 Deux images en quête d'une origine commune?

La confusion entourant le personnage de l'Habitant du *Vieux de '37* ne s'arrête pas à la théorie de Daniel Vaillancourt ni à son titre. Effectivement, l'image a connu quelques dédales au cours de son histoire. D'abord, avant les études de Dominic Hardy et de Nicole Guilbault, bon nombre de journalistes et d'auteurs ont confondu deux œuvres de Julien : *Vieux de '37* (fig. 1) et *1837* (fig. 43), connu du public surtout à partir de la biographie publiée par Marius Barbeau en 1941. Traitant du même sujet, ces deux illustrations sont assez différentes lorsque positionnées l'une à côté de l'autre. La première, *Vieux de '37*, montre le patriote présenté de profil, sa ceinture fléchée dans le vent laissant croire à un mouvement de marche dynamique. France St-Jean dans sa thèse sur la représentation des patriotes mentionne qu'il existe deux versions de cette même œuvre, toutes deux réalisées vers 1904²⁰⁵; l'originale à l'aquarelle qui en 1916, appartenait au Colonel Arthur Mignault (1865-1937) et une deuxième version qui serait une copie de gouache sur papier brun réalisée à une date qui n'est pas encore identifiée, à la demande de Georges-Aimé Simard (1869-1953), le premier président de la Commission des liqueurs. Ces deux versions en couleur laissent voir des dégradés tout en douceur.

De son côté, *1837* présente le patriote armé dans un angle de trois quarts. L'œuvre non datée est en noir et blanc et les contrastes y sont prononcés. Contrairement au patriote du *Vieux de '37*, la chemise de celui-ci est à carreaux et le mouvement est moins convaincant par la position des jambes et la ceinture fléchée qui semble immobile. L'expression du visage est également très différente; dans la première, le patriote semble serein mais concentré, tandis que la deuxième version laisse voir un vieillard renfrogné, aux favoris plus imposants, qui semble en colère²⁰⁶. Malgré les

²⁰⁵ St-Jean, F. (2009). *Op. cit.* p. 296.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 110.

nombreuses différences entre les deux œuvres, plusieurs ont confondu les dessins, jusqu'à en oublier qu'il en existait deux. On nommait l'une ou l'autre des représentations comme étant le *Vieux de '37*.

À l'instar de bon nombre d'artistes de cette époque, étant illustrateur de métier, Julien a pu ne pas donner de titre à son image. Il est fort probable que ces deux représentations aient été titrées quelques années plus tard. Il est possible que le comité éditorial de l'*Album* de 1916 ait été à l'origine du titre de l'œuvre de 1904. Dans le bas de la majorité des images de l'*Album* se trouve un titre descriptif comme « Notable canadien de 1830²⁰⁷ » ; dans le cas des illustrations, l'énoncé tiré du conte qui se trouvait sous l'image à l'origine suffit pour les besoins d'une légende; les portraits de personnalités connues ont été identifiés très simplement par leurs noms. L'image de *Vieux de '37* trouve son identité dans l'inscription « Un vieux de '37 » qui l'accompagne. C'est à se demander s'il s'agit d'un énoncé descriptif imaginé par les participants de l'*Album* ou s'il avait plutôt été choisi par Julien ou son destinataire dès la réalisation de l'œuvre en 1904. Dans les années suivant la parution de l'*Album*, l'énoncé se transformera pour devenir *Vieux de '37* et sera employé comme titre officiel par les différents acteurs de son historiographie, dont Marius Barbeau²⁰⁸.

Selon Nicole Guilbault, spécialiste de la littérature québécoise du 19^e siècle, l'œuvre représentant le vieux patriote armé est le dessin le plus largement diffusé et le plus connu de Julien²⁰⁹. Pour Daniel Vaillancourt, la postérité de cette œuvre de Julien serait entre autres due à son utilisation sur la page couverture de l'ouvrage *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois* de l'ethnologue nationaliste Robert-Lionel Séguin en 1972²¹⁰. Il faut toutefois rappeler, en suivant les travaux de Dominic

²⁰⁷ Julien, H. (1916). *Op. cit.* p.188.

²⁰⁸ Galerie nationale du Canada. (1938). *Op. cit.*

²⁰⁹ Guilbault, N. (1980). *Op. cit.* p. 12.

²¹⁰ Vaillancourt, D. (2001). *Op. cit.* p. 466.

Hardy, que l'image du patriote avait déjà été employée bien avant Séguin et qu'elle avait déjà servi à des fins politiques.

3.3 Le retour du *Vieux de '37* en contexte de conflits

Le rôle important qu'a joué Marius Barbeau dans la diffusion de l'image du patriote de Julien se constate à partir de la livraison des *Nouvelles de l'Épargne de guerre* du 25 juillet 1941, alors qu'il se sert du dessin 1837 de Julien pour encourager les Canadiens français à l'effort de guerre²¹¹. Barbeau utilise l'image du Canadien français patriote, combattant, qui prend les armes pour sa patrie lors de la crise pour la circonscription pendant la Seconde Guerre Mondiale. D'après Dominic Hardy, en s'appuyant sur le patriote armé, Barbeau justifie l'enrôlement en appelant au patriotisme²¹².

S'ensuit une période de latence de plus de vingt ans, où l'image ne fera pas partie de la culture contemporaine. En 1968, l'image du vieux patriote d'Henri Julien refait surface. Joseph Costisella, sur la couverture de son ouvrage *L'esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne française*²¹³, utilise le *Vieux de '37* dans un effet négatif en noir et rouge (fig. 44). Cette utilisation ouvre le bal sur une nouvelle appropriation très politisée des deux images de l'Habitant armé d'Henri Julien. À peine deux ans plus tard, dans le contexte de la Crise d'Octobre de 1970²¹⁴, le Front de Libération du Québec (FLQ) utilise une version approximative du vieux patriote de Julien dans l'arrière-plan de ses manifestes (fig. 45 et fig. 46). Le *Vieux de '37*

²¹¹ Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 171-172.

²¹² Hardy, D. (1998). *Op. cit.* p. 172.

²¹³ Costisella, J. (1968). *L'esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne-française*. Montréal : Beauchemin.

²¹⁴ Voir à ce sujet Fournier, L. (1982). *FLQ : histoire d'un mouvement clandestin*. Montréal : Québec-Amérique; Cardin, J.-F. 1990. *Comprendre octobre 1970 : le FLQ, la crise et le syndicalisme*. Montréal : Éditions du Méridien; et Teltley, W. (2010). *Octobre 1970. Dans les coulisses de la Crise*. Saint-Lambert : Éditions Héritage.

semble avoir été utilisé pour tracer le contour puisque le dessin montre le patriote armé de profil. La diffusion médiatique des communiqués est intense : c'est à l'international, dans les médias imprimés quotidiens, hebdomadaires et mensuels et surtout par la télévision que l'image façonnée par la cellule Chénier des membres du FLQ rayonne et acquiert de manière instantanée dimension iconique dont la persistance dans le répertoire visuel graphique québécois n'a jamais encore été démentie. L'image du patriote de Julien se voit alors infuse d'un sentiment nationaliste bien distante de la pratique de Julien qui, rappelons-le, avait tout au plus créé une iconographie 'folklorique' et qui s'était illustré dans la représentation des évènements historiques de 1837-38, dans le *Montreal Daily Star* de l'automne 1887. En 1972, Robert-Lionel Séguin appose le vieil Habitant armé de 1837 trois fois sur la couverture de son ouvrage *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois* (fig. 47).

Pipe aux lèvres, coiffé de la tuque de laine, vêtu d'étoffe du pays et chaussé de souliers de bœuf, le vieil habitant a décroché le fusil de chasse pour défendre la liberté. La frange de la ceinture fléchée flotte mollement sous la corne à poudre. Le regard reflète une farouche détermination²¹⁵.

Cette description de l'œuvre de Julien par Robert-Lionel Séguin laisse transparaître toute la charge émotive que porte l'image pour l'auteur. Selon Brigitte Nadeau, la survie de l'œuvre dans la culture témoigne de la profonde signification de celle-ci pour la société québécoise qui en a fait une icône nationale²¹⁶.

Suivant l'emploi des deux images du patriote armé à des fins politiques, le voici qu'il orne les couvertures des manuels scolaires et des livres d'histoire québécoise²¹⁷. En

²¹⁵ Énoncé accompagnant l'image du *Vieux de '37* dans Séguin, R.-L. (1972). *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois*. Montréal : Parti pris.

²¹⁶ Nadeau, B. (2014). *Op. cit.* p. 40.

²¹⁷ France St-Jean fait une revue non exhaustive de l'utilisation des deux œuvres de Julien dans ses Appendices H et I. St-Jean, F. (2009). *Op. cit.* p. 296-303.

1995, à la suite de la victoire du « Non » lors du deuxième référendum pour l'indépendance du Québec, Raymond Villeneuve, cofondateur du FLQ, fonde le Mouvement de libération nationale du Québec. L'organisation indépendantiste conçoit un drapeau (fig. 48) combinant le drapeau tricolore utilisé par les Patriotes, le *Vieux de '37* et une étoile jaune, provenant possiblement du drapeau du FLQ (fig. 49). Malgré la courte durée du MLNQ et le peu de répercussions qu'il a eu dans l'histoire québécoise, son drapeau s'est propagé rapidement dans tout le Québec. Depuis, on ne fait plus la différence entre le drapeau tricolore original du mouvement des Patriotes et le drapeau du MLNQ. Son adoption peut se vérifier sur le territoire québécois alors qu'il n'est pas inhabituel de retrouver le drapeau fièrement arboré sur des demeures privées. On le voit aussi souvent flotter dans les airs lors de manifestations étudiantes. Le drapeau a aussi été vu lors de manifestations de La Meute, groupe nationaliste d'extrême-droite opposé à l'immigration illégale et à l'Islam radical (fig. 50 et fig. 51).

3.4 Chez les caricaturistes

Le patriote armé de Julien a inspiré plusieurs artistes qui ont repris l'image popularisée pour l'adapter à l'actualité. Le 17 mars 1989, le caricaturiste Aislin alias Terry Mosher, publie dans le *Montreal Gazette* un dessin intitulé *Bourassa patriote* (fig. 52). Le dessin représente Robert Bourassa (1933-1996), premier ministre du Québec, dans une composition qui fait écho au *Vieux de '37*. Vêtu d'un complet et de souliers de cuir, Bourassa porte la ceinture fléchée de laquelle sort une pinte de lait. Représenté le nez allongé, le Bourassa patriote a troqué son arme pour un siphon de toilette. Bado et Côté se sont aussi inspirés de l'Habitant armé de Julien le temps d'un dessin (fig. 53 et fig. 54).

C'est toutefois le caricaturiste Ygrecck du *Journal de Québec* qui a le plus souvent réinterprété le *Vieux de '37*. En effet, depuis 2010, il profite de la Journée nationale des patriotes pour reprendre la figure en l'adaptant à un sujet contemporain²¹⁸. Dans une version récente publiée le 18 mai 2019, l'artiste représente l'Habitant armé de Julien avec ses attributs respectifs, suivant Catherine Dorion, députée provinciale pour Québec Solidaire, représentée comme la nouvelle version du patriote (fig. 55). Celle-ci arbore une tuque noire, une camisole orange sur laquelle on peut lire « Le Pacte », référant au Pacte pour la transition²¹⁹, des jeans et des bottes vertes style Dr Martens. Elle ne fume pas la pipe, elle a plutôt la bouche ouverte et les symboles au-dessus de sa tête laissent croire qu'elle crie des injures. Le fusil du patriote a été remplacé par une perche au bout de laquelle se trouve un téléphone intelligent. On comprend de cette caricature que les réseaux sociaux sont désormais l'arme privilégiée de la nouvelle génération de revendicateurs.

Alors qu'elle a longtemps été aux premières loges de la mise en place d'une culture du Terroir, mis de l'avant par le mouvement de *survivance* dont nous avons traité au premier chapitre, voilà que l'image de l'Habitant est de retour dans l'actualité. L'Habitant de Julien que ce soit *Un Vieux de '37* ou *1837*, doit forcément trouver écho à notre époque dans cette réactualisation par l'utilisation de l'image de Julien ou par ses relectures par certains caricaturistes. Mais quels mécanismes permettent à l'image de se renouveler et de resurgir dans le temps, en étant tout à fait d'actualité?

²¹⁸ Les archives de ses caricatures sont disponibles sur son site web.
<https://ygrecck.typepad.com/ygrecck/>. Consulté le 10 septembre 2020.

²¹⁹ Le Pacte pour la transition est un document disponible en ligne qui propose aux signataires de s'engager à réduire son empreinte carbone dans un soucis de protection de l'environnement et pour la lutte contre les changements climatiques. Le document proposé par Dominic Champagne, auteur et metteur en scène, a récolté depuis sa mise en ligne à l'automne 2018, plus de 285 000 signatures. En ligne. <https://www.lepacde.ca/>. Consulté le 10 août 2020.

