

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS DES LÉGENDES AMÉRINDIENNES PEINTES PAR  
ARTHUR GUINDON, P.S.S. (1864-1923)

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
BONNIE JETTÉ

JANVIER 2009

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.01-2006). 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.»

## AVANT-PROPOS

Nous assistons, depuis une dizaine d'années à la recrudescence de la recherche identitaire chez les communautés autochtones comme en témoigne l'exposition permanente du Musée de la civilisation de Québec *Nous, les Premières Nations*, consacrée aux nations autochtones du territoire québécois depuis 1998. L'image plutôt négative léguée entre autres par les récits historiques de certains historiens du XXe siècle ainsi que par les représentations visuelles a encouragé la formation de stéréotypes et une grande incompréhension de la part des communautés québécoises face à ces cultures.

J'ai choisi de traiter du cas d'Arthur Guindon, p.s.s., artiste méconnu, autant du public que des spécialistes des arts visuels, qui a légué, par ses représentations de légendes amérindiennes, une vision différente et marginale qui vient enrichir le corpus visuel traditionnel de la représentation des cultures autochtones et requestionne notre héritage historique.

Je souhaite remercier mon co-directeur, Monsieur Michel Paradis, chargé de cours au département d'histoire de l'art de l'UQAM, pour ses commentaires constructifs qui m'ont permis de mieux traiter certains thèmes pertinents à ma recherche, pour ses remarques critiques, et de façon générale, pour l'attention favorable qu'il a porté à l'ensemble de mon travail. Je voudrais aussi remercier Madame Nycole Paquin, directrice de mon mémoire, professeure et directrice des programmes de cycles supérieurs au département d'histoire de l'art de l'UQAM pour ses encouragements.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	xxi
LISTE DES ARCHIVES.....	xxii
RÉSUMÉ.....	xxiv
INTRODUCTION.....	1
Question générique.....	2
Biographie artistique sommaire d'Arthur Guindon.....	3
CHAPITRE I	
ÉTAT DE LA QUESTION SUR ARTHUR GUINDON.....	10
1.1 Les sulpiciens.....	10
1.2 Les journalistes et les photographes.....	15
1.3 Les historiens de l'art.....	17
1.4 Autres documents et témoignages.....	20
1.5 Conclusion.....	22
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE ET DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE.....	24

2.1	Question spécifique et hypothèse de recherche.....	24
2.2	Description sommaire et justification du corpus.....	25
2.3	Approches théoriques.....	29
	2.3.1 Jacob Burckhardt et Aby Warburg.....	29
	2.3.2 Erwin Panofsky.....	31
2.4	Méthodologie.....	32
	2.4.1 Principes généraux de la méthode de Panofsky.....	33
	2.4.2 La description préiconographique.....	33
	2.4.3 L'histoire du style.....	34
	2.4.4 L'analyse iconographique.....	36
	2.4.5 L'histoire des types.....	37
	2.4.6 L'interprétation iconologique.....	40
	2.4.7 L'histoire des symptômes culturels.....	40
	2.4.8 Tableau synthèse.....	42
2.5	Conclusion.....	43

### CHAPITRE III

	MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE EN LIEN AVEC LA REPRÉSENTATION DE L'AMÉRINDIEN.....	45
3.1	L'auteur et son oeuvre.....	45
	3.1.1 Arthur Guindon p.s.s.....	45
	3.1.2 La Mission d'Oka.....	48
	3.1.3 <i>En Mocassins</i> .....	49
3.2	Le contexte historique.....	53
	3.2.1 Condition des Amérindiens au Canada.....	53
	3.2.2 Condition des Amérindiens aux États-Unis.....	54
	3.2.3 Marius Barbeau.....	55
	3.2.4 Le nationalisme québécois.....	56
3.3	La représentation de l'Amérindien.....	58

3.3.1	De la tradition documentaire à la tradition romantique.....	58
3.3.2	Du romantisme à l'ethnologie moderne.....	62
3.4	Religion et mythologie.....	65
3.4.1	Rencontre et syncrétisme.....	69
3.4.2	Le mythe.....	69
3.5	Conclusion.....	71
CHAPITRE IV		
ANALYSE DES OEUVRES.....		
4.1	<i>Le Bicéphale et la flèche enchantée</i> .....	75
4.1.1	Description préiconographique.....	75
4.1.2	L'histoire du style : L'Amérindien chasseur.....	76
4.1.3	L'histoire du type : Le combat contre le serpent.....	77
4.2	<i>Le Fléau des têtes</i> .....	80
4.2.1	Description préiconographique.....	80
4.2.2	L'histoire du style : L'Amérindien expressif.....	81
4.2.3	L'histoire du type : La tête coupée.....	82
4.3	<i>L'Ascension d'Agohao</i> .....	84
4.3.1	Description préiconographique.....	84
4.3.2	L'histoire du style : Les ornements des chefs.....	85
4.3.3	L'histoire du type : L'ascension .....	86
4.4	<i>Le Fléau des géants</i> .....	88
4.4.1	Description préiconographique.....	88
4.4.2	L'histoire du style : L'Amérindien menacé dans son habitat bâti.....	89
4.4.3	L'histoire du type : La menace des géants.....	90
4.5	<i>Le Dieu du tonnerre</i> .....	93
4.5.1	Description préiconographique.....	93

4.5.2	L'histoire du style : Technique et composition.....	94
4.5.3	L'histoire du type : Un dieu Amérindien?.....	95
4.6	<i>Le Serpent foudroyé</i> .....	97
4.6.1	Description préiconographique.....	97
4.6.2	L'histoire du style : l'Amérindien guerrier.....	98
4.6.3	L'histoire du type : Le dieu, la foudre et les éclairs.....	98
4.7	<i>Le Monstre chantant</i> .....	101
4.7.1	Description préiconographique.....	101
4.7.2	L'histoire du style : Une narration au milieu de la nature.....	102
4.7.3	L'histoire du type : La fondation de la Ligue des Cinq Nations.....	103
4.8	<i>Le Bain des squelettes</i> .....	105
4.8.1	Description préiconographique.....	105
4.8.2	L'histoire du style : La représentation du fantastique.....	106
4.8.3	L'histoire du type : L'enfer?.....	107
4.9	<i>Le Génie du lac des Deux-Montagnes</i> .....	110
4.9.1	Description préiconographique.....	110
4.9.2	L'histoire du style : Des êtres féériques.....	112
4.9.3	L'histoire du type : Un Éden amérindien?.....	113
4.10	Conclusion.....	115
4.11	Synthèse des éléments observés du type et du style.....	116
CHAPITRE V		
INTERPRÉTATION ICONOLOGIQUE.....		117
5.1	Recherche des origines.....	118
5.2	Recherche du spirituel.....	122
5.3	Sur les motivations de l'auteur.....	123

CONCLUSION ET PISTES DE RECHERCHE.....	126
BIBLIOGRAPHIE.....	133
ANNEXE 1	
Illustrations.....	146
ANNEXE 2	
Archives.....	228

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Nature et grâce</i> , 1910-1923, huile sur toile, 83,82 x 116,84 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.....	147
2	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Matin entrant dans la Forêt</i> , 1910-1923, huile sur toile, 45,72 x 86,36 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.....	147
3	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Sans titre</i> , 1910-1923, huile sur toile, 86,36 x 115,57 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.....	148
4	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Combat du Long-Sault</i> , 1910-1923, huile sur toile, 91,44 x 121, 92 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.....	148
4.1	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Combat du Long-Sault</i> (détail), 1910-1923, Huile sur toile, 91,44 x 121, 92 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.....	149
4.2	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Combat du Long-Sault</i> (détail), 1910-1923, huile sur toile, 91,44 x 121, 92 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.....	149

4.3	Canada, Québec, XIXe siècle, Anonyme, <i>Le Purgatoire</i> , huile sur toile, 60,50 x 84,30 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Reproduction de la fiche technique de l'oeuvre 2002.0274.....	150
5	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Lambert Closse</i> , 1910-1923, huile sur toile, 39,50 x 28,00 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>Aux Temps Héroïques</i> . Montréal, L'Action française, 1922, p.165.....	151
6	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Bicéphale et la flèche enchantée</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,60 x 28,40 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	152
7	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Fléau des têtes</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,40 x 28,40 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	153
8	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>L'Ascension d'Agohao</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,30 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	154
9	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Fléau des géants</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,20 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	155
10	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Dieu du tonnerre</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,80 x 28,10 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	156
11	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Serpent foudroyé</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,50 x 28,50 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	157
12	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Monstre chantant</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,30 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	158