CHAPITRE IV

CONCLUSION : ESSAI SUR LA *SURVIVANCE*

À la lumière de ce que nous avons vu dans les chapitres de ce mémoire, nous avons pu constater que le contexte dans lequel se concrétise l'image de l'Habitant en est un de survie. Les acteurs du mouvement de *survivance* dont traitent Fernand Dumont et Gérard Bouchard, participent à l'élaboration d'une valorisation identitaire qui se nourrit dans les fondements de ses origines françaises. Les représentations de l'Habitant par Henri Julien n'échappent pas à ce culte de la mémoire. L'historiographie post-mortem de l'artiste se fait insistante sur l'attachement que celui-ci avait envers sa patrie et son Habitant, des énoncés que la seconde cohorte d'auteurs ont tenté de remettre à l'ordre. Nous l'avons vu, *Un Vieux de '37 et 1837* ont été utilisé à maintes reprises, servants toujours de nouvelles causes. Mais comment s'explique cette présence quasi-constante de l'Habitant de Julien dans le paysage imagier québécois et sa très courte période de latence dans les années 1950?

Les théories sociologiques du mouvement de la *survivance* nous ont éclairées sur ce siècle où la production culturelle était orientée sur la construction et la préservation de la culture canadienne-française. Mais nous nous devons de repenser l'image de l'Habitant dans sa matérialité, dans sa survivance et résurgence en tant que forme iconologique. Pour ce faire, il est nécessaire d'étudier la notion de *survivance* iconologique d'après les modèles théoriques d'Aby Warburg, d'Edwin Panofsky et de George Didi-Huberman. Une fois cette étude de la migration de l'image dans le temps faites, il sera essentiel de retourner à Gérard Bouchard pour repenser le mythe et son rapport au temps.

4.1 L'image survivante

4.1.1 La *survivance* ; survie du symbole dans le temps

La théorie warburgienne place les images matérielles dans un ensemble qu'il nomme « mémoire sociale » qui témoigne du besoin de chaque groupe de se créer des *survivances*, entre l'oubli et la mémoire²²⁰. Warburg nous introduit aux caractéristiques de l'image elle-même : sa nature de *fantôme* et sa capacité de revenance, de hantise ; sa structure de *symptôme* où se mêlent latences et crises, répétitions et différences, replis et remaniements.

Dans le travail de relecture que fait Georges Didi-Huberman des travaux d'Aby Warburg sur la survivance des images, il relève que les peuples survivent de deux façons: « [...] ils survivent de leur *survie*, c'est-à-dire de leur plasticité, de leur capacité à résister aux destructions qui, perpétuellement, les menacent; mais ils survivent aussi de leurs *survivances* qui forment pour ainsi dire, la puissance intrinsèque – matérielle et corporelle – de leur mémoire²²¹ ».

Dans *L'Image survivante* (2002), Didi-Huberman s'intéresse à la conception qu'a pu entretenir Aby Warburg face à l'histoire; non pas une simple question chronologique, il s'agirait plutôt d'un « remous, un débat de la vie dans la longue durée des cultures ». L'histoire des images serait donc une question de vie, et, du coup, de la mort qu'elle sous-tend. Conséquemment, l'histoire des images viserait la survie, la survivance²²².

²²⁰ Warburg, A. (2012). *L'Atlas Mnemosyne*. Paris : L'écarquillé. p. 12.

²²¹ Didi-Huberman, G. (2012). *L'œil de l'histoire, 4. Peuples exposés, peuples figurants*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 135.

²²² Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 103.

Didi-Huberman reprend une réflexion amorcée au 19^e siècle par Thomas Carlyle (1795-1881), historien britannique influent de l'époque victorienne. L'homme serait voué aux symboles parce que l'image régit en lui. Il est guidé et commandé : « c'est dans et par les symboles que l'homme, consciemment ou inconsciemment, vit, travaille, participe à l'être.²²³ » Carlyle reconnaît que notre rapport au temps passe par l'utilisation de symboles, il finit donc par nommer celui-ci *Image-temps*²²⁴. L'historicité des symboles est alors inévitable; ils ont la capacité de se transformer, mais aussi de vieillir et se consumer. Le temps ajoute également une certaine sainteté aux symboles, d'après Didi-Huberman, mais à force d'utilisation, ces symboles peuvent s'user et perdre de leur caractère sacré. Il est alors important de les réinterpréter et leur redonner du sens, en lien avec les réalités de leur contemporanéité²²⁵. La *survivance* des symboles serait leur migration dans le temps. L'image devient alors un document anthropologique en soi, qui recèle les traces, les trajets, les provenances, les disparitions et les résurgences.

À chaque fois qu'il revient, le symbole renvoie à des souvenirs enfouis qu'il réveille et révèle, ajoutant une couche symbolique lorsqu'il resurgit. Ainsi, l'image de l'Habitant acquiert de nouvelles significations dès qu'elle revient, dès qu'elle est adoptée et adaptée à de nouveaux besoins. D'abord représentation du Canadien sous le Régime français, elle incarnera plus tard la résistance des Canadiens face aux Britanniques et, suite à la Confédération, des Canadiens français face aux Canadiens anglais. Il en va de même pour le retour de la figure de l'Habitant au tournant du 20^e siècle. Il en vient à signifier qu'une distinction culturelle sévit entre anglophones et francophones au Canada depuis la Confédération. L'incarnation promue par un homme d'expérience de la campagne, des bois, fonderait une identité canadienne-

²²³ Carlyle, T. (1829). "Signs of Times". Dans *The Works of Thomas Carlyle XXVII. Critical and Miscellaneous Essays*, Londres: Chapman & Hall. p. 168.

²²⁴ Carlyle, T. (1829). *Op. cit.* p. 169.

²²⁵ Didi-Huberman, G. (2002). *Op. cit.* p. 421.

française dans une longue durée historique, étrangère à la transformation sociale et économique qui marque la Province du Québec autant que le restant du Canada en tant qu'unités politiques qui participent à un contexte international dans lequel il demeure difficile pour la collectivité francophone canadienne d'exercer sa pleine représentation.

4.1.2 De symbole empathique à symbole « actif » ; évolution du concept de symbolisation

Si l'on en croit les théories de Warburg et Didi-Huberman, la résurgence de l'Habitant s'expliquerait par le fait que la figure est symbolique, mais comment une image comme celle-ci est parvenue à se substituer en un symbole? Robert Vischer (1847-1933), ayant repris les théories sur l'empathie de son père et philosophe Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), forge le concept d'empathie pour résoudre le problème des formes symboliques. Si les formes sont symboliques, ce serait parce qu'elles éveilleraient en nous des sentiments associés à ces représentations. Cela s'expliquerait par le fait que nous pouvons prêter notre propre vie aux objets inanimés et ainsi leur accorder notre propre humanité par un processus de symbolisation. L'empathie serait alors créée par la transposition de soi dans l'objet; l'objet deviendrait alors le symbole des sentiments du sujet. Les symboles viseraient alors à conférer une âme aux choses inorganiques²²⁶. De plus, Reinhart Koselleck (1923-2006), historien allemand, considérait parmi les domaines extra-langagiers, les divers systèmes de symbolisation, qui ont pour fonction de renoncer au langage parlé pour « déclencher ou contrôler, à travers eux, les actes, les attitudes ou les comportements correspondants²²⁷ ». L'image-symbole pourrait alors avoir un rôle actif dans la poussée d'un nationalisme ou dans l'affirmation d'une société par l'humanité et le

²²⁶ Didi-Huberman, G. (2002). *Op. cit.* p. 417.

²²⁷ Michaud. É. (2001). « La construction de l'image comme matrice de l'histoire ». Dans *Vingtième siècle*, (72). p. 42.

langage qu'il renferme. On peut donc se demander si une charge empathique est investie dans le *Vieux de '37*, et si oui, comment elle fonctionne dans la survivance et la réappropriation de l'image à travers le temps. Comme notre image présente la figure d'un vieil homme, il faudrait comprendre comment cette affiliation à l'âge, le temps, la mémoire, le souvenir, dynamise (ou pas) la relation entre l'image et la société qui s'en sert. Les retours de l'image sur plus d'un siècle sont en effet remarquables : on a vu que son versant satirique, Baptiste Ladébauche, quitte la scène de l'imaginaire politique et social québécois à sa retraite en 1957; c'est le vieillard non satirique, silencieux, qui prend sa relève aux années 1960, pour ne jamais quitter la scène depuis. Peut-être qu'il faut penser que le versant satirique du mythe met le statut mythique même en doute; dès que cette remise en question est tue, le statut mythique peut-il alors être plus aisément réactivé? Rendre au vieillard *Vieux de '37*, pour ainsi dire, sa jeunesse – puisqu'il est justement adopté par une nouvelle génération...

Les relations associatives dynamiques qu'entretient l'ordre symbolique dans la courte, la moyenne et la longue durée sont cruciales dans cette capacité d'agir sur une société. Ainsi, en rassemblant des éléments représentatifs d'une certaine société, une image en vient à représenter symboliquement ce qu'elle a été, ce qu'elle est et ce qu'elle souhaite devenir; et la représentation elle-même se mue au gré des lectures et des acceptations qui évoluent elles-aussi. L'image devient symbole puisqu'il s'agit d'une cristallisation de l'imaginaire et des mentalités et idéologies d'un groupe social et d'une époque donné²²⁸. Le symbole n'est pas ancré dans le moment présent. Il vacille plutôt entre le passé et le futur. C'est le regard du spectateur qui lui donne un temps précis, ce dernier détenant sa propre histoire, qui déterminera la place de cette image symbolique dans sa vie, en fonction de l'époque et de sa culture. Ainsi, le symbole pour un certain peuple peut représenter un idéal, un futur à atteindre, mais

²²⁸Michaud. É. (2001). *Op. cit.* p. 42.

pour d'autres il ne s'agirait que d'une représentation d'un passé éloigné, qui n'a pas de lien avec le futur. Toutefois, représentant un certain groupe social à un moment donné, le symbole peut s'adapter aux différentes réalités du peuple qui l'a conçu; changeant ainsi parfois de significations au fil du temps, apportant quelques modifications dans sa représentation ou faisant références à toujours de nouveaux événements. La force du symbole est alors dans cette adaptabilité qui fait en sorte qu'il peut toujours être remanié de génération en génération, en prenant toujours plus de sens au fil de son existence.

Le caractère « actif » du symbole comme nous l'entendons est attribuable aux théories de l'*image-matrice* et de l'*image-motrice* d'Éric Michaud, directeur d'études de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et spécialiste des idéologies dans l'art. D'après lui, on a longtemps considéré l'image comme un témoin de l'histoire, mais il faut dorénavant la considérer comme actrice de celle-ci, détenant une importante puissance²²⁹. À l'époque de sa conception, l'image comprend nécessairement des liens avec les événements et les idées entourant lesquels elle a été créée, mais son effet s'étend également en aval de sa production, pour ceux qui suivront, auxquels elles sont adressées et destinées. Éric Michaud voit l'image comme « une action orientée vers l'avenir²³⁰ ». Il affirme que même si les images sont essentielles à la transmission du passé, elles ne font pas un enregistrement passif du passé. Les images ne sont pas simplement des mémoires plus durables que le corps organique de l'homme; selon lui, « elles réorganisent chaque fois la mémoire humaine sur la surface de leur support²³¹ ». En ce sens, l'image-symbole n'est pas seulement la représentation d'un événement passé, elle a aussi un rôle actif, orientant la population vers un avenir souhaité. Au 20^e siècle, on prendra pleinement conscience de ce que l'image peut accomplir en l'utilisant pour la

²²⁹ *Ibid.* p. 41.

²³⁰ *Ibid.* p. 42.

²³¹ *Ibid.*

propagande et la publicité. Ces images auront alors la tâche de faire agir les masses dans le but de se diriger vers un bonheur prochain²³².

Mais si le symbole est actif, peut-il être passif? Si l'on considère la théorie du surgissement de Georges Didi-Huberman, il existe une latence de l'image. D'après lui, certaines images ou pans d'images surgissent devant nous à des moments précis, même si celles-ci nous sont déjà connues. La latence reposerait alors dans la connaissance de l'image par le spectateur. En ayant vu une image, ou dans ce cas précis, un symbole, plusieurs fois, le spectateur n'est plus attentif. Celui-ci regarde sans regarder; il croit connaître l'image alors il en dessine les contours dans son esprit sans toutefois prendre connaissance de ce qui y est réellement représenté et ce qui est signifié. À ce moment, l'image-symbole ne peut être activée puisque le regard est déjà orienté. Il y a alors nécessité de réactiver le symbole pour qu'il ressurgisse. Comme le soutient Didi-Huberman, « chaque *voir* met en question et remet en jeu tout un *savoir*, voire tout le savoir²³³ ». Il faut à chaque regard, se reposer les questions auxquelles on croit déjà avoir la réponse, à faute de tomber dans une latence de l'image-symbole, traduite par une incompréhension ou une incapacité à rejoindre le regardant, qui ferait en sorte que celle-ci ne puisse jouer un rôle actif dans la tâche pour laquelle elle a été créée.

4.1.3 La réception face à la résurgence de l'image d'après Erwin Panofsky

Contemporain d'Aby Warburg, Erwin Panofsky prolongea dans ses études les notions relatives au contexte historique des images et à leur lecture telles que théorisées par son prédécesseur. Selon Panofsky, l'image n'est pas transparente, il faut absolument l'interpréter pour qu'elle soit comprise. Face à elle, nous devons toujours nous

²³² *Ibid.* p. 44.

²³³ Didi-Huberman, G. (2011). « La Condition des images ». Dans *L'Expérience des images*. Bry-sur-Marne : Institut nation de l'audiovisuel. p. 2.

repositionner et nous demander ce qu'on doit en comprendre. Il emprunte à Ernst Cassirer (1874-1945), philosophe allemand de la première moitié du 20^e siècle, l'expression *valeurs symboliques* qui regroupe les éléments qui forgent la mentalité d'une nation, d'une mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe sociale, d'une religion, ou de toute autre composante identitaire. Selon cette perspective, l'œuvre d'art est alors *symptôme*, puisqu'elle renferme ces *valeurs symboliques* qui particularisent son contexte de création²³⁴. Cette signification intrinsèque de l'œuvre n'est en général pas connue de l'artiste d'après Panofsky, le sujet immanent ou « symptomal » de l'œuvre demeure inconscient. En fait, il ne s'agit pas nécessairement d'un inconscient individuel à l'artiste, c'est plutôt un inconscient culturel. C'est plus près de « l'esprit de l'époque²³⁵ » de Hegel; une même signification émanerait des différents produits d'une culture (politique, religion, littérature, arts). L'œuvre serait alors considérée en tant que *symptôme* de ces *valeurs symboliques* qui sont ignorés de l'artiste, voire complètement différentes de ce qu'il proposait consciemment d'exprimer²³⁶.

Comme il y a un vouloir dire présent dans toute phrase que l'on a un jour articulée, il y a un vouloir représenter au fondement même de toute image. Seulement cette signification est fragile et toujours menacée, car elle est étroitement liée à une culture et elle risque de disparaître à mesure que cette culture s'éloigne de nous et que de moins en moins de documents nous permettent de la reconstituer²³⁷.

²³⁴ Panofsky, E. (1967). *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard. p. 20.

²³⁵ Aussi appelé « l'esprit du temps » ou *Zeitgeist*, il s'agit d'une notion de la philosophie allemande amené par Johann Gottfried von Herder (1744-1803) et développée plus tard par Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Elle fait référence au climat social et intellectuel, aux courants de pensée, d'une certaine époque.

²³⁶ Panofsky, E. (1967). *Op. cit.* p. 17.

²³⁷ Molino, J. « Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky ». Dans Bonnet, J., Chastel, A., Molino, J., Podro, M., Arrouye, J., Holly, M. A., ... Koyré, A. (1983). *Pour un temps: Erwin Panofsky*. Paris: Centre Georges Pompidou., p. 28.

Bien que l'œuvre, selon Panofsky, soit affublée d'une signification immanente provenant de l'artiste et de son époque, le regardant aussi amène sa *personnalité*²³⁸ conditionnée par son époque, son entourage, son récit de vie, son contexte national, social et culturel. Le regard de ce spectateur est aussi différent dépendamment de sa façon de réagir et de voir les choses. Ce sont ces *symptômes* qui interfèrent aussi avec l'œuvre pour en dégager une signification qui lui est propre²³⁹. Alors, indépendamment de l'intention de l'artiste ou de l'œuvre comme *symptôme* d'un contexte de création précis, des *valeurs symboliques* appartenant au regardant de l'œuvre, conditionnent sa réception. La connaissance historique, son bagage personnel, son contexte politique et social font en sorte qu'il comprend l'œuvre à la lumière de ce qu'il est. Au même titre que le « vouloir dire » de l'artiste se retrouve au milieu de la signification intrinsèque de l'œuvre, la *personnalité* du regardant joue un rôle dans la réception de l'œuvre.

Selon la théorie de la perspective de Panofsky, c'est celui qui perçoit qui détermine ce qui est perçu²⁴⁰. D'après ce que l'on comprend des écrits de Panofsky, l'individu, dans une collectivité, aura une réception semblable aux autres individus de sa collectivité puisque les *valeurs symboliques* sont principalement les mêmes, quoique l'individualité de certaines *valeurs symboliques*, propre aux expériences du regardant, peut en adhérer légèrement la réception.

W. J. T. Mitchell aborde ce problème de l'individualité et de collectivité face à l'image; selon lui, l'image « est vie sociale ²⁴¹ ». Celle-ci migre d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre, dans ces différentes « conceptions du monde »,

²³⁸ Panofsky, E. (1967). *Op. cit.* p. 16.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Holly, M. A. « Panofsky et la perspective comme forme symbolique ». Dans Bonnet, J., Chastel, A., Molino, J., Podro, M., Arrouye, J., Holly, M. A., ... Koyré, A. (1983). *Op. cit.* p. 88.

²⁴¹ Mitchell. W. J. T. (2014). *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle*. Dijon : Presses du réel. p. 110.

comme il les appelle. Une même image peut alors avoir une existence collective similaire dans des périodes et cultures plus ou moins éloignées. Le contexte historique altère la valeur des images et c'est pourquoi les collectivités, dans leurs différentes « conceptions du monde », décident de nouveaux critères de jugements qui dévaluent ou promeut des images plutôt que d'autres²⁴².

4.1.4 Le cas de l'Habitant dans la *survivance* iconologique

En nous appuyant sur les notions d'iconologie de Warburg et de Panofsky, on peut considérer l'Habitant comme un symbole du fait qu'il s'agirait d'un exemple de cristallisation des quelques éléments représentatifs d'une société. Avec ses différents attributs, il est proposé (et même reçu) en tant qu'incarnation de ce qu'était la société canadienne-française à une certaine époque et en même temps, ce qu'elle pourrait souhaiter devenir. Il suffit de relire les mémoires de Lionel Groulx, publiés en quatre volumes aux années 1960, pour constater la soif qu'il exprime pour le retour à un état social dans lequel l'unité sociale du village, organisé autour de l'église qui bat le rythme de la journée, des saisons, des années, constitue l'idéal pour la protection de la culture, la langue et la foi des Canadiens français. Ainsi, positionné entre passé et futur, l'Habitant ne détient pas de véritable temps, ce qui fait de lui une image-temps, une survivance. Mais est-ce pour cela une image-temps ‘Groulxienne’? Ou porte-t-elle les vagues aspirations de la littérature de terroir qui serait un bercail de l'idéologie de survivance à la *canadienne*?

En effet, comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre, la figure de l'Habitant a été constituée à partir du modèle précis du paysan de la Nouvelle-France et a migré dans le temps et dans les différentes représentations. Ses attributs représentationnels lui ont convié une charge symbolique importante qui caractérise sa

²⁴² *Ibid.*

portée dans le paysage culturel canadien-français et québécois. Tel que représenté par Julien dans les images du *Vieux de '37* et *1837*, l'Habitant se retrouve dans des contextes qui affirmeront la puissance symbolique et la polyvalence de la figure. Si on le considère en tant que *symptôme* du contexte de création entourant Henri Julien, l'Habitant armé est régi par des *valeurs symboliques* liées au courant sociologique de la *survivance*. La signification intrinsèque, possiblement inconnue de Julien, s'est alors retrouvée face à différentes époques de la nation québécoise, renfermant des aspirations et réalités diverses. L'adaptabilité du symbole lui a permis d'ajuster ses *valeurs symboliques* aux réalités du peuple québécois. Toujours réactualisée par de nouvelles affirmations et manifestations de soi par la nation canadienne-française, l'Habitant de Julien n'a eu que de très courtes périodes de latence. Peut-être que cette présence quasi-constante de l'image de l'Habitant s'expliquerait par le sentiment de menace qui habite la société canadienne-française et qui est à l'origine de la *survivance* sociologique. Selon Gérard Bouchard, une nation en péril survit d'abord dans sa culture, principalement par sa religion, sa langue, ses traditions, sa mémoire²⁴³. Les différentes strates sociales de la nation canadienne-française, à certains moments de son histoire, ressentant la pression assimilatrice du Canada anglophone ou bien pour faire face aux changements liés à la modernisation, s'accrochent aux différentes valeurs idéologiques, infuses dans l'image du *Vieux de '37*, qui correspondent à leur raison d'être. Ceci lui vaudra une résurgence dans l'imagerie canadienne-française à plusieurs moments dans l'histoire.

Si on en croit les différentes théories liées au symbole, cette survivance de l'image comme *symptôme* de ce qui constitue les aspirations et valeurs des divers groupes constituant un peuple, à une certaine époque, dans un lieu précis et selon des caractéristiques distinctes est une clé de compréhension de l'autorité que possède

²⁴³ Bouchard, G. (2001). *Op. cit.* p. 108.

l’Habitant d’Henri Julien dans l’imagerie et l’histoire québécoises au gré de ses remises en circulation.

4.2 Le symbole de l’Habitant

Bien que la mise en place du mouvement idéologique de la *survivance* semble se détacher de la notion de *survivance* iconologique par son caractère calculé afin de servir les ambitions de la nation canadienne-français, semblable aux *valeurs symboliques*, il relève aussi des hyper-sensibilités qui le constituent. Alors que les idéologies relèvent de la programmation stratégique commandées par la raison, les mythes relèvent de l’émotion et du ressort symbolique²⁴⁴. La création de symboles et l’utilisation d’images qui résument et accentuent le sens du message que convie le mythe assurent, selon le sociologue québécois, Gérard Bouchard, une forte résonance auprès du public. Il donne comme exemples des expressions imagées telles « porteurs d’eau », « nègres blancs », « nés pour un petit pain », utilisées pour illustrer la fragilité du Québec francophone en Amérique²⁴⁵. En ce sens, la figure de l’Habitant dans l’imagerie québécoise correspond à un symbole qui renferme les valeurs idéologiques d’hier et d’aujourd’hui de l’identité canadienne-française. L’auteur évoque l’importance des symboles dans la création de mythes. Il assoit leur pouvoir dans les hyper-sensibilités qu’ils sous-tendent.

Selon lui, toute société possède des symboles qui, comme le mythe, révèlent les dispositions de sentiments profonds. Ces derniers soutiennent les aspirations, les idéaux, les valeurs dominantes et les croyances qui structurent et nourrissent les identités et inspirent les orientations et les politiques de l’État²⁴⁶. Ces représentations agissent alors sur le cours d’une société, autant à court et à long terme, en procurant

²⁴⁴Bouchard, G. (2014). *Op. cit.* p. 54.

²⁴⁵Ibid. p. 96-97.

²⁴⁶Ibid. p. 13-14.

le fondement symbolique qui suscite l'adhésion de la population, en fortifiant les idéologies et les solidarités, permettant ainsi aux sociétés, de se rassembler autour d'objectifs spécifiques et en assurant le moyen de se regrouper et de réagir énergiquement après une crise ou un traumatisme²⁴⁷. Participant de l'émotion plus que de la raison, les références qui s'emboîtent dans le symbole imprègnent la conscience des individus, elles les interpellent au plus profond d'eux-mêmes et motivent leurs choix de même que leurs actions soit en les mobilisant ou en les lançant à la poursuite de projets audacieux²⁴⁸. Le symbole prend la forme de la signification portée par le mythe, l'arrachant ainsi à son contexte plus abstrait pour l'inscrire dans l'émotivité.

Au regard de ces éléments, plusieurs similitudes rattachent les notions de *survivance* de l'iconologie et de la sociologie. D'abord, l'image-symbole est considéré comme une cristallisation des mentalités d'une époque et d'un lieu précis. C'est la migration dans le temps, sa capacité à vieillir, se transformer et s'actualiser qui fait du symbole un élément de la *survivance*. Cette habileté à se déplacer dans le temps et les sentiments que celui-ci invoque, assurent la pérennité de l'image-symbole. Mais elle est aussi vulnérable à des menaces, dont des moments de latence qui ne peuvent être réglés que par des réinterprétations du symbole et du mythe, en ce qui a trait à la sociologie. L'Habitant étant un produit du mouvement de la *survivance*; nonobstant l'intention de Julien, l'image est *symptôme* des *valeurs symboliques* rattachées au mouvement identitaire. À force de réinterprétations et de changements des composantes idéologiques au fil du temps, l'image en vient à ne plus appartenir à l'artiste. Elle est officiellement symbole, elle appartient au peuple qui lui donne les significations et les pouvoirs qu'il veut. L'intention de l'artiste n'est plus un obstacle, le symbole existe en dépit de celui-ci. Ces différentes couches de significations qui

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

s'ajoutent à la signification intrinsèque, rendent la lecture de l'Habitant difficile. La survivance du *Vieux de '37* et de *1837* vacille entre constructions identitaires et résonnances symboliques.