13	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Bain des squelettes</i> , 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,40 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	159
14	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Génie du lac des Deux-Montagnes</i> , 1910-1923, huile sur toile, 61,30 x 56,20 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.....	160
15	Guindon, Arthur (1864-1933), <i>Iroquois écoutant chanter le Monstre qui sera le Fondateur de leur Ligue</i> , 1910-1923, encre sur papier, 11,70 x 8,20 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>En Mocassins</i> . Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.25.....	161
16	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Géant du Tonnerre foudroyant le Serpent du lac Ontario</i> , 1910-1923, encre sur papier, 11,60 x 8,0 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>En Mocassins</i> . Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.47.....	162
17	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Bain des Squelettes</i> , 1910-1923, encre sur papier, 11,50 x 7,70 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>En Mocassins</i> . Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.54.....	163
18	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Le Concert d'Oka, Génie du lac des Deux-Montagnes</i> , 1910-1923, encre sur papier, 10,80 x 7,70 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>En Mocassins</i> . Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.121.....	164
19	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>L'Oiseau-Tonnerre</i> , 1910-1923, encre sur papier, 11,80 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>En Mocassins</i> . Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 137.....	165
20	Guindon, Arthur (1864-1923), <i>Agohao partant pour le Paradis</i> , 1910-1923, encre sur papier, 11,70 x 8,20 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. <i>En Mocassins</i> . Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 149.....	166

- 21 Guindon, Arthur (1864-1923), *Attahentsic, Visiteuse nocturne et malfaisante de ses Enfants*, 1910-1923, encre sur papier, 11,0 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 165..... 167
- 22 Guindon, Arthur (1864-1923), *La Fiancée du Manitou épiée par sa mère dans la Pinière Enchantée*, 1910-1923, encre sur papier, 9,90 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 205..... 168
- 23 Guindon, Arthur (1864-1923). *Le Chant de Mort de Cogomis*, 1910-1923, encre sur papier, 9,90 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 229..... 169
- 24 Guindon, Arthur (1864-1923), *Aux Temps Héroïques*, 1910-1923, encre sur papier, 15,0 x 9,30 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, page liminaire..... 170
- 25 Guindon, Arthur (1864-1923), *Trois siècles ont vu là sa mine pénitente*, 1910-1923, encre sur papier, 10,5 x 7,50 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 4..... 171
- 26 Guindon, Arthur (1864-1923), *Jeanne, avec enjoûment : « J'en attrape encore une. »*, 1910-1923, encre sur papier, 9,30 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 35..... 172
- 27 Guindon, Arthur (1864-1923), *«Tu peux nous menacer, ô tête; Mais nous sommes...»*, 1910-1923, encre sur papier, 9,20 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 47..... 173
- 28 Guindon, Arthur (1864-1923), *Juillet, baisant sur le rivage...»*, 1910-1923, encre sur papier, 7,50 x 12,30 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 97..... 174

- 29 Guindon, Arthur (1864-1923), *Et bientôt l'on s'endort sous le rameau qui penche.*, 1910-1923, encre sur papier, 7,50 x 10,30 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 110..... 175
- 30 Guindon, Arthur (1864-1923), *Chacun défendoit son côté à coups d'épée et de pistolet.*, 1910-1923, encre sur papier, 8,70 x 12,70 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 151..... 176
- 31 Guindon, Arthur (1864-1923), *Pour protéger Ville-Marie Il valait tout un escadron.*, 1910-1923, encre sur papier, 10,50 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 165..... 177
- 32 Guindon, Arthur (1864-1923), *La forêt symbolique a pour elle des charmes.*, 1910-1923, encre sur papier, 10,30 x 7,50 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 171..... 178
- 33 Guindon, Arthur (1864-1923), *Prenant épouse, enfants, Cadieux,....*, 1910-1923, encre sur papier, 7,30 x 9,55 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 195..... 179
- 34 Guindon, Arthur (1864-1923), *Il reste là, malade,....*, 1910-1923, encre sur papier, 9,10 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 213..... 180
- 35 Guindon, Arthur (1864-1923), *Et le sorcier, gêné....*, 1910-1923, encre sur papier, 9,50 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 242..... 181
- 36 Guindon, Arthur (1864-1923), *Car seuls, des nuages opaques....*, 1910-1923, encre sur papier, 10, 05 x 7,50 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 245..... 182

- 37 Guindon, Arthur (1864-1923), *Sait-on que l'hiver en furie Dérive ce désenchanté?...*, 1910-1923, encre sur papier, 9,25 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 272..... 183
- 38 Guindon, Arthur (1864-1923), s.t., encre sur papier, 11,40 x 19,00 cm, Montréal, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, P1 :11.3-8, Photo Bonnie Jetté..... 184
- 39 Guindon, Arthur (1864-1923), *Le chant de mort de Cogomis*, n.d., encre sur papier, 14,00 x 9,60 cm, Montréal, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, 3E018, Photo Bonnie Jetté..... 185
- 40 Guindon, Arthur (1864-1923), s.t., n.d., encre sur papier, 21,50 x 13,60 cm, Montréal, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, 3E024, Photo Bonnie Jetté..... 186
- 41 Hébert, Louis-Philippe (1850-1917), *Monument à Maisonneuve*, 1895, bronze et pierre, H. 9,15 m, Montréal, Place d'Armes face à l'église Notre-Dame. Photo dans [www2.bnquebec.ca/illustrations](http://www2.bnquebec.ca/illustrations), no. 5551. Site visité le 12 janvier 2008. Photographie inconnu..... 187
- 42 Hébert, Louis-Philippe, *Monument à Maisonneuve, statue de l'angle nord-ouest, un chef sauvage à l'affût*, gravure, Photo dans *Le Monde illustré*, vol.12 (juillet 1895), no 584, p. 140..... 188
- 42.1 Suzor-Côté, Marc-Aurèle de Foy (1869-1937), *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé en 1535*, 1907, huile sur toile, 2,66 m x 4,01 m, Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec. Photo dans [www.mnba.qc.ca/Contenu.aspx?page=1529](http://www.mnba.qc.ca/Contenu.aspx?page=1529). Site consulté le 12 janvier 2008. Photographie inconnu..... 189
- 42.2 Hébert, Louis-Philippe (1850-1917), *La Halte dans la forêt*, 1889, bronze, Québec, Hôtel du Parlement. Dans [www.assnat.qc.ca/fra/rapportact/0102/chap.7.htm](http://www.assnat.qc.ca/fra/rapportact/0102/chap.7.htm). Site consulté le 15 janvier 2008. Site consulté le 12 janvier 2008..... 189

- 43 Dans François Du Creux, *Historiae Canadensis seu Novae Franciae Libri Decem*, Paris, 1664. Face à la page 70, planche III..... 190
- 44 Hamel, Théophile ( 1817-1870), *Portrait d'une jeune fille indienne*, 1850, huile sur toile, 90,10 x 76,80 cm, Montréal, Collection particulière. Reproduction dans Béland, Mario (dir.). *La Peinture au Québec, 1820-1850, nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 oct. 1991 au 5 jan. 1992), Québec, Musée du Québec, 1991, p. 310, fig. 131..... 191
- 45 Hamel, Théophile (1817-1870), *Jeunes Indiennes à Lorette*, 1865, huile sur toile, 63,80 x 47,2 cm, Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec. Reproduction dans Béland, Mario (dir.). *La Peinture au Québec, 1820-1850, nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 oct. 1991 au 5 jan. 1992), Québec, Musée du Québec, 1991, p. 311, fig. 131A..... 192
- 46 Delacroix, Eugène (1798-1863), *Saint-Michel terrassant le dragon*, 1855-1861, fresque, huile et cire, église Saint-Sulpice, Paris, plafond de la chapelle des Saints Anges. Image dans [www.insecula.com/oeuvre/o00019503.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o00019503.html). Site consulté le 12 janvier 2008..... 193
- 47 Raphaël (1483-1520), *Saint-Michel terrassant le démon*, circa 1505, huile sur bois, 0,30 x 0,26 m, Paris, Musée du Louvre, Collection Louis XIV, inv. 608. Reproduction dans [www.louvre.fr/llv/oeuvres](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres). Site consulté le 12 janvier 2008..... 193
- 48 Rodin, Auguste (1840-1917), *Apollon écrasant le serpent Python*, 1895, marbre, 1,99 x 1,63 x 1,10 m. Argentine, Monument au Président Sarmiento. Reproduction dans [reproductions.chapitre.com/repro/DRUET-EUGENE/APOLLON](http://reproductions.chapitre.com/repro/DRUET-EUGENE/APOLLON). Site consulté le 13 janvier 2008... 194
- 49 Rosa, Salvator (1615-1673), *Jason et le dragon*, 1663-64, eau-forte et pointe sèche, 33,50 x 21,70 cm, San Francisco, Musée des Beaux-Arts, 1963.30.36414. Photo dans [search3.famsf.org](http://search3.famsf.org): 8080. Site consulté le 13 janvier 2008..... 195