4.3 L'Habitant, un dispositif au service des causes québécoises

Comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre, dans sa représentation, l'Habitant armé, incluant le *Vieux de '37* et *1837*, évoque chez le Canadien français des caractéristiques figées dans le temps depuis l'époque du Régime français; la langue française, la religion catholique et le mode de vie rural²⁴⁹. Cet homme de la campagne ne fait pas que signifier ces valeurs idéologiques de ce que serait un peuple francophone canadien homogène selon la vision survivaliste, ultramontaine et conservatrice développée au courant du 19^e siècle, c'est surtout la résistance de cette idéologie face aux menaces de l'assimilation Britannique, ensuite Anglo-américaine et canadienne-anglaise, ainsi qu'aux menaces de la modernité sociale et politique qui a été longtemps symbolisée dans cette figure de l'Habitant. Chargée des valeurs idéologiques des Canadiens français du temps de la *survivance*, elle a été voulue comme représentation d'aspirations et de rêves qui permettraient la définition d'un peuple et de son identité nationale.

Gérard Bouchard nous a permis de démontrer que la construction d'une symbolique liée à une collectivité repose sur les représentations antérieures qui forgent celles de l'avenir. La création d'un mythe national nécessite une mémoire collective importante qui se crée par un récit, des contes, une histoire, un patrimoine. Mais rappelons que Bouchard a aussi démontré comment l'ordre mythique a souffert d'irrésolutions au Québec du 20^e siècle. Dans *Raison et contradiction. Le mythe au*

²⁴⁹ Longchampss, D. (2001). *Op.cit.* p. 8.

secours de la pensée (2003), Bouchard brosse un canevas qui correspond bien à la période de développement iconographique que nous avons examinée ici :

Presque partout, la rupture culturelle avec les sociétés mères entre le 18^e et le 20^e siècle a pris la forme d'une mise à mort et elle s'est accompagnée d'un arsenal de procédés et de stratégies symboliques qui avaient pour effet principal non seulement de perpétrer efficacement l'acte de répudiation et de coupure, mais aussi d'aménager des compensations ou encore de déculpabiliser leurs auteurs en donnant à cet acte une légitimité, en le banalisant et parfois en le travestissant. Les mythologies qui l'ont entouré n'ont pas d'autre justification.²⁵⁰

Ailleurs dans le même ouvrage, Bouchard nous livre une définition du mythe qui éclaire notre conclusion.

Le mythe est un énoncé de sens dont la caractéristique principale est de ne pas être vérifiable. Il est motivé par des émotions, des rêveries, des croyances, des intérêts, et il relève d'un ordre normatif qui n'est pas d'abord celui de la vérité ou de la fausseté mais de l'efficacité [...] tout comme l'imaginaire dont il est un élément constitutif, il participe à la fois de la réalité empirique et de la fiction [...] du fait qu'il ne relève que partiellement de l'empirique, il se dérobe toujours à une validation intégrale : il est pris en charge par des processus d'accréditation sociale qui l'affranchissent en partie des règles de la connaissance positive; c'est ce qui lui confère une certaine autonomie et fonde sa longévité.²⁵¹

La représentation de l'Habitant s'inscrit dans ces deux inscriptions dans le temps. D'abord puisqu'en soi, la figure de l'Habitant est une représentation du passé, d'un mode de vie en train de disparaître, mais auquel on semble encore s'accrocher. Et, de manière intéressante, cette figure ne porte pas en elle-même – n'a porté que par association – une identification aux valeurs religieuses que les gouvernements du

²⁵⁰ Bouchard, G. (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au service de la pensée*. Montréal, Nota Bene /CEFAN, p. 105.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 28-29.

Québec et le clergé avaient soutenues ensemble depuis la Confédération. L'abandon de l'Église catholique par les Québécois dès les années 1960 n'aurait eu de répercussions sur la figure de l'Habitant. Bien qu'elle représente un passé pour lequel la société canadienne-française du Québec aurait été nostalgique, sa représentation se tourne également vers l'avenir : mais avec l'ironie poignante que la figure du *Vieux de '37* sert de référent au regard vers le passé. Elle découle d'une certaine idéologie d'un retour aux valeurs d'autrefois, évoquant semble-t-il un avenir qui, selon les défenseurs du mouvement de retour à la terre, caractériserait davantage la culture québécoise. La représentation est, du point de vue de l'analyse de Bouchard, bien équivoque. Mais là résiderait, croyons-nous, son adaptabilité : dans cette ambiguïté qui ouvre vers une appropriation imaginative, poétique et empathique.

En suivant Dumont et Bouchard, nous pouvons voir comment le contexte de la *survivance* confère à l'Habitant la fonction d'une survivance linguistique, culturelle et religieuse, qui malgré son histoire et les épisodes d'assimilation qui la constituent, a été l'objet de manœuvres sociales et politiques (et, notamment pour la langue, législatives) portées à sa défense. Donc, l'influence de la *survivance* à l'époque de Julien a fait en sorte que les acteurs de l'historiographie posthume de l'artiste ont voulu saisir l'opportunité de faire de l'Habitant de Julien un représentant de ce discours, sans vraiment s'attarder aux intentions de ce dernier. L'appropriation – on pourrait dire la récupération – posthume de l'Habitant a permis de réussir à le détacher de son contexte de production, contexte qui par ailleurs n'était nullement documenté quant à son orientation idéologique précise, pour l'allier à un mouvement survivaliste important dans la construction identitaire de la société canadienne-française telle qu'elle a évolué au courant du 20^e siècle, et telle qu'elle évolue encore sous la bannière québécoise à proprement dire depuis les années 1960 et encore au moment d'écrire ces lignes (2020). Le symbole de l'Habitant, par l'entremise de l'itération *Vieux de '37*, demeure une construction historiographique inachevée, qui

s'est vu apposer de nouvelles couches symboliques au fil de ses résurgences, demeurant ainsi même résiliente et renouvelable.

À la lumière de l'étude de l'Habitant, des caractéristiques qui le définissent, de l'évolution de sa représentation chez Henri Julien et de la place que le personnage occupait dans sa carrière et dans son historiographie, comment explique-t-on sa présence récurrente? Est-ce que la malléabilité sémantique du personnage est la clé de sa survivance? Il est difficile de le confirmer sans faire une étude de la réception auprès du public. Mais celle-ci pourrait expliquer pourquoi elle est aisément adaptée de diverses manières, ce qui accentue son ambiguïté.

ANNEXE A
FIGURES



Fig. 1. Henri Julien. *Vieux de '37*. 1904. Aquarelle sur papier. Collection privée.



Fig. 2. Henri Julien. *Type d'Ancien Canadien* et *Type d'Habitant Canadien*. Publié dans l'*Album*. 1916. p. 15-16.



Fig. 3. Thomas Davies. *A View of Château-Richer Chruch near Quebec in Canada.* Aquarelle. 1788. Musée des beaux-arts du Canada.



Fig. 4. Détail. Thomas Davies. *A View of Château-Richer Chruch near Quebec in Canada.* Aquarelle. 1788. Musée des beaux-arts du Canada.

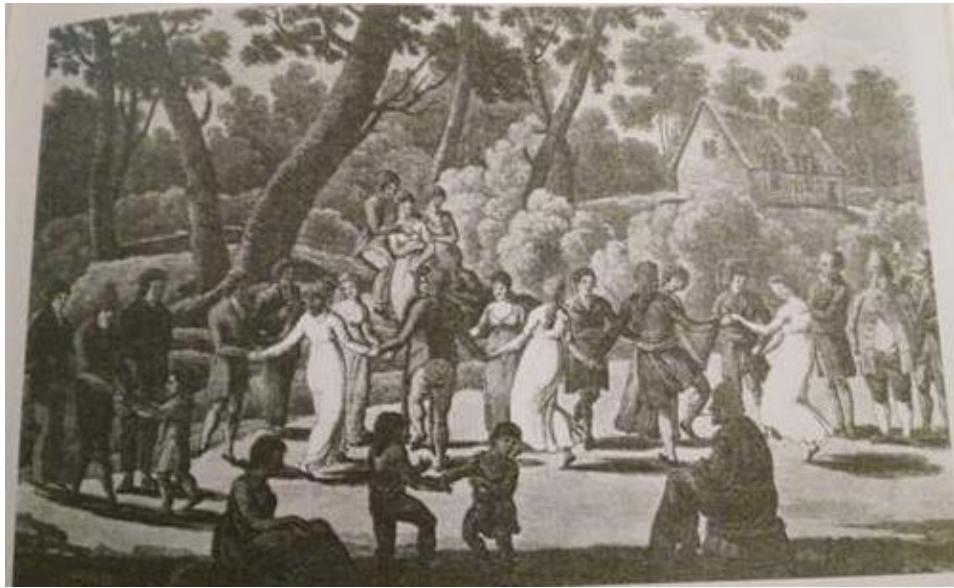


Fig. 5. George Heriot. *La danse ronde*. Aquatinte. 1793. Archives publiques du Canada.



Fig. 6. Henri Julien, *Le Mangeur de Grenouille*. Illustration du conte *Le Mangeur de Grenouille*. Publié dans l'*Almanach du peuple*. 1902. p. 150.



Fig. 7. Détail. Eugène Delacroix. *La Liberté guidant le peuple*. Huile sur toile. 1830. Musée du Louvre.



Fig. 8. Charles Alexander, *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837*. Huile sur toile. 1891. Musée National des beaux-arts du Québec.



Fig. 9. Détail. Charles Alexander, *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837*. Huile sur toile. 1891. Musée National des beaux-arts du Québec.

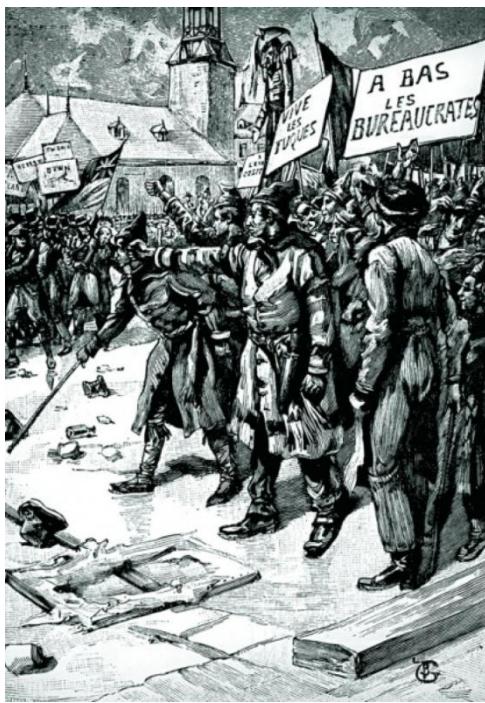


Fig. 10. Georges Tiret-Bognet. *Les élections amènent des collisions sérieuses*. Illustration du roman *Famille-Sans-Nom* de Jules Verne. 1881. p. 8.

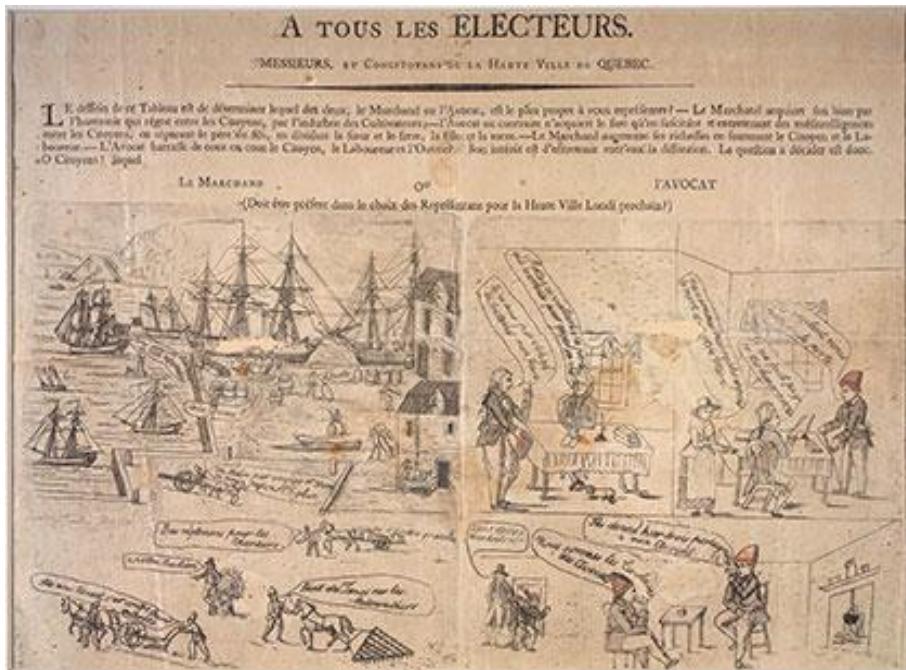
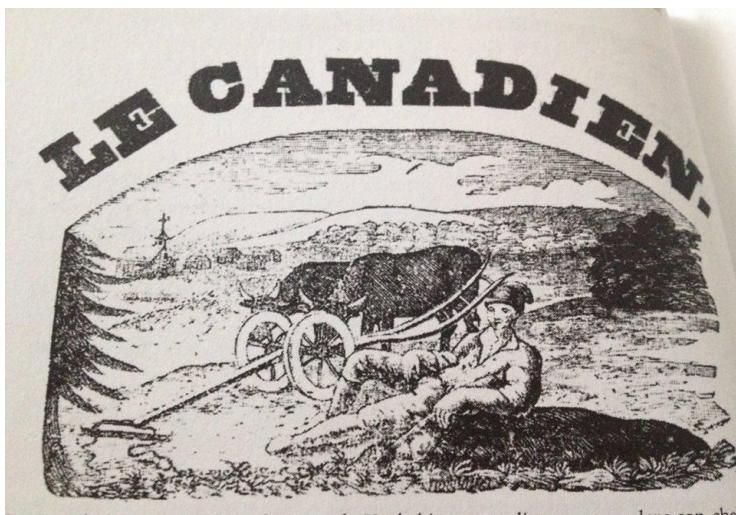


Fig. 11. John George Hochstetter (attribution). *À tous les électeurs, Messieurs et Concitoyens de la Haute Ville de Québec*. Eau forte. v. 1792. Bibliothèque de l'Université McGill.



2. Joseph Légaré, «En-tête du journal: Un habitant canadien au repos dans son char»

Fig. 12. Joseph Légaré. Page couverture du journal *Le Canadien*. 20 mai 1833.



Fig. 13. Pièce de monnaie de deux sous produite par la Banque du Peuple. 1837.
Musée de la Banque du Canada.

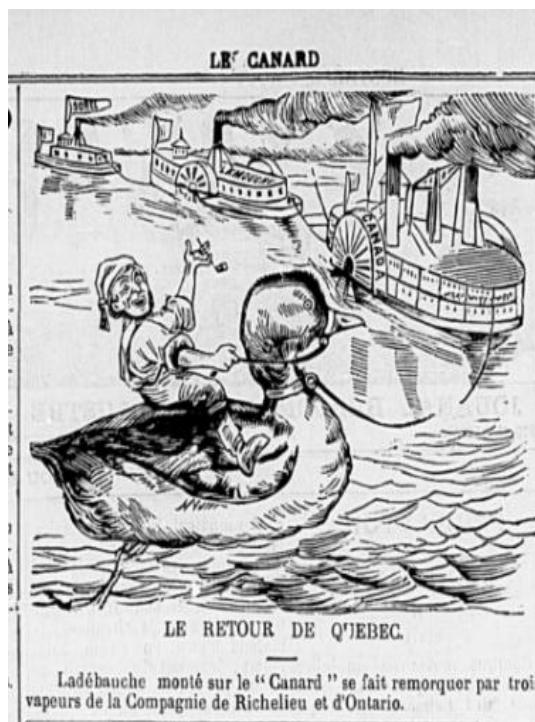


Fig. 14. Hector Berthelot. *Le retour à Québec*. Gravure. Publiée dans *Le Canard*. 9 août 1879.



Fig. 15. George Townshend. *Encore du laxisme honteux!* 1759.

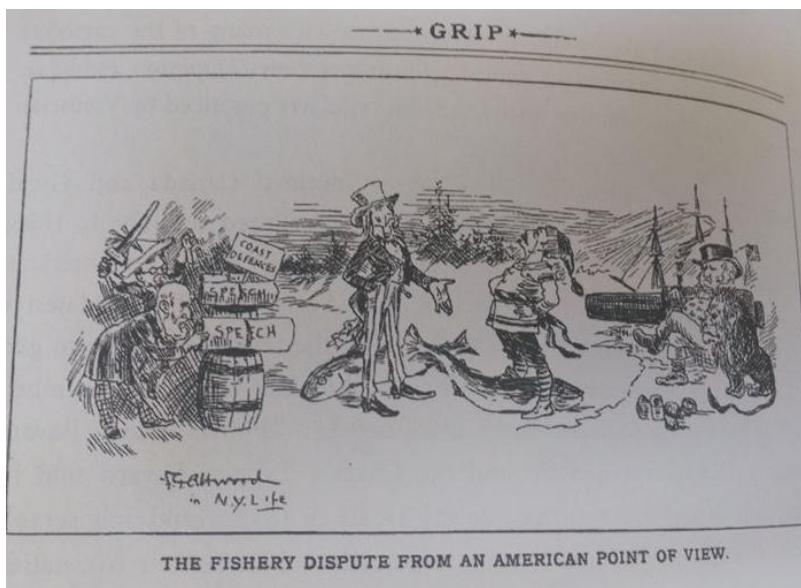


Fig.16. F.G. Attwood. *The Fishery dispute from an American point of view*. Publié dans *Grip*. 15 mars 1887.

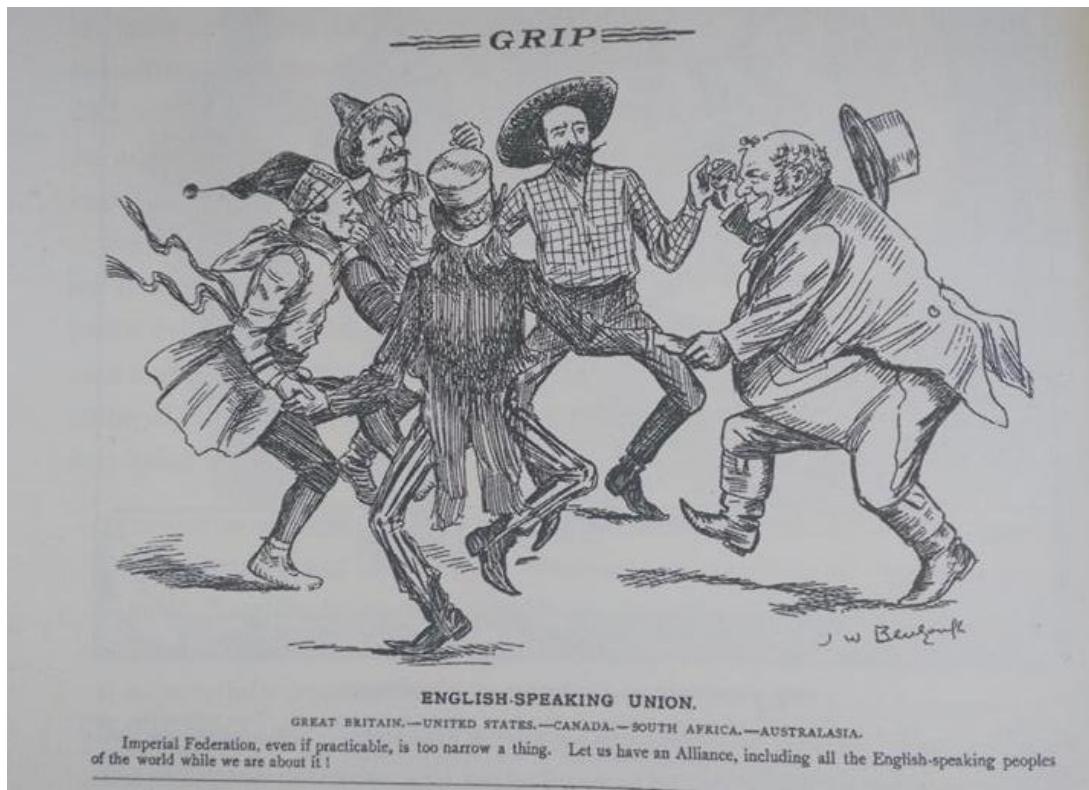


Fig. 17. J. W. Bengough. *English-speaking Union*. Publié dans *Grip*. 19 décembre 1891.



Fig. 18. Jean-Baptiste Côté. *La Confédération!!!* Publié dans *La Scie*. 2 décembre 1864.

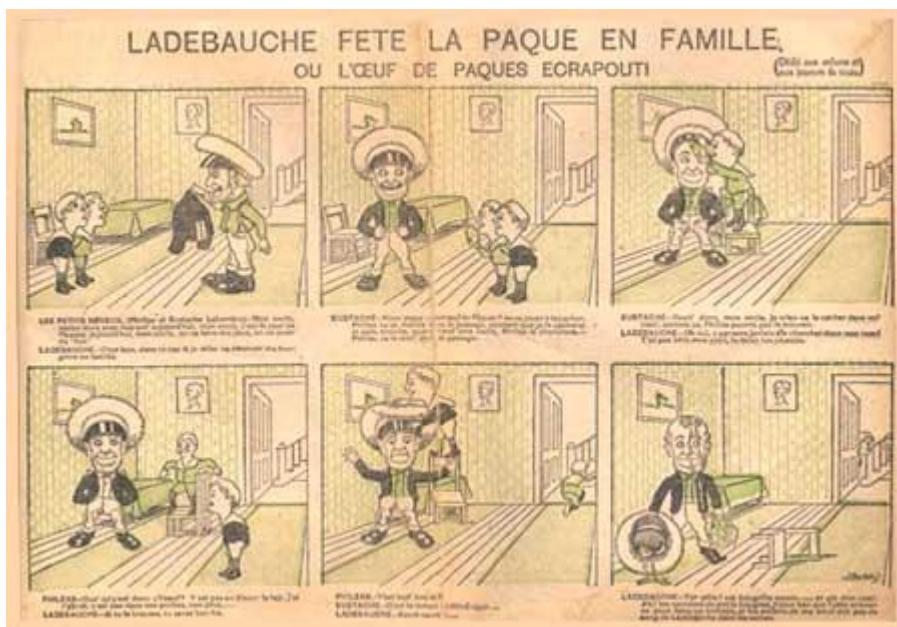


Fig. 19. Joseph Charlebois. *La Débauche fête la Pâque en famille*. Publié dans *La Presse*. 2 avril 1904



Fig. 20. Albéric Bourgeois, *On a gagné le gros lot, Catherine, et j'amène des amis pour dîner!* Encre de chine, lavis, crayon mine sur papier cartonné. 21 avril 1934. Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Centre d'archives de Montréal, fonds Albéric Bourgeois.

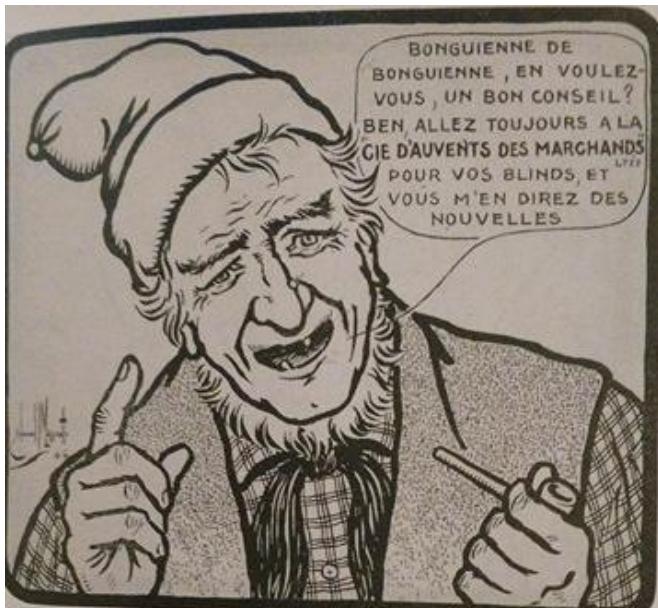


Fig. 21. E.J. Massicotte. Publicité pour la Cie d'Auvents des Marchands. Publiée dans *La Presse*. 19 novembre 1904.