- 50 Poussin, Nicolas (1594-1665), *Israélites récoltant la manne dans le désert*, 1637-1639, huile sur toile, 2,00 x 1,49 m, Paris, Musée du Louvre. Reproduction dans [www.insecula.com/oeuvre/o0000529.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o0000529.html). Site consulté le 13 janvier 2008..... 196
- 51 Légaré, Joseph (1795-1855), *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, 1828, huile sur toile, 62,90 x 83,80 cm, n.d. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré: 1795-1855: l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, fig.12..... 196
- 52 Kane, Paul (1810-1871), *Mau-Za-Pau-Kan*, 1845, huile sur papier, 31,30 x 22,90 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada, no. 6457. Image dans [cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork\\_e.jsp?mkey=3940](http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_e.jsp?mkey=3940). Site consulté le 13 janvier 2008..... 197
- 53 Rindisbacher, Peter (1806-1834), *Captain Bulger, Governor of Assiniboia, and the Chiefs and Warriors of the Chippewa Tribe of Red Lake, in Council in the Colony House in Fort Douglas, May 22nd, 1823*, 1823-1834, huile sur papier, 21,90 x 30,30 cm, Montréal, Musée McCord, M965.9. Reproduction dans [www.mccord-museum.qc.ca/en/collections/artifacts/M965.9](http://www.mccord-museum.qc.ca/en/collections/artifacts/M965.9). Site consulté le 14 janvier 2008..... 198
- 54 Anonyme, *Tête de Méduse*, 331 av. J.-C. - IIe siècle, relief en marbre, Didymes, Temple oraculaire d'Apollon. Reproduction dans [www.insecula.com/oeuvre/o0024955.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o0024955.html). Site consulté le 14 janvier 2008..... 199
- 55 Le Caravage (1571-1610), *Tête de Méduse*, 1598, huile sur cuir marouflé sur un bouclier en bois de peuplier, 60,0 x 55,0 cm, Florence, Galerie des Offices. Reproduction dans [mucri-univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id\\_article=118](http://mucri-univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id_article=118). Site consulté le 14 janvier 2008..... 199
- 56 Le Caravage (1571-1610), *La décapitation de Saint Jean le Baptiste*, 1608, huile sur toile, 361 x 520 cm, Malte, Musée de Saint Jean. Reproduction dans [www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/decapitationsdesaintjeanbaptiste.htm](http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/decapitationsdesaintjeanbaptiste.htm). Site consulté le 14 janvier 2008..... 200

- 57 De Chavannes, Puvis (1824-1898), *La décapitation de saint Jean Baptiste*, 1869, huile sur toile, 240 x 316 cm, Londres, National Gallery. Reproduction dans [www.insecula.com/oeuvre/o0028405.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o0028405.html). Site consulté le 14 janvier 2008..... 200
- 58 Giorgione (1476/8-1510), *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1503-1504, huile sur toile, 144 x 66,5 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage. Reproduction dans [galatea.univtlse2.fr/picture/Utpictura Serveur/GenerateurNotice.php?numnotice=A4303](http://galatea.univtlse2.fr/picture/Utpictura_Serveur/GenerateurNotice.php?numnotice=A4303). Site consulté le 14 janvier 2008..... 201
- 59 Le Caravage (1571-1610), *Judith et Holopherne*, 1599, huile sur toile, 145 x 195 cm. Rome, Palais Barberini. Reproduction dans [art.mygalerie.com/les%20maitres/caravage7.html](http://art.mygalerie.com/les%20maitres/caravage7.html). Site consulté le 14 janvier 2008..... 201
- 60 Gentileschi, Artemisia (1593-1652), *Judith et Holopherne*, 1612-1621, huile sur toile, 162,5 x 199 cm. Florence, Galerie des Offices. Reproduction dans [www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts\\_plastiques/capes05/capescine30.htm](http://www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts_plastiques/capes05/capescine30.htm). Site consulté le 14 janvier 2008..... 202
- 61 Catlin, George (1796-1872), *White Cloud, Chief of the lowas*, 1844-45, huile sur toile, 71,12 x 58,42 cm, Washington, National Gallery of Art. Reproduction dans [ioway.nativeweb.org/images/catlinwhitecloud.jpg](http://ioway.nativeweb.org/images/catlinwhitecloud.jpg). Site consulté le 15 janvier 2008..... 203
- 62 Catlin, George (1796-1872), *Boy Chief- Ojibbeway*, 1843, huile sur toile, 70,5 x 58,0 cm, Washington, National Gallery of Art, Collection Paul Mellon. Reproduction dans [commons.wikimedia.org/wiki/Image:George\\_Catlin\\_005.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:George_Catlin_005.jpg). Site consulté le 15 janvier 2008..... 204
- 63 Catlin, George (1796-1872), *Shon-ta-ye-ga-petit loup*, 1845, huile sur toile, 81,0 x 65,0 cm, Paris, Musée du quai Branly. Reproduction dans [www.quaibrantly.fr/fr/enseignement/l-edition.scientifique/gradhiva/gradhiva-numerosparus/gradhiva-n3/index.html](http://www.quaibrantly.fr/fr/enseignement/l-edition.scientifique/gradhiva/gradhiva-numerosparus/gradhiva-n3/index.html). Site consulté le 15 janvier 2008..... 205

- 64 Angeli, Guiseppe (1712-1798), *Élie enlevé au ciel sur un char de feu*, c. 1740-1755, huile sur toile, 174,6 x 264,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Collection Samuel H. Kress, 1952.5.70. Reproduction dans [www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=41412+0+none](http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=41412+0+none). Site consulté le 15 janvier 2008..... 206
- 65 Le Titien ( 1490-1576), *L'Assomption*, 1516-1518, huile sur bois, 690 x 360 cm, Venise, Santa Maria Gloriosadei Frari. Reproduction dans [www.wga.hu/support/viewer/z.html](http://www.wga.hu/support/viewer/z.html). Site consulté le 15 janvier 2008..... 207
- 66 Rembrandt (1606-1669), *L'Ascension*, 1633-39, huile sur toile, 92,7 x 68,3 cm. Munich, Alte Pinakothek. Reproductions dans [www.wcg.org/lit/jesus/ascension.html](http://www.wcg.org/lit/jesus/ascension.html). Site consulté le 15 janvier 2008..... 208
- 67 Tiepolo, Giambattista (1696-1770), *La course du char du soleil*, 1740, fresque, dimensions n.d., Milan, Palazzo Clerici. Reproduction dans Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, p.33..... 209
- 68 Le Corrège (1489-1534), *L'Enlèvement de Ganymède*, 1531, huile sur toile, 163, 5 x 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Reproduction dans Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, p.99..... 210
- 69 Légaré, Joseph (1795-1855), *Edmund Kean récitant devant les Hurons*, 1826, huile sur toile, 53,3 x 92,4 cm, Montréal, Musée des beaux-arts. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 33..... 211
- 70 Légaré, Joseph (1795-1855), *Le désespoir d'une Indienne*, 1844, huile sur toile, 135 x 179 cm, Québec, Musée national des beaux-arts. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 79..... 211

- 71 Légaré , Joseph (1795-1855), *Arbre*, n. d., huile sur papier, 59,7 x 47,2 cm, Québec, Séminaire de Québec. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonn e*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p.81..... 212
- 72 Davies, Thomas (1737-1812), *A View near Point Lévy opposite Québec with an Indian Encampment, taken in 1788*, 1788, aquarelle, 34,9 x 52,3 cm. Ottawa, Galerie nationale du Canada. Reproduction dans Harper, John Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Sainte-Foy (Qué.), Presses de l'Université Laval, fig. 33, p. 44.... 213
- 73 Kane, Paul (1810-1871), *Indian Encampment on Lake Huron*, 1848-1850, huile sur toile, 48,3 x 73,7 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario. Reproduction dans commons.wikimedia.org/wiki/Paul\_Kane. Site consulté le 16 janvier 2008..... 213
- 74 Armstrong, William (1822-1914), *Blackfoot Indian Encampment*, non-dat e, huile sur toile, 60,9 x 76,5 cm. Toronto, Musée royal de l'Ontario, Collection Sigmund Samuel. Reproduction dans www.tara.tcd.ie/handle/2262/11633. Site consulté le 16 janvier 2008.... 214
- 75 Gastaldi, Jacopo (c. 1500-1566), *Carte d'Hochelaga, village iroquois devenu Montréal*, 1556, gravure sur bois, 27 x 37 cm. Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada. Reproduction dans www.collectionscanada.gc.ca/obj/h24/f1/nlc000888-v6.jpg..... 214
- 76 Légaré, Joseph (1795-1855), *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant*. . Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonn e*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 75..... 215
- 77 Ingres, Jean Auguste Dominique (1780-1867), *Jupiter et Th etis*, 1810-1811, huile sur toile, 327 x 260 cm. Aix-en-Provence, Musée Granet. Reproduction dans Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, p. 140..... 216