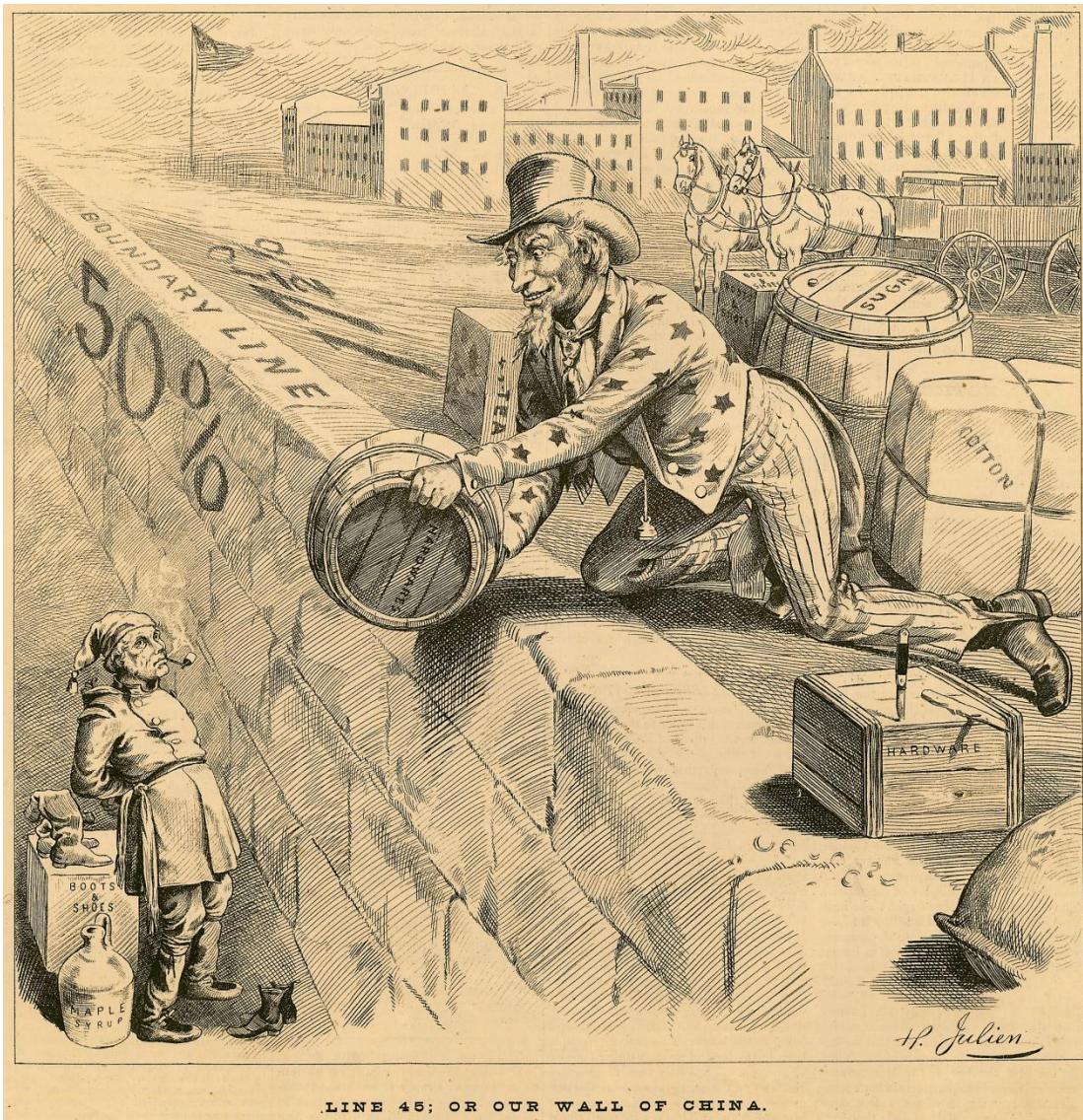


Fig. 22. Henri Julien, *Line 45 : Or Our Wall of China*. Page couverture du *Canadian Illustrated News*. 12 février 1876.



Fig. 23. Henri Julien. Page couverture de *l'Album drolatique du journal Le Farceur*. 1879.

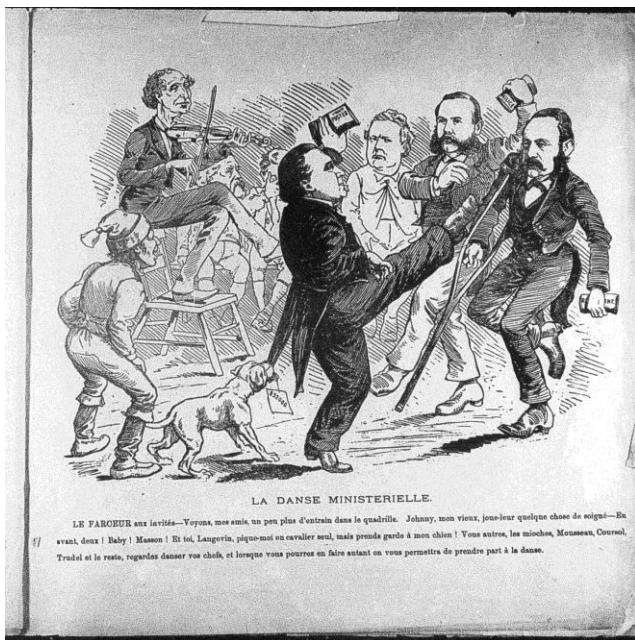


Fig. 24. Henri Julien. *La danse ministérielle*. Publié dans l'*Album drolatique* du journal *Le Farceur*. 1879.



Fig. 25. Henri Julien. *Binettes politiques*. Publié dans l'*Album drolatique* du journal *Le Farceur*. 1879.



Fig. 26. Hector Berthelot. Page couverture du journal *Le Grognard*. 12 novembre 1881.

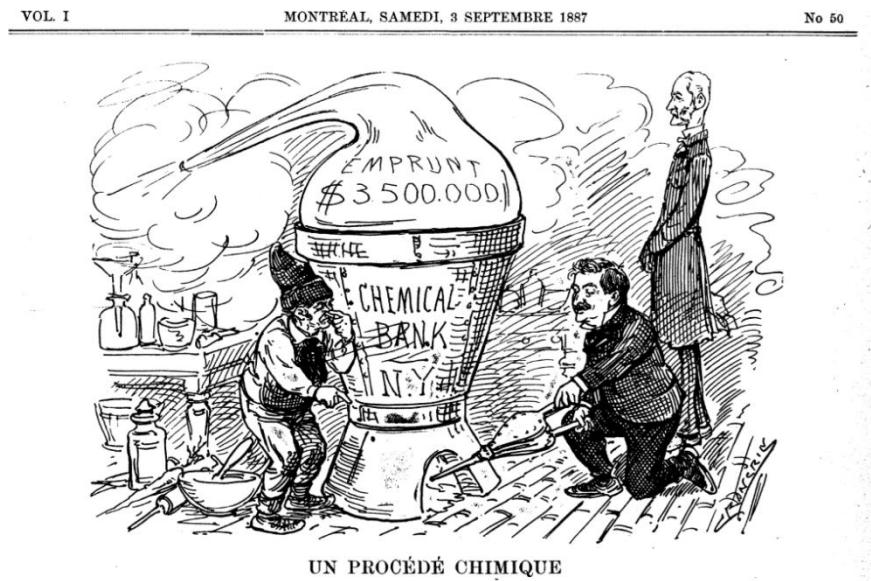


Fig.27. Henri Julien (sous le pseudonyme de Crincrin). *Un procédé chimique*. Publié dans *Le Violon*. 3 septembre 1887.



L'électeur.—La différence qu'il y a entre vous et nous, M. Casgrain, c'est que vous parlez sans travailler et nous travaillons sans parler.

Fig. 28. Henri Julien (sous le pseudonyme de Crincrin). *Le Député en vacances*. Publié dans *Le Violon*. 9 juillet 1887.



Fig. 29. Henri Julien. *La mort du Lieutenant George Weir*. Publié dans *The Montreal Star*. 25 octobre 1887.



Fig. 30. Henri Julien. *Combats au corps à corps à Saint-Charles*. Publié dans *The Montreal Star*. 15 octobre 1887.

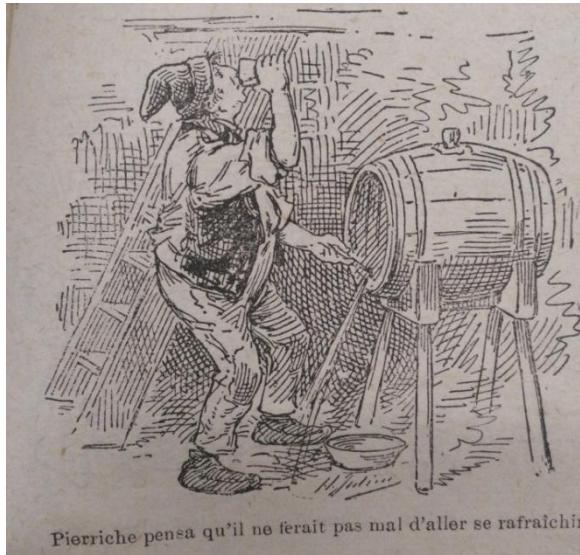


Fig. 31. Henri Julien. *Pierriche pensa qu'il ne ferait pas mal d'aller se rafraîchir.* Illustration du conte *Pierriche*. Publié dans l'*Almanach du Peuple*. 1888. p. 65.

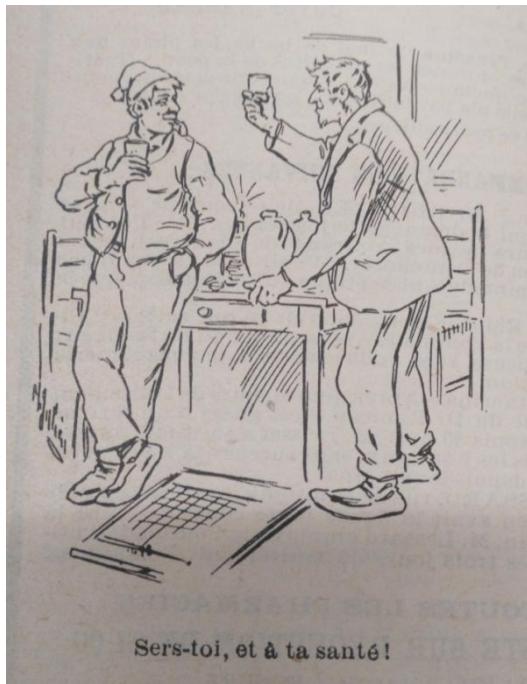


Fig. 32. Henri Julien. *Sers-toi, et à ta santé!* Illustration pour le conte *Le Loup-Garou*. Publié dans l'*Almanach du Peuple*. 1900. p. 116.

Joachim Crête est le personnage de gauche.



Fig. 33. Henri Julien. *Là, il attendit.* Illustration du conte *Le Mangeur de Grenouilles*. Publié dans l'*Almanach du Peuple*. 1902. p. 146.

Le Père Vermette est le personnage à l'avant-plan.



Fig. 34. Henri Julien. « Jos Violon ». Illustration du conte *Le diable des forges*. Publié dans l'*Almanach du Peuple*. 1904. p. 122.

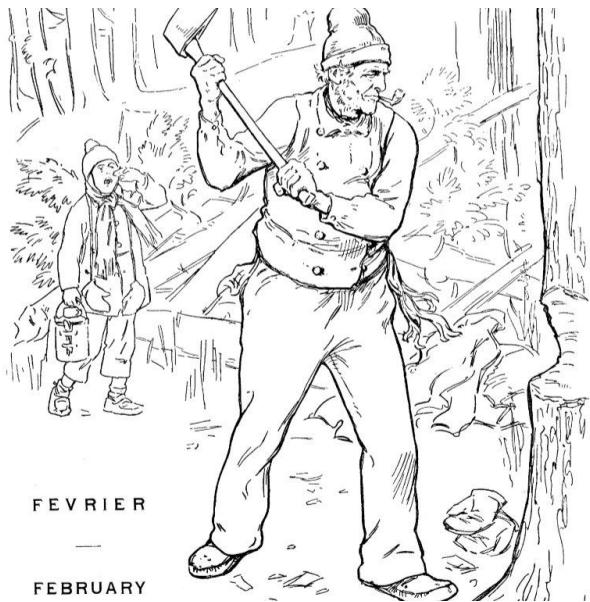


Fig. 35. Henri Julien. Février. *Calendrier agricole de l'Almanach du Peuple*. 1915.

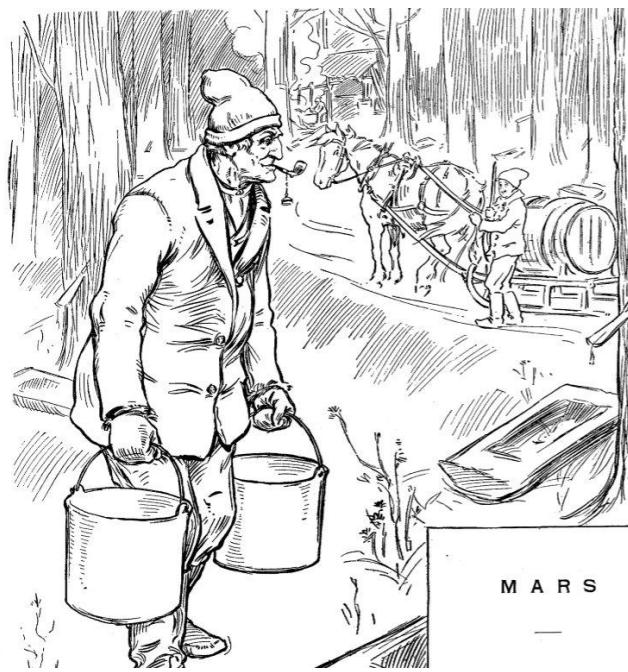


Fig. 36. Henri Julien. Mars. *Calendrier agricole de l'Almanach du Peuple*. 1915.

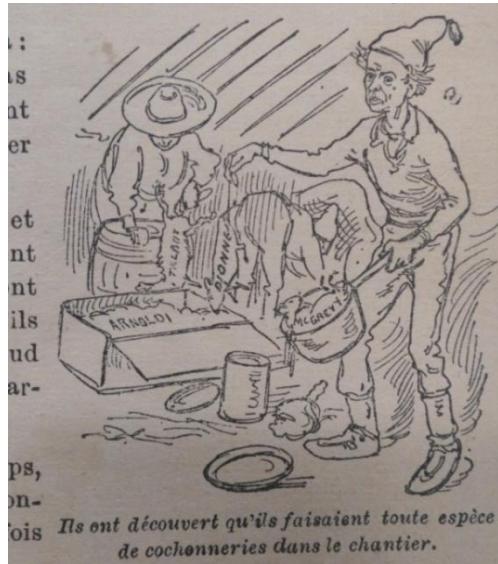


Fig. 37. Henri Julien. *Ils ont découvert qu'ils faisaient toute espèce de cochonneries dans le chantier.* « Revue Comico-politique » de l'Almanach du Peuple. 1891. p. 96.

Wilfrid Laurier est représenté en Habitant à la droite de l'illustration, tenant une casserole.



Fig. 38. Henri Julien. *J'ai mis dans mon sac de tapis*. « Revue Comico-politique » de l'Almanach du Peuple. 1891. p. 93.

Il s'agit d'Honoré Mercier en Habitant.



Fig. 39. Henri Julien *Il s'est aperçu que Langevin lui passait des cartes par-dessous la table.* « Revue Comico-politique » de l'*Almanach du Peuple*. 1891. p. 97.

Hector Langevin est représenté en Habitant avec son bonnet, faisant dos au lecteur.



Fig. 40. Henri Julien, *La Chasse-galerie*. Encre, craie, gouache et lavis sur papier. 1892. Musée national des beaux-arts du Québec.



Fig. 41. Henri Julien. *La Chasse-galerie*. Huile sur toile. 1906. Musée national des beaux-arts du Québec.

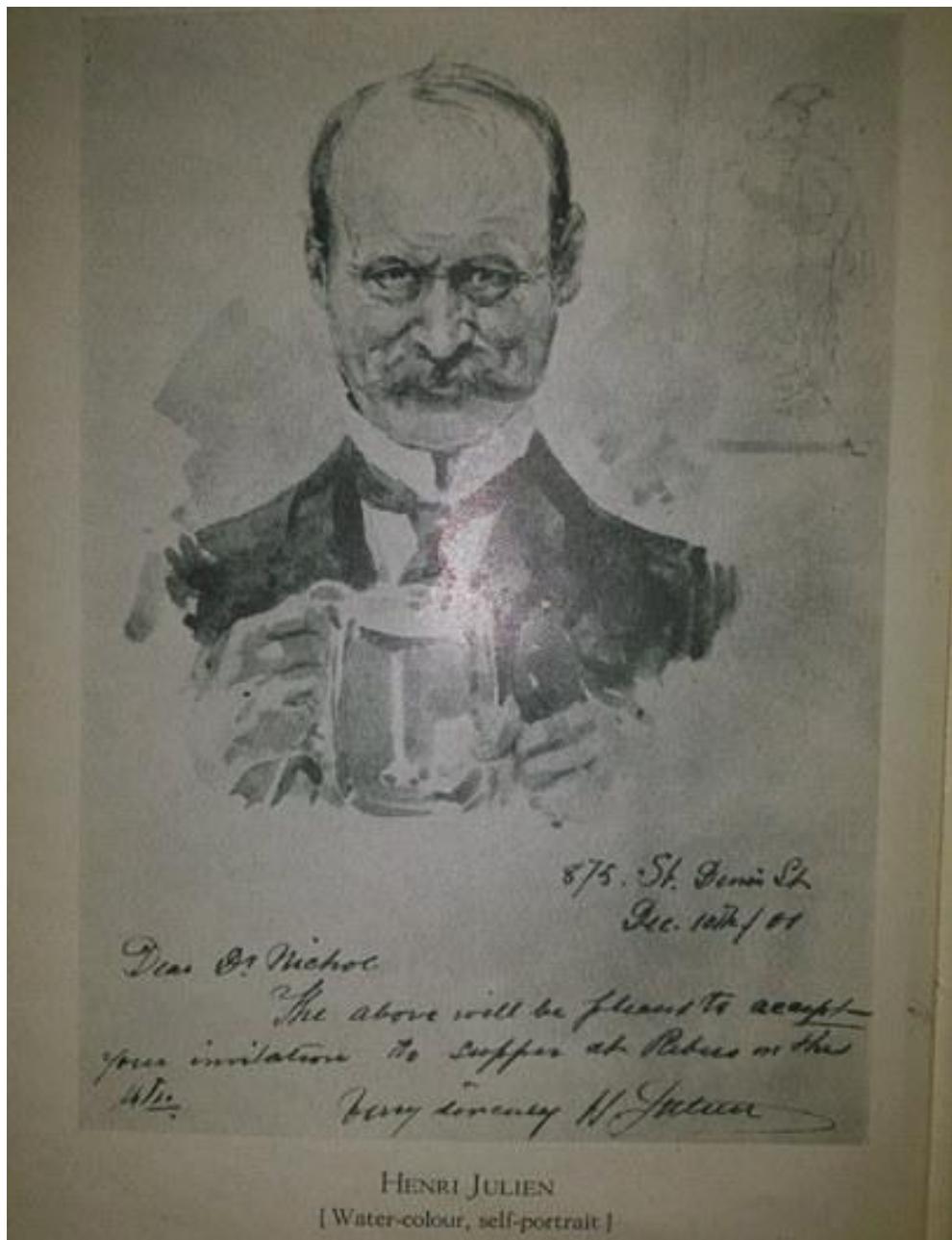


Fig. 42. Henri Julien, *Autoportrait*. Aquarelle. 1901.



Fig. 43. Henri Julien, 1837, nd.

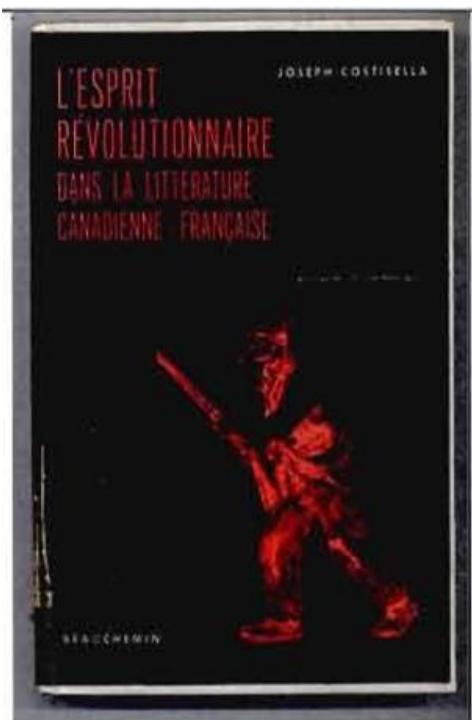


Fig. 44. Couverture de livre. Joseph Costisella. *L'esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne française*. Montréal: Beauchemin. 1968.

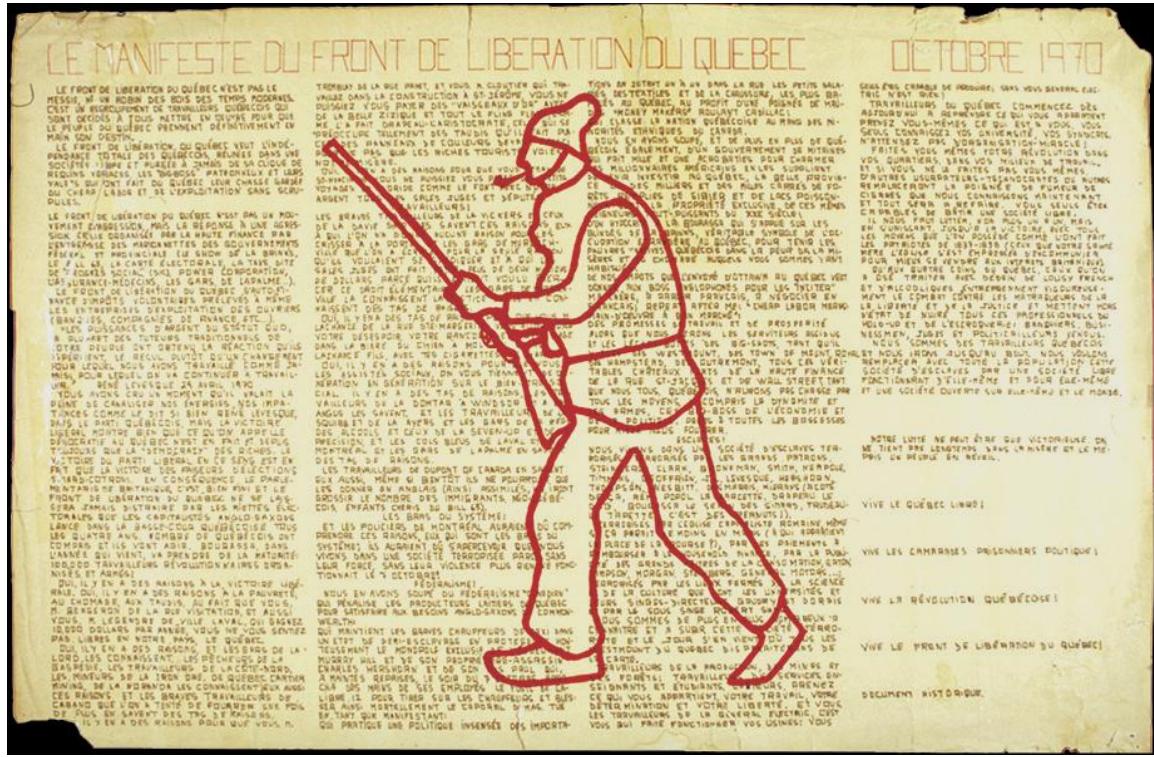


Fig. 45. Front de libération du Québec. *Le manifeste du Front de libération du Québec*. 1970.



Fig. 46. Front de Libération du Québec. *Communiqué de la Cellule Chénier*. 11 octobre 1970.



Fig. 47. Couverture de livre. Robert-Lionel Séguin. *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois: De la déportation des Acadiens au premier conflit mondial*. Montréal: Éditions Parti Pris. 1972.



Fig. 48. Drapeau du Mouvement de libération nationale du Québec. 1995.

On considère aussi ce drapeau comme étant le drapeau des Patriotes



Fig. 49. Drapeau du Front de libération du Québec. 1970.



Fig. 50. *La droite identitaire galvanisée : « C'est juste le début »*. Publié le 26 novembre 2017. TVA Nouvelles. <https://www.tvanouvelles.ca/2017/11/26/la-droite-identitaire-galvanisee--cest-juste-le-debut>. Consulté le 15 octobre 2020.



Fig. 51. Aislin (alias de Terry Mosher). « *And now, inside!* ». Publié dans *Montreal Gazette*. 17 mars 1989.



Fig. 52. Bado. *Le Cabinet Trudeau*. Publié dans *Francopresse*. 28 février 2018.



Fig. 53. Côté. « J'ai la mémoire qui flanche ». Publié dans *La Presse*. 12 octobre 2010.



Fig. 54. Ygrecq. *Patriote 2019*. Publié dans le *Journal de Québec*. 18 mai 2019.