- 78 Van Rijn, Rembrandt (1606-1669), *L'Enlèvement de Ganymède*, 1635, huile sur toile, 171 x 130 cm. Dresde, Musée des maîtres anciens. Reproduction dans Fumaroli, Marc. *La mythologie gréco-latine à travers 100 chefs-d'oeuvre de la peinture*. Paris, Presses de la Renaissance, 2004, p. 32..... 217
- 79 Baldung, Hans (1484/85-1545), *Le Déluge*, 1516, huile sur bois, 81 x 64 cm. Bamberg, Staatsgalerie. Reproduction dans Bernard, Bruce. *La Bible et ses peintres*. Paris, Fixot S. A., 1989, p. 34..... 218
- 80 Turner, William ( 1775-1851), *Le Déluge*, 1805, huile sur toile, 142,9 x 235,6 cm. Londres, Tate Gallery. Reproduction dans [www.linternaute.com/sortir/sorties/expositions/visions-deluge/diaporama/2.shtml](http://www.linternaute.com/sortir/sorties/expositions/visions-deluge/diaporama/2.shtml). Site consulté le 16 janvier 2008..... 219
- 81 Jurino, Cleo (dates non disponibles), *Serpent-éclair*, 1896, encre sur papier, dimensions non disponibles. Londres, Bibliothèque Warburg. Reproduction dans Warburg, Aby, Koerner, Leo Joseph, Saxl, Fritz et Guido, Benedetta Cestelli. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris, Macula, 2003, p. 70..... 219
- 82 Catlin, George (1796-1872), *Prairie Meadow's Burning, Upper Missouri*, 1832, huile sur toile, 27,9 x 36 cm. Washington, Smithsonian American Art Museum. 1985.66.374. Reproduction dans [eyelevel.si.edu/2006/08/in\\_this\\_case\\_ca.html](http://eyelevel.si.edu/2006/08/in_this_case_ca.html). Site visité le 16 janvier 2008..... 220
- 83 Catlin, George (1796-1872), *Battle between Sioux and Saux and Fox*, 1846-48, huile sur toile, 66,7 x 82,6 cm. Washington, Smithsonian American Art Museum. Reproduction dans [papagei.us/native/dakota\\_sioux.htm](http://papagei.us/native/dakota_sioux.htm). Site visité le 16 janvier 2008..... 221
- 84 Légaré, Joseph ( 1795-1855), *Paysage au monument à Wolfe*, 1840, huile sur toile, dimensions non disponibles. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 64. 222

- 85 Delacroix, Eugène (1798-1863), *Dante et Virgil en enfer*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm. Paris, Louvre. Reproduction dans [www.reproductions-tableaux.com/tableau.php?article=785](http://www.reproductions-tableaux.com/tableau.php?article=785). Site consulté le 17 janvier 2008..... 222
- 86 Doré, Gustave (1832-1883), *La traversée du Styx*, 1861, dimensions et matériau non disponibles, illustration de Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, (1307-1321). Reproduction dans [commons.wikimedia.org/wiki/Image:Dor%C3%A9\\_-\\_Styx.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Dor%C3%A9_-_Styx.jpg). Site consulté le 17 janvier 2008..... 223
- 87 Auteur et titre inconnus. Image dans [www.e-monsite.com/amerindien/accueil.html](http://www.e-monsite.com/amerindien/accueil.html). Site visité le 17 janvier 2008..... 223
- 88 Bosch, Jérôme (1453-1516), *Le Jardin des Délices*, (panneau central du triptyque), 1504, huile sur toile, 220 x 196 cm. Madrid, Musée du Prado. Reproductions dans [fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Jardin\\_des\\_d%C3%A9lices](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jardin_des_d%C3%A9lices). Site consulté le 17 janvier 2008..... 224
- 89 Bosch, Jérôme (1453-1516), *L'Enfer*, (panneau droit du triptyque *Le Jardin des Délices*) 1504, huile sur toile, 220 x 88 cm. Madrid, Musée du Prado. Reproductions dans [fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Jardin\\_des\\_d%C3%A9lices](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jardin_des_d%C3%A9lices). Site consulté le 17 janvier 2008..... 225
- 90 Bruegel, Pieter, l'Ancien (v. 1525-1569), *Le triomphe de la mort* (1562), huile sur toile, 117 x 162 cm. Madrid, Musée du Prado. Reproduction dans : [bruegel.pieter.free.fr/](http://bruegel.pieter.free.fr/). Site consulté le 5 août 2008..... 226
- 91 Anster Fitzgerald, John (1832-1906), *Fairies in a Bird's Nest* (1860), huile sur toile, dimensions n.d. Londres, Collection privée. Reproduction dans [www.repro-tableaux.com/a/fitzgerald-john-anster/fairies-in-a-birds-nest-w.html](http://www.repro-tableaux.com/a/fitzgerald-john-anster/fairies-in-a-birds-nest-w.html). Site consulté le 5 août 2008..... 227

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
2.5.8	Méthode d'interprétation d'Erwin Panofsky.....	42
4.10	Synthèse des éléments observés du type et du style.....	116

## LISTE DES ARCHIVES

Archives		Page
1	Dates de l'artiste.....	229
2	Lettre médicale.....	230
3	Lettre médicale.....	231
4	Lettre médicale.....	232
5	Lettre de C. Lecoq.....	233
6	Lettre de Joseph Ménard, évêque de Valleyfield.....	234
7	Lettre de H. Garriguet, Supérieur Général de Saint-Sulpice.....	235
8	Relevé des occupations d'Arthur Guindon.....	237
9	Relevé de la formation, des oeuvres et fondations d'Arthur Guindon.....	238
10	Bon de transport d'oeuvres.....	239
11	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Fléau des géants</i> .....	240

12	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Bicéphale et la flèche enchantée</i> .....	241
13	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Serpent foudroyé</i> .....	242
14	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Dieu du tonnerre</i> .....	243
15	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Fléau des têtes</i> .....	244
16	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Bain des squelettes</i> .....	245
17	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Génie du lac des Deux-Montagnes</i> .....	246
18	Inventaire des Biens Culturels, <i>Le Monstre chantant</i> .....	247
19	Document d'Artefacts Canada, <i>Le Génie du lac des Deux-Montagnes</i> .....	248
20	Document d'Artefacts Canada, <i>Le Génie du lac des Deux-Montagnes</i> .....	249

## RÉSUMÉ

L'artiste Arthur Guindon est à peu près inconnu, surtout du public et son oeuvre peint, même parmi les spécialistes des arts visuels a, à mon sens, été rapidement classé stylistiquement et fort mal interprété. Les quelques témoignages recueillis dans la fortune critique (voir chap. II) nous montrent un artiste isolé, solitaire et autodidacte qui s'intéressait à plusieurs disciplines et a laissé maints documents écrits et peints sur son expérience auprès des autochtones. Alors que le corpus visuel de l'artiste soulève de nombreuses interrogations parmi les rares personnes à avoir contemplé les oeuvres, les commentaires demeurent assez superficiels et ne répondent pas de façon satisfaisante aux questions sur la signification des oeuvres ou le contexte duquel elles sont issues. Guindon a été classé stylistiquement comme un cas de surréalisme avant la lettre et ses oeuvres, ne faisant pas partie du circuit de l'art officiel, ont été reléguées à l'intérieur de la collection des sulpiciens, puis presque oubliées.

L'objectif de ce mémoire de maîtrise est d'effectuer un repositionnement des représentations peintes de légendes amérindiennes d'Arthur Guindon au sein de l'histoire de l'art au Québec selon des critères qui débordent amplement les critères stylistiques d'après lesquels elles ont été jugées. L'analyse des oeuvres peintes de Guindon et de leur contexte de production permet-elle de repositionner le corpus de cet artiste au sein de l'histoire de l'art québécois, et plus largement, dans le contexte nord-américain? Si oui, où le positionner?

Guidée par des approches et une méthodologie éprouvées et adaptées à mon objet d'étude, je tenterai de dénouer les noeuds que cette problématique pose par le recours à la mise en contexte et à l'analyse des oeuvres suivant la méthode élaborée par Erwin Panofsky. Au préalable, je dresserai une biographie de l'artiste à l'aide des nombreux documents recueillis dans les archives concernant Arthur Guindon. Après une mise en contexte historique, ainsi qu'une analyse et interprétation des oeuvres, j'en arriverai à la conclusion que les représentations de Guindon se situent plutôt à un point de convergence entre l'ethnographie (anthropologie) moderne américaine, la représentation peinte d'Amérindiens et le culte des héros de l'époque. Le corpus se rattache donc à un courant idéologique en lien avec la sauvegarde des cultures autochtones inspiré par l'anthropologie américaine et à certains aspects formels de la représentation de l'Amérindien.

Mots clés : ARTHUR GUINDON, AMÉRINDIEN, MYTHOLOGIE, PEINTURE, XIXe SIÈCLE, SULPICIENS, IROQUOIS, ICONOLOGIE

## INTRODUCTION



L'intérêt que je porte à l'artiste Arthur Guindon (1864-1923) vient du fait qu'il est à peu près inconnu, surtout du public et que son oeuvre peinte, même parmi les spécialistes des arts visuels a, à mon sens, été rapidement classé stylistiquement et fort mal interprété. Les quelques témoignages recueillis dans la fortune critique (chap. I) nous montrent un artiste isolé, solitaire et autodidacte qui s'intéressait à plusieurs disciplines et qui a laissé maints documents écrits et peints sur son expérience auprès des autochtones. Alors que le corpus visuel de l'artiste soulève de nombreuses interrogations parmi les rares personnes à avoir observé et commenté les oeuvres, les commentaires demeurent assez superficiels et ne répondent pas de façon satisfaisante aux questions sur la signification des oeuvres ou le contexte duquel elles sont situées.

Guidée par des approches et une méthodologie éprouvées et adaptées à mon objet d'étude, je tenterai de dénouer les noeuds que ces problèmes posent par le recours à la mise en contexte et à l'analyse des oeuvres. Au préalable, je dresserai une biographie de l'artiste à l'aide des nombreux documents recueillis dans les archives concernant Arthur Guindon. Cette reconstitution historique viendra combler les lacunes de la dispersion des renseignements sur l'artiste.

C'est pour satisfaire à ce manque d'informations et de réflexion que j'ai décidé de réaliser ce mémoire. Ma principale motivation est que les résultats de cette recherche puissent répondre sérieusement à plusieurs des interrogations que poseront les futurs spectateurs des oeuvres de Guindon et contribuer ainsi à les rendre plus accessibles ainsi qu'à initier une recherche plus sérieuse sur ce peintre.

#### QUESTION GÉNÉRIQUE

La première fois que j'ai vu une toile d'Arthur Guindon, je pensais à toutes les représentations d'Amérindiens vues auparavant et je me disais qu'aucune ne ressemblait ou n'évoquait même ce que je voyais. Cette représentation d'Amérindien, qui ne contenait aucune figure d'homme blanc, ne cadrerait pas avec les manières traditionnelles de représenter les membres des Premières Nations. L'accent ne semblait pas avoir été mis sur le mode de vie ou sur les attributs physiques et physiologiques des Amérindiens, mais plutôt sur leurs croyances et leur façon de comprendre le monde. La toile en question était *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*, lors du colloque national sur l'art canadien qui se déroulait à la fin de septembre 2005 au Musée des beaux-arts de Montréal<sup>1</sup>. Dans cette scène, sur les bords d'un lac tourmenté par un ciel orageux, trois créatures étranges s'unissent à travers la musique et la danse, entourées de créatures ailées et d'une faune

---

<sup>1</sup> Il s'agit du colloque *Collection et exposition de l'art canadien* qui se tenait du 30 septembre au 1er octobre 2005 à l'Auditorium Maxwell-Cummings. La conférence dans laquelle apparaissait *Le Génie du Lac des Deux-Montagnes* s'intitulait, *Les Trésors de Saint-Sulpice sortent de l'ombre*. Elle a été prononcée par Mme Monique Lanthier, conservatrice des collections des Prêtres de Saint-Sulpice de Montréal. L'événement a été enregistré sur DVD.

foisonnante qui semble répondre à l'appel du « concert ». L'interrogation née de la vision de cette peinture est le fondement de ce projet de maîtrise ainsi que de la question de recherche l'ayant motivé. Les premiers questionnements portaient alors sur l'origine de cette peinture. Qui l'avait réalisée, dans quel espace géographique, dans quel contexte social, politique et culturel? Des recherches préliminaires m'ont alors appris que cette oeuvre faisait partie d'une série de neuf huiles sur toile représentant des légendes amérindiennes peintes au début du XXe siècle à Montréal par le prêtre sulpicien Arthur Guindon.

L'objectif de ce mémoire de maîtrise est d'effectuer un repositionnement des représentations peintes de légendes amérindiennes d'Arthur Guindon au sein de l'histoire de l'art au Québec selon des critères qui débordent amplement les critères stylistiques d'après lesquels elles ont été jugées. En effet, la fortune critique des spécialistes en arts visuels a fait de Guindon un représentant du surréalisme avant la lettre, dans la lignée de Jérôme Bosch (1453-1516), en se basant essentiellement sur l'observation d'une seule de ses oeuvres, *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*. Les commentateurs ont pour la plupart, évacué toute considération culturelle, sociale et ethnologique en lien avec la production picturale de l'artiste.

## BIOGRAPHIE ARTISTIQUE SOMMAIRE D'ARTHUR GUINDON

« Je ne puis rester plus d'un quart d'heure sur cette terre sacrée. <sup>2</sup>» C'est ainsi qu'Arthur Guindon s'exprime dans un article paru dans le journal *Le Devoir* qui démontre comment ce sulpicien, au cours d'une étude remarquable, a établi l'emplacement exact où eut lieu l'héroïque combat de Dollard et de ses compagnons contre des centaines d'Iroquois, le 21 mai 1660, au pied des rapides de Carillon. Homme religieux, historien, ethnologue, poète et artiste, Arthur Guindon témoigne à travers tous ses écrits d'une sensibilité particulière envers le passé. Je crois que son intérêt à vouloir comprendre la culture iroquoise en particulier atteste des qualités

---

<sup>2</sup> GUINDON 1910, s.p.

difficilement maîtrisables qu'un homme du début du XXe siècle devait posséder afin de comprendre, ne serait-ce que minimalement, ce qui constituait la culture iroquoise quelque 250 années auparavant.

Pierre Adolphe Arthur Guindon est né à Saint-Polycarpe, diocèse de Valleyfield (Canada), le 12 janvier 1864 de l'union de Michel Guindon et de Marie-Louise Bazanaire. De sa jeunesse, nous ne savons que peu de chose sinon qu'avant son entrée chez les sulpiciens en 1892, à l'âge de 28 ans, il travaillait comme bûcheron et aurait côtoyé des Amérindiens<sup>3</sup>. Selon divers témoignages de ses collègues sulpiciens, Guindon possédait des aptitudes remarquables pour les lettres et les sciences qui l'avaient incliné vers la vie sulpicienne. Il fit donc ses études classiques et théologiques dans les séminaires des sulpiciens de 1892 à 1895 et fut ordonné prêtre le 21 septembre 1895. Cependant, une surdité malheureuse, survenue dès son enfance, semblait être un obstacle à la réalisation de son désir. Des consultations médicales datant de mai 1894 attestent des problèmes d'audition du jeune Guindon<sup>4</sup>. Pourtant, deux lettres destinées à Frédéric-Louis Colin, p.s.s. relatives à l'entrée de Guindon au Séminaire de Saint-Sulpice de Montréal, celles de Charles Lecoq, p.s.s. datant de mai 1894, et celle de Mgr Joseph-Médard Émard, évêque de Valleyfield datant de septembre 1894, encouragent la communauté à accueillir Guindon parmi eux malgré cette légère infirmité<sup>5</sup>. De plus, le 30 août 1894, un acte notarié est signé par-devant le notaire Joseph Bonin, faisant de Guindon l'usufruitier d'une rente annuelle et viagère de trente dollars en provenance de son cousin, le Révérend Louis William Leclair en considération de son amitié. Ce dernier de passage à Montréal est aussi prêtre de Saint-Sulpice et réside alors à Rome en Italie.

---

<sup>3</sup> Comme il n'existe pas de méthode de classement vraiment complète pour les archives des sulpiciens, j'ai attribué un numéro pour chacune des pièces utilisées. Dans le cas présent, il s'agit de l'archive no 1, en annexe 2.

<sup>4</sup> Archives no 2, 3 et 4, annexe 2.

<sup>5</sup> Archives no 5 et no 6, annexe 2.

On crut donc que les talents variés de Guindon compenseraient cet inconvénient. Il fut envoyé à l'Institut catholique de Paris pour faire sa Solitude et quelques études supplémentaires. Dans un article de *La Presse*<sup>6</sup>, le journaliste Robert Laliberté affirme que lors de ce séjour, Guindon se serait empli les yeux des splendeurs des oeuvres de la grande capitale. Bien que la formation (La Solitude) dispensée par les sulpiciens à Paris semble être faite davantage d'austérité et d'introspection, il n'est pas impossible que Guindon ait réalisé quelques visites dans les musées et galeries de Paris, mais aucune preuve ne le confirme. Dans le bref passage où il traite de Guindon, John Russell Harper<sup>7</sup> émet aussi l'hypothèse qu'il ait été en contact avec des oeuvres d'art du temps où il étudiait à Paris.

Guindon revint le 23 janvier 1897 et fut nommé professeur de mathématiques au petit séminaire de Montréal (aujourd'hui le Collège de Montréal). À cause de sa surdité croissante, il accepta une proposition pour l'économat de 1899 à 1906. Puis, il fut muté à Notre-Dame comme vicaire et économiste. Il occupa diverses autres fonctions : il fut procureur provincial adjoint de 1906 à 1908 et économiste provincial de 1906 à 1913. Il se consacra essentiellement à son rôle de vicaire pendant dix-sept ans, jusqu'à son décès survenu subitement, suite à une défaillance cardiaque, le 26 juillet 1923, à Montréal, au Séminaire de Saint-Sulpice. Puisqu'il ne pouvait ni entendre les confessions, ni visiter les malades, il se livra surtout à la prédication. Une lettre du Supérieur des prêtres de Saint-Sulpice de Montréal, M. Labelle, vante la régularité et le dévouement du sulpicien dans la communauté<sup>8</sup>.

À partir de 1913, ses fonctions lui laissèrent donc de nombreux temps libres qu'il occupa par des oeuvres de peinture fort originales et par des recherches historiques et des essais littéraires. Au cours de ma recherche, j'ai répertorié 14 oeuvres peintes à l'huile<sup>9</sup>, dont neuf représentent des légendes amérindiennes et constituent le corpus à l'étude. Quatre autres oeuvres, dont deux paysages, une

---

<sup>6</sup> LALIBERTÉ 1971.

<sup>7</sup> HARPER 1966, p. 241.

<sup>8</sup> Archive no 7, annexe 2.

<sup>9</sup> L'ensemble de l'oeuvre peint de Guindon se retrouve en annexe 1, figures 1 à 14.

représentation d'un Amérindien et d'un prêtre en canot, une représentation d'un combat entre Français et Iroquois et une représentation de Lambert Closse. complètent les oeuvres connues. Dans la courte biographie consacrée à Guindon, David Karel<sup>10</sup> mentionne qu'il publia des ouvrages et qu'il pratiqua la peinture durant ses dernières années. Bien qu'aucune oeuvre de Guindon ne soit datée, il est plausible de croire qu'elles auraient été réalisées postérieurement à la parution de *En Mocassins* de 1920. En effet, cet ouvrage comporte neuf dessins dont certains semblent être à l'origine des oeuvres sur toile<sup>11</sup>. Les oeuvres peintes comportant plusieurs variantes par rapport aux reproductions de dessins de l'ouvrage, ceux-ci ne sont vraisemblablement pas des reproductions des oeuvres peintes, comme l'énonce Jean-Paul Charbonneau dans sa biographie de Guindon<sup>12</sup>, mais plutôt des dessins préparatoires à l'exécution des huiles sur toile.

Dix ans après la parution de ses articles à sujet historique dans *Le Devoir* et dans *L'Action Française*, Arthur Guindon a publié trois ouvrages. Le premier date de 1920 et a été édité par l'Imprimerie de l'Institution des sourds-muets de Montréal. Il s'agit de l'étude ethnologique comparative des cultures huronnes, iroquoise et algonquine et recueil de poésie inspirée de légendes amérindiennes *En Mocassins*. Dans la partie scientifique de l'ouvrage, Guindon a recours à des références nombreuses et variées telles que les écrits des ethnologues et anthropologues américains du XIXe siècle, celles des missionnaires du XVIIe siècle et des historiens canadiens-français du XIXe siècle. Ce livre est illustré de nombreuses représentations d'Amérindiens dont plusieurs semblent être à la source des huiles sur toile qui constituent le corpus à l'étude.

Le deuxième ouvrage intitulé *Aux temps héroïques* traite de divers épisodes historiques mettant en scène les héros canadiens-français de l'époque précédant la Conquête britannique. Cet ouvrage comporte 16 poèmes sur des sujets historiques

---

<sup>10</sup> KAREL 1992, p. 374.

<sup>11</sup> L'ensemble des dessins de l'ouvrage *En Mocassins* figure en annexe 1, figures 15 à 23.

<sup>12</sup> DEVILLE 1992, p. 347-348. Charbonneau mentionne que ses ouvrages sont ornés de reproductions de ses propres tableaux ou fusains.

gravitant autour des origines de la Nouvelle-France. On y retrouve aussi quatorze dessins de la main de l'auteur<sup>13</sup>. Le dernier ouvrage intitulé *Les trois combats du Long-Sault* relate les aventures guerrières de Dollard des Ormeaux et de ses compagnons d'armes lors des batailles de 1660 contre les Iroquois. Les deux derniers ouvrages ont été édités par la Bibliothèque de l'Action française, mouvement nationaliste des années 1920 dont Lionel Groulx est le principal animateur.

Dans son chapitre intitulé *Repression and Revolt in Québec*<sup>14</sup>, Barry Lord expose brièvement la situation des pionniers canadiens-français en lien avec l'éducation, le contrôle et la censure que l'Église leur impose. Il fait un lien entre Guindon et le mouvement patriotique qui a vu le jour dans le secteur de Deux-Montagnes. En parlant de Guindon, Lord mentionne ses peintures représentant des visions d'étranges créatures issues des légendes et superstitions de cette région. Tout comme Harper<sup>15</sup>, Lord mentionne qu'il s'agit du folklore canadien, mais ne précise pas qu'il s'agit de représentations d'Amérindiens. Bien que l'intérêt de Guindon pour l'histoire de sa nation soit évident par les sujets de ses deux derniers ouvrages, je crois qu'il percevait les Iroquois comme des héros de l'histoire au même titre que Lambert Closse ou Dollard des Ormeaux, comme en témoignent ses recherches sur les cultures amérindiennes dans lesquelles on perçoit un profond respect pour les qualités de la culture iroquoise, notamment lorsqu'il traite d'éloquence, de moralité et de gouvernement.

Les écrits de Guindon témoignent à la fois d'une volonté de rigueur et d'une objectivité appliquées à la discipline historique et d'une profonde sensibilité ainsi que d'un potentiel imaginaire nourris par un sens de l'observation qui n'est peut-être pas

---

<sup>13</sup> L'ensemble des dessins de l'ouvrage *Aux Temps Héroïques* figure en annexe 1, figures 24 à 37.

<sup>14</sup> LORD 1974, p. 145.

<sup>15</sup> HARPER, *op. cit.* p.241.

étranger à sa surdité. Dans la biographie la plus complète existant sur Guindon<sup>16</sup>, Jean-Paul Charbonneau met l'accent sur le sens de l'observation de Guindon :

Guindon est un grand observateur de tout ce qui l'entourait : le vieux Montréal, le port, le fleuve et, durant ses vacances, le lac des Deux-Montagnes   Oka, le Long-Sault, les Laurentides, le lac Gémont (une villa y porte encore son nom) où il jette les bases d'une colonie de vacances<sup>17</sup>.

Selon Ollivier Hubert, historien et co-auteur du plus récent ouvrage sur les sulpiciens de Montréal<sup>18</sup> : «dans les années 1910, les tensions entre confrères sont si vives que les consultants proposent de développer un nouveau site destiné principalement aux Canadiens<sup>19</sup>». Pour ne pas scinder la communauté pour le temps des vacances, le séminaire n'encourage pas ce projet. Pourtant, en 1912,

[...] afin d' bruir les dissensions, c'est plutôt Arthur Guindon, alors économe, qui fait l'acquisition à titre privé de quatre lots en bordure d'un lac dans le canton d'Howard. Dans les premières années, l'endroit n'est fréquenté que par quelques sulpiciens désireux d'échapper momentanément aux tensions entre nationalités<sup>20</sup>.

Il est fort possible que ce soit à cet endroit que Guindon ait réalisé une partie de ses oeuvres peintes, entouré de quelques proches confrères, loin des regards curieux des sulpiciens d'Europe. Alors que les faits et gestes des héros canadiens-français ont alimenté les textes et les images produites par Guindon pour ses deux derniers ouvrages, l'imaginaire amérindien a fourni à l'artiste un réservoir de mots poétiques pour réaliser *En Mocassins* et d'images pour exécuter sa série de peintures représentant des légendes amérindiennes.

Il faut aussi noter que la chapelle ajout e à l' glise de l'Annonciation d'Oka entre 1907 et 1909 aurait été  rig e selon un dessin d'Arthur Guindon<sup>21</sup>. On juge

---

<sup>16</sup> DEVILLE, *op. cit.* p. 347-348.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 347.

<sup>18</sup> DES ROCHERS, DESLANDRES, DICKINSON et HUBERT 2007.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 469.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> PORTER et TRUDEL 1974.

qu'elle est très bien intégrée au reste de l'ouvrage puisqu'elle a été réalisée avec les mêmes matériaux et amène une symétrie nouvelle à la construction qui ne comportait à l'origine qu'une sacristie du côté est du bâtiment.

Une des rares photographies en noir et blanc où figure Arthur Guindon nous laisse voir un homme d'une carrure imposante (Introduction, p.1)<sup>22</sup>. Son visage, marqué par une certaine austérité, semble exprimer une vie intérieure riche et profonde<sup>23</sup>.

L'oeuvre de l'artiste étant tout aussi peu connue que sa vie, je présenterai au chapitre suivant tout ce qu'il m'a été possible de recueillir sur la fortune critique d'Arthur Guindon.

---

<sup>22</sup> Reproduction tirée de CLOUTIER, BÉDARD, 1972, p. 10.

<sup>23</sup> Les archives no. 8 et 9 de l'annexe 2 établissent les principales occupations, formations et oeuvres d'Arthur Guindon.

## CHAPITRE I

### ÉTAT DE LA QUESTION SUR ARTHUR GUINDON

La fortune critique de l'oeuvre de Guindon est peu abondante et de valeur inégale. Nous pouvons la classer, selon les types de commentateurs, en trois groupes. Il faut d'abord tenir compte des commentaires des sulpiciens sur l'oeuvre de leur confrère. Le second groupe de commentateurs est constitué des journalistes et photographes dont les connaissances artistiques semblent restreintes. Finalement, quelques historiens de l'art ont émis des commentaires à propos des oeuvres du corpus à l'étude. Puisqu'il semble que je sois la première à m'interroger plus longuement sur l'oeuvre de Guindon, en particulier l'oeuvre peint, je me permets d'inclure quelques annotations.

#### 1.1 LES SULPICIENS

Le plus ancien document trouvé est daté du 6 octobre 1923. Il s'agit d'une lettre rédigée par M. Labelle, Supérieur des Prêtres de Saint-Sulpice de Montréal, envoyée et contresignée par M. H. Garriguet, Supérieur Général de Saint-Sulpice à Paris. Cette lettre relate les circonstances du décès de Guindon, survenu subitement deux mois auparavant, ainsi que les grands traits de sa vie dans la communauté. On mentionne ensuite que Guindon occupait ses loisirs : « par des oeuvres de peinture fort originales et par des recherches historiques et des essais littéraires qui lui ont

donné une place dans les Lettres canadiennes<sup>24</sup>». Après avoir vanté l'assiduité et l'éloquence de ce prêtre sourd, Labelle poursuit :

Quoi d'étonnant qu'un vénérable Sulpicien, après avoir voué les plus belles années de sa vie à ce saint ministère, dépense ses dernières énergies à chanter les temps héroïques du Canada, où l'humeur guerrière fut toujours imprégnée du plus pur christianisme, aux premières périodes de la colonisation?<sup>25</sup>.

La référence à la peinture de Guindon n'est pas explicite, nulle question d'Amérindien ou de mythologie. Par contre, M. Labelle fait valoir l'oeuvre à caractère patriotique de Guindon.

En 1923, Olivier Maurault, p.s.s., un historien amateur et critique d'art cultivé, commente l'histoire et les oeuvres de l'Église Notre-Dame de Montréal dans la monographie *La Paroisse*. Il mentionne que :

Nous ne saurions omettre, dans cette revue des peintures du musée, les originaux de la série de tableaux inspirés par le folklore iroquois (##246- 28, etc.) et dus au talent de Arthur Guindon, prêtre de Saint-Sulpice (1864-1923)...Ces compositions ont figuré au congrès des Américanistes tenu à Québec. Peintre autodidacte à la palette assez sombre, au dessein [*sic*] parfois primitif, M. Guindon apparaît ici sous son meilleur jour parce que son imagination est servie à souhait par l'étrangeté de ces légendes indiennes. Oka possède de lui quelques paysages d'un ton plus clair, d'une facture plus moderne<sup>26</sup>.

C'est un des commentaires les plus justes que l'on possède sur l'oeuvre de Guindon. Cependant, Maurault fait référence à la XVe session du Congrès International des Américanistes tenu à Québec en 1906 où des peintures de Guindon auraient figuré. Il s'avère assez surprenant que les peintures de Guindon aient été réalisées avant 1906. Des éléments biographiques nous permettent de croire que les oeuvres seraient postérieures à 1910.

---

<sup>24</sup> LABELLE 1923, p. 4.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> MAURULT 1923, p. 166.

En juin 1964, dans le *Bulletin d'information de la province canadienne de Saint-Sulpice*, on réserve un article de deux pages à la commémoration du centenaire de la naissance de Guindon<sup>27</sup>. Le titre de l'article est assez révélateur; *Un Sulpicien poète, ethnologue, historien, artiste*. La vie de Guindon y est relatée sur un ton apologétique.

Protégé malgré lui contre les longues conversations et la plupart des bruits extérieurs, il se met à observer avec plus d'attention tout ce qui l'entoure...Il en arrive à composer quantité de poèmes inspirés des légendes ou des chansons indiennes et de l'histoire de la Nouvelle-France. Enfin, pour exprimer plus complètement sa pensée, il se met à dessiner des têtes d'Indiens, il tente de reconstituer au fusain, puis à la peinture, les légendes iroquoises et algonquines ainsi que les gestes des héros, de notre histoire...Ses études ethnologiques sont basées sur la tradition orale et sur les ouvrages les plus sérieux<sup>28</sup>.

Ces commentaires nous semblent assez justes en regard de la démarche créatrice de l'artiste. L'auteur fait aussi référence au caractère esthétique des tableaux.

Enfin, pour porter un jugement équitable sur les peintures de M. Guindon, il faut les replacer dans le contexte de l'époque. Disons aussi que l'artiste s'est formé lui-même et qu'il n'a pris de leçons d'aucun véritable maître. Cela peut expliquer la raideur des personnages dans certains tableaux historiques. M. Guindon réussit mieux les paysages et les scènes fantastiques du folklore iroquois. Il semble aimer les contrastes violents. Ses tableaux invitent tantôt au calme et au rêve tranquille, tantôt à l'inquiétude et à l'effroi. Mais son style est toujours très personnel et ne se réclame d'aucune école, semble-t-il<sup>29</sup>.

L'auteur est pertinent lorsqu'il propose de situer les oeuvres dans leur contexte. Cette démarche, que nous poursuivons, est révélatrice du caractère marginal de l'oeuvre de Guindon au début du XXe siècle au Québec.

Les commentaires qui suivent ont été puisés dans un compte-rendu d'une exposition en collaboration avec le Séminaire de Saint-Sulpice. Lors de l'été 1972, un groupe d'étudiants, sous la direction de Nicole Cloutier, a effectué l'inventaire des

<sup>27</sup> Jusqu'à maintenant, l'auteur demeure inconnu.

<sup>28</sup> Auteur inconnu, p. 2-3.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 3.

oeuvres picturales du Vieux Séminaire Saint-Sulpice de Montréal. Leur recherche s'est concrétisée par la rédaction d'un imposant catalogue, tel que mentionné dans l'avant-propos de Nicole Cloutier<sup>30</sup>. L'ouvrage étant inédit, nous n'avons pu le retrouver dans son intégralité, mais quelques documents, comme l'avant-propos, étaient disponibles aux archives des sulpiciens. L'été suivant, une exposition a été organisée pour le grand public afin de faire connaître les oeuvres acquises au cours des années et conservées chez les prêtres de Saint-Sulpice.

Une place prépondérante semble avoir été accordée aux oeuvres de Guindon. Toutefois, un traitement de faveur a été réservé aux dessins du sulpicien Arthur Guindon. Plusieurs oeuvres sont dans des états déplorables de conservation et nous espérons que cette première exposition saura intéresser le public afin qu'un jour elles reçoivent les soins adéquats et qu'elles fassent partie d'une exposition permanente<sup>31</sup>.

Ce document issu des archives du Séminaire contient la liste des oeuvres exposées. J'ai constaté lors d'une visite aux archives que quatorze des trente-six oeuvres cataloguées, dont les neuf oeuvres du corpus à l'étude, ne figuraient plus dans les archives. De plus, toutes les oeuvres conservées se trouvaient désordonnées à travers les autres documents écrits. Il semble que le souhait de ces étudiants n'ait pas été entendu. Le document comporte aussi une brève biographie de Guindon dans laquelle on évoque des expéditions que Guindon aurait faites chez les tribus iroquoises d'Oka et de Caughnawaga, ce que nous savions, mais on mentionne aussi des expéditions dans le Grand Nord du Québec chez les Algonquins dans lesquelles il aurait recueilli de précieux renseignements sur leur folklore et commencé à dessiner leurs légendes. Ce n'est pas le seul document qui fait allusion à ces expéditions. Le photographe Armour Landry les mentionne aussi<sup>32</sup>, mais ces allusions ne constituent pas une preuve de ces voyages ethnologiques.

En 1992, Raymond Deville p.s.s. fait paraître un ouvrage regroupant une quarantaine de biographies de sulpiciens, dont celle d'Arthur Guindon. Ce texte est

---

<sup>30</sup> CLOUTIER 1972, Avant-propos.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> LANDRY 1964.

peu intéressant en ce qu'il ne fait qu'une refonte de plusieurs textes précédents dont il reprend mot pour mot les renseignements sur la vie et l'oeuvre de Guindon. L'auteur de l'article concernant Guindon, Jean-Paul Charbonneau est journaliste et ne semble pas connaître l'emploi de la citation.

En référence à la communauté sulpicienne, il faut aussi mentionner le travail de catalogage effectué par Monique Lanthier, avec la collaboration d'une équipe d'étudiants en Techniques de muséologie du Collège Montmorency en 2004, lors du transfert des neuf huiles sur toile de la Basilique Notre-Dame de Montréal au Grand Séminaire de Montréal. Dans les fiches de catalogage, nous apprenons que les oeuvres ont paru dans le film « Les Montréalistes » du réalisateur Denys Arcand. Le visionnement de ce documentaire réalisé en 1981 m'a permis de constater que les neuf huiles sur toiles du corpus ont été filmées à l'intérieur du musée de l'église Notre-Dame de Montréal afin d'illustrer la menace iroquoise lors des premiers jours de Montréal. En guise de fond sonore, on récite des passages des lettres de mère Marie de l'Incarnation. Tous les tableaux, jugés en bon état, malgré de nombreuses craquelures que j'ai observées, sont classés dans la catégorie /beaux-arts/ peinture profane /scène mythologique/ selon les critères des fiches des biens culturels des prêtres de Saint-Sulpice de Montréal. Deux autres huiles sur toile sont cataloguées. Il s'agit de *Lambert Closse*, un personnage héroïque de la Nouvelle-France et *Le Purgatoire (Stimulus Poenitentium)*, oeuvre qui avait été attribuée par erreur à Guindon jusqu'à tout récemment (fig. 15). Selon Laurier Lacroix, l'attribution de ce tableau à Guindon ne tenait vraiment pas la route, par rapport au reste de sa production. Une récente restauration a permis de démontrer qu'il s'agit d'un tableau de la fin du 18e ou du début du 19e siècle, tableau qui reprend une gravure de Grégoire Huret (1606-1670) à partir d'une composition du Frère Luc (1614-1685). Cela démontre la permanence de certains modèles iconographiques auprès des communautés autochtones. Pour l'instant l'oeuvre est sans auteur et François-Marc Gagnon, Jacques Des Rochers (MBAM) et Monique Lanthier (Conservatrice des collections des sulpiciens) partagent l'avis que Guindon n'en est pas l'auteur.

## 1.2 LES JOURNALISTES ET LES PHOTOGRAPHES

En 1964, le photographe Armour Landry publie un texte dans *Vie des Arts* traitant de la vie de Guindon et comportant des photographies de six des toiles du corpus à l'étude. Le texte intitulé « Les légendes du pays des fils d'Agohao » trace un portrait de l'artiste fort sentimental et romanesque. Il est le seul à déclarer que Guindon a vu les grands maîtres lors de son séjour à Issy-les-Moulineaux, près de Paris de 1895-1897 et qu'il aurait commencé à peindre à cette époque. Selon Landry, Guindon aurait ramené des documents du Grand Nord du Québec, lors de ses visites à des amis missionnaires chez les Algonquins. Il évoque aussi le plaisir de ses amis iroquois lorsqu'ils se reconnaissent dans les oeuvres de Guindon. Certains propos tenus par Landry sont audacieux, mais aucun document ne permet de les fonder. Il est possible d'envisager que de nombreux documents, de la correspondance par exemple, aient été perdus. La qualité de l'appréciation esthétique de Landry sur les oeuvres de Guindon nous permet de dire qu'il ne semble pas posséder de formation solide en art. Par contre, un autre témoignage est rapporté dans cet article. Il s'agit de deux paragraphes dont l'auteur est Jacques de Roussan. Il déclare :

Les tableaux de M. Guindon, sulpicien, sont plus que de simples anecdotes sur les légendes iroquoises. Pour un Iroquois, l'oeuvre relève directement du réalisme fantastique puisque ce merveilleux fait en quelque sorte partie de sa vie de tous les jours. Pour un Blanc, c'est ni plus ni moins que du surréalisme, un peu mièvre par sa forme peut-être mais combien puissant par sa signification picturale. Ce surréalisme, qu'on ne s'attendait pas du tout à voir chez ce clerc, s'intègre à cette forme de représentation de l'art universel, qu'il s'agisse de certaines peintures pariétales africaines, des monstres de Jérôme Bosch ou encore des fantaisies du moderne Dali. L'impression ressentie à la vue de ces toiles est encore renforcée par la couleur où les gris, les bleu sombres et les blancs dominent pour nous faire entrer dans un domaine fantasmagorique et quelque peu wagnérien où l'humain ne conçoit plus un monde terre à terre mais un univers livré à une certaine transcendance de l'esprit, de l'âme, voire même de l'intellect<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> LANDRY 1964, p. 33.

Cet auteur déplore le fait que les toiles soient exposées dans un coin sombre du musée Notre-Dame et qu'elles ne soient pas davantage mises en valeur. Malgré des comparaisons un peu fortes, on sent que cet auteur a bien regardé les oeuvres de Guindon et qu'il a su en dégager une impression personnelle.

En 1964, la journaliste artistique Virginia Lambe publie un article dans *The Gazette* qui traite d'oeuvres jugées intéressantes, mais méconnues du public étant exposées dans des musées de moindre importance. La première référence qu'elle évoque est celle du Musée de l'église Notre-Dame où se trouvent les neuf huiles sur toile de Guindon. Son témoignage est aussi intéressant :

haunting scenes full of disembodied heads, monsters and apparitions are probably unique both as pictorial records of Indian lore and as a type of canadian painting...They have intense emotional atmosphere, yet at the same time they are accurate and detailed in their treatment of the Canadian landscape. Guindon painted what the Indians described to him, and therefore his paintings cannot properly be called surrealistic, although one in particular, «The Genius of Lac-des-Deux Montagnes», with its strange half-man, half-bird central figure does look very much like surrealism<sup>34</sup>.

L'observation de Lambe à propos de la représentation de la nature est juste tout comme son interprétation du « Génie du Lac » qui tiendrait davantage de l'ordre du mythe personnel de l'artiste que d'une reconstitution d'un mythe existant.

En 1971, le photographe d'art Robert Laliberté publie un bref article dans *La Presse* où figurent les reproductions de six des neuf oeuvres du corpus à l'étude. Un texte de quelques paragraphes accompagne les images. Selon lui :

L'un des aspects marquants des tableaux d'Arthur Guindon est leur caractère surréaliste. En effet, il a peint ces légendes iroquoises sous forme de fantasmagories, un peu comme le faisait le Hollandais Jérôme Bosch, autour de l'an 1500. En peignant de cette manière, ce sulpicien travailla certes en isolé au Québec, mais ce genre surréaliste trouvera tout son éclat moderne avec l'Espagnol Salvador Dali<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> LAMBE 1964.

<sup>35</sup> LALIBERTÉ 1971, p. 13.

On sent ici un mélange de ce qui avait été dit à la fois par d'autres commentateurs amateurs, mais aussi par des historiens de l'art.

### 1.3 LES HISTORIENS DE L'ART

Dans le chapitre de son classique ouvrage intitulé « Contrastes au Québec », John R. Harper consacre quelques lignes à Arthur Guindon ainsi qu'une notice biographique de cinq lignes à la fin de l'ouvrage. Selon l'auteur, Guindon est l'artiste canadien le plus personnel du début du XXe siècle. Harper, à propos du surréalisme, va dans le même sens que d'autres commentateurs :

Il est évident qu'il connaissait bien la peinture fantastique de Hiéronymus Bosch, familiarité qui datait peut-être du temps où il étudiait à Paris. *Le Génie du lac des Deux-Montagnes\**, quoique tout à fait inconnu, est le tableau le plus réussi que Bosch ait inspiré au Canada. Comme beaucoup d'autres surréalistes, Guindon resta à l'écart et se consacra à une oeuvre toute personnelle. Il peignit le folklore canadien dans un style sans âge qui peut aussi bien dater du XVIe siècle que du début du XXe<sup>36</sup>.

Dans son histoire de la peinture au Canada, Barry Lord alloue un paragraphe à Guindon en attirant l'attention sur le contexte social. C'est une approche qui sera privilégiée dans le mémoire.

For those who were interested in the history of their nation, the Church revived all its worst aspects. In the area of Deux-Montagnes north of Montreal, where a strong Patriote organization had flourished, a teaching priest named *Father Guindon* painted visions of the strange creatures mentioned in the legends and superstitions of the region, very much in the manner of *Hieronymus Bosch*, the late medieval Flemish artist<sup>37</sup>.

Dans le tome I de *Les Musées du Québec*, Guy Boulizon commente brièvement les oeuvres de Guindon :

---

<sup>36</sup> HARPER 1966, p. 241.

<sup>37</sup> LORD 1974, p. 145.

Comment s'étonner de la curiosité, que soulèvent, de nos jours, les compositions fantastiques, dignes d'un Jérôme Bosch, que le Sulpicien (*sic*) Arthur Guindon a peintes, au début du siècle, sur les bords du lac des Deux-Montagnes? Un surprenant ensemble de ces peintures, qui se trouve au musée de l'église Notre-Dame de Montréal, évoque quelques-unes des légendes indiennes de la région d'Oka...Cet ensemble, peu connu, constitue l'un des plus curieux exemples de l'art fantastique au