BIBLIOGRAPHIE

- (1934). *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle-France : bronzes d'Alfred Laliberté.*
Préface de Charles Maillard. Montréal : Librairie Beauchemin limitée.
- (1940). Le Centenaire de Louis Fréchette. *Almanach du peuple*. 417-419.
- Aird, R. et Falardeau, M. (2009). *Histoire de la caricature au Québec*. Montréal : VLB éditeur.
- Aird, R. (2010). *Histoire politique du comique au Québec. Des origines à nos jours*.
Montréal : VLB éditeur.
- Anderson, B. (2002). *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.
- Association des artisans de ceinture fléchée de Lanaudière. (1994). *Histoire et origine de la ceinture fléchée traditionnelle dite de l'Assomption*. Sillery : Septentrion.
- Barbeau, M. (1937). *Québec, où survit l'ancienne France*. Québec : Librairie Garneau Limitée.
- Barbeau, M. (1941) *Henri Julien*. Toronto : Ryerson Press.
- Barbeau, M. (1945). *Ceinture fléchée*. Montréal : Édition Paysana.
- Bastide, R. (1997). *Art et société*. Montréal : L'Harmattan Paris.
- Beaulieu, A. et Hamelin, J. (1979). *La presse québécoise, des origines à nos jours – Tome 4 (1896-1910)*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Béland, M. (dir.) (1991). « La Peinture au Québec 1820-1850 ». Québec : Musée du Québec. p 348-381.
- Bergson, H. (1981). *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France.

- Bernier, S. (1990). *Du texte à l'image, le livre illustré au Québec*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval
- Boivin, A. et Karel, D. (dir.). (2014). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : Le contexte québécois (1839-1960)*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Bonnet, J., Chastel, A., Molino, J., Podro, M., Arrouye, J., Holly, M. A., ... Koyré, A. (1983). *Pour un temps: Erwin Panofsky*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Bouchard, G. (dir.). (1993). *La Construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Bouchard, G. (2001). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal.
- Bouchard, G. (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au service de la pensée*. Montréal, Nota Bene /CEFAN.
- Bouchard, G. (2014). *Raison et Déraison du mythe : Au cœur des imaginaires Collectifs*. Montréal : Boréal.
- Bourdeau-Picard, M. (2004). *Un symbole de taille : la ceinture fléchée dans l'art Canadien*. Joliette : Musée d'art de Joliette.
- Boutier, J. et Julia, D. (1995). *Passées recomposés : champs et chantier de l'histoire*. Paris : Autrement.
- Cambron, M. (2005). « Humour et politique dans la presse québécoise du XIXe siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour ». Dans *Bulletin d'histoire politique*. 13(2). Montréal : Association québécoise d'histoire politique.
- Cambron, M. (dir.). (2005). *La vie culturelle à Montréal vers 1900*. Montréal : Fides.

- Cambron, M. et Hardy, D. (dir.). (2015). *Quand la caricature sort du journal : Baptiste LaDébauche 1878-1957*. Montréal : Fides.
- Cardin, J.-F. (1990). *Comprendre octobre 1970 : le FLQ, la crise et le syndicalisme*. Montréal : Éditions du Méridien.
- Carlyle, T. (1829). "Signs of Times". Dans *The Works of Thomas Carlyle XXVII. Critical and Miscellaneous Essays*, Londres: Chapman & Hall.
- Costisella, J. (1968). *L'esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne française*. Montréal : Beauchemin.
- Creston, R-Y. (1993). *Le costume breton*. Paris : Champion.
- Cuche, D. (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte.
- De Roquebrune, R. (1966). *Les canadiens d'autrefois*. (2). Montréal : Fides.
- Desbarats, P. et Mosher, T. (1979). *The Hecklers: a History of Canadian Political Cartooning and a Cartoonist's History of Canada*. Toronto: Mc Clelland and Stewart.
- Desforges, J. (2013). « Les débuts de la presse satirique à Montréal : *Le Diable bleu* (1843), *Le Charivari canadien* (1844) *Le Scorpion* (1854) et *Le Perroquet* (1865). *Ridiculosa*. (2013) ». p. 354-377.
- Desrosiers, A. (1911). *La Race française en Amérique*. Montréal : Beauchemin.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2012). *L'œil de l'histoire, 4. Peuples exposés, peuples figurants*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011). « La Condition des images ». Dans *L'Expérience des images*. Bry-sur-Marne : Institut nation de l'audiovisuel.

- Drouin, D. (Dir.). (2001). *Louis-Philippe Hébert*, Québec : Musée du Québec, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.
- Drummond, W. H. (1897). *The Habitant and Other French-Canadian Poems*. New York: Putnam.
- Dumas, P. (1958). « La peinture d'Henri Julien ». *Vies des arts*, 13. 19-23.
- Dumont, F. (1993). *Genèse de la société québécoise*. Montréal : Boréal.
- Dumont, F. (1968). *Le lieu de l'homme*. Montréal : HMH.
- Fillion, K. (1970). « Essai sur l'évolution du mot habitant (XVIIe-XVIIIe siècles) ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 24(3). 375-401.
- Fortin, A. (dir.). (2000). *Produire la culture, produire l'identité?*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Fournier, L. (1982). *FLQ : histoire d'un mouvement clandestin*. Montréal : Québec-Amérique.
- Fréchette, L. (1908). *La Légende d'un peuple*. Montréal : Beauchemin.
- Gagnon, F-M. (1999). « Un regard sur l'autre : l'iconographie canadienne-française et indienne de Krieghoff ». Dans Reid. D. *Krieghoff, Images du Canada*. Montréal : Trécarré. p. 207-233, 278-9.
- Galerie nationale du Canada. (1938). *Henri Julien (1851-1908) : exposition commémorative*. Ottawa : Galerie nationale du Canada.
- Genest, B. (1979). *Massicotte et son temps*. Montréal : Boréal Express.
- Genest Leblanc, M. (2003). « *Une jolie cinture à flesche* » : sa présence au Bas-Canada, son cheminement vers l'Ouest, son introduction chez les Amérindiens. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Gladu, P. (1970). *Henri Julien*. Outremont : Lidec.

- Gladu, P. (1989). *Ozias Leduc*. Québec : Éditions Marcel Broquet.
- Gouvernement du Québec, (2013). « La Banque du Peuple ». Dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*. En ligne. <http://www.patrimoine-cultrel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=10418&type=pge#.X43pd0JKhBw>, consulté le 12 septembre 2020.
- Groulx, L. (1923). *L'appel de la race*. Sous le nom d'Alonié de Lestres. Montréal : Bibliothèque de l'Action française.
- Guilbault, N. (1980). *Henri Julien et la tradition orale*. Montréal : Boréal Express.
- Hamel, N. (1995). « Le costume comme emblème identitaire. La construction de l'image vestimentaire des Canadiens français ». Dans Luc Noppen (dir.). *Architecture, forme urbaine et identité collective*. Sillery : Septentrion. 221-244.
- Hardy, D. (1998). *Drawn to Order : Henri Julien's Political Cartoons of 1899 and his Career with Hugh Grahams (Montreal Daily Star, 1888-1908)*. (Mémoire de maîtrise). Trent University.
- Hardy, D. (2011). « Avant l'histoire de l'art canadien, l'art canadien avant l'histoire : Henri Julien, Honoré Beaugrand et La Chasse-Galerie au *Century Magazine*, 1892 ». Dans Berthold, É. et Miglioli, N. (dir.). *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*. Québec : Presses de l'Université Laval. 87-109.
- Hardy, D. (2011). “Caricature at the Edge of Empire: George Townshend in Quebec”. Dans Porterfield, T. (dir.) (2011). *The Efflorescence of Caricature*. Farnham: Ashgate. p. 11-29
- Hardy, D. (2015). « 1916. Enfin l'*Album Henri Julien* ». Dans Saint-Jacques, D. et Des Rivières, M.-J. (dir.). *De la belle époque à la crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal*. Montréal : Nota Bene. 177-187.

- Hardy, D. Gérin, A. et S. Carney, L. (dir.). (2018). *Sketches from an unquiet country: Canadian graphic satire, 1840-1940*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Hébert, B. (1973). *Philippe Hébert, sculpteur*. Montréal : Fides.
- Hébert, Y. (2017). « Comment on fabrique un héros : Louis Hébert vu par Azarie Couillard-Després ». Dans *Cap-aux-Diamants*. (128). Québec : Les Éditions Cap-aux Diamants inc
- Heinich, N. (2001). *La sociologie de l'art*. Paris : Découverte.
- Julien, H. (1916). *Album*. Montréal : Beauchemin.
- Karel, D. (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et Les Presses de l'Université Laval.
- Kaufmann, J.-C. (2010). *L'Invention de soi. Une Théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.
- Korshak, Y. (1987). “The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France”. Dans *Smithsonian Studies in American Art*. 1(2). Chicago : University of Chicago.
- Lacroix, L. et Galeries d'art Sir George Williams. (1978). *Dessins inédits d'Ozias Leduc*. Montréal : Université Concordia.
- Lamonde, Y. (2000). *Histoire sociale des idées au Québec : 1760-1896*. Québec : Fides.
- Lamonde, Y. (2016). *Histoire sociale des idées au Québec : 1896-1929*. Québec : Fides.
- Le Men, S. (dir.). (2011). *L'art de la caricature*. Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest.

- Linteau, P-A., Robert, J-C. et Durocher, R. (1989). *Histoire du Québec contemporain : De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal : Boréal.
- Longchampss, D. (2001). *La Mémoire de l'histoire: la construction d'un stéréotype. L'Habitant canadien-français dans les arts visuels au Québec*. (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.
- Lüsebrink, H-J. (2014). « *Le livre aimé du peuple* ». *Les almanachs québécois de 1777 à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Mathieu, J. (dir.). (1995). *La Mémoire de la culture*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Martin, Y. et Rioux, M. (dir.). (1971). *La société canadienne-française*. Montréal : Hurtubise HMH.
- Massicotte, E.-Z. (1913). *Le Costume masculin*. Montréal : Beauchemin.
- Mazalto, M. (2005). « Identités comiques ». Dans *Bulletin d'histoire politique*. 13(2). Montréal : Association québécoise d'histoire politique.
- Mazalto, M. (1994). *L'humour comme facteur d'identité collective. Le cas du Québec*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Michaud. É. 2001. « La construction de l'image comme matrice de l'histoire ». Dans *Vingtième siècle*, (72). 41-52.
- Mitchell. W. J. T. (2014). *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle*. Dijon : Presses du réel.
- Musée McCord. (1962). *Une imagerie canadienne, peinture et dessins du Musée McCord*. Ottawa : Roger Duhamel.
- Panofsky, E. (1967). *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Panofsky, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- Poulin, P. (1899). *Légendes du Portage*. Collège de l'Assomption.
- Reid, P. (1980). « L'émergence du nationalisme canadien-français : l'idéologie du Canadien (1806-1842) ». Dans *La Nation*. 21(1-2). Québec : Université Laval. 11-53.
- Richard, S. (2006). *La production satirique illustrée du caricaturiste montréalais Joseph Charlebois (1872-1935)*. (Mémoire de maîtrise). Université Sherbrooke.
- Rioux, M. et Martin, Y. (1971). *La société canadienne-française*. Québec : Hurtubise HMH.
- Séguin, R-L. (1973). *La civilisation traditionnelle de l'habitant au 17^e et 18^e siècles : fonds matériel* (2^e éd.). Montréal : Fides.
- Séguin, R.-L. (1972). *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois*. Montréal : Parti pris.
- Spencer, S. R. (2013). *Drawing Borders: The American-Canadian Relationship during the Gilded Age*. New York: Bloomsbury.
- St-Jean, F. (2009). *Images du patriote : objets commémoratifs, intentions variables*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- Taschereau, L.-A. (1922). *L'Habitant de Québec; la noblesse canadienne-française*. Québec : S.l.
- Teltley, W. (2010). *Octobre 1970. Dans les coulisses de la Crise*. Saint-Lambert : Éditions Héritage.
- Thibeault, M. (2003). « Les représentations des Patriotes dans l'art québécois: le cas d'Henri Julien ». Dans *Bulletin d'histoire politique : Les patriotes de 1837-1838*, 12(1). Montréal: Lux. 28-41.

Thomas, O. Entrevue. « *À tous les électeurs*, une BD de 1792 ». 24 novembre 2017.
Récupérée de <https://www.lhistoire.fr/tous-les-%C3%A9lecteurs-une-bd-de-1792>, consulté le 12 septembre 2020.

Tremblay, S. (1984). *La crise économique au Québec et la colonisation de l'Abitibi, les conditions du déploiement du capital dans les zones de colonisation récente en Abitibi : Beaucanton, Villebois et Val-Paradis*. Rouyn : Cahiers du Département d'histoire et de géographie du Collège de l'Abitibi-Témiscamingue.

Vaillancourt, D. (2001). « Les têtes à Patriotes : une figure retorse au XIXe siècle ». Dans *Voix et Images*, 26(3). 456-473.

Vernes, J. (1889). *Famille-Sans-Nom*. Paris. Hetzel.

Vincent, M. (2008). *Le sens du patrimoine culturel immatériel dans la formation de l'identité propre aux Québécois d'origine canadienne-française*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Trois-Rivières.

Wade, M. (1963). *Les Canadiens-français de 1760 à nos jours*. Ottawa : Cercle du livre de France.

Warburg, A. (2012). *L'Atlas Mnemosyne*. Paris : L'écarquillé

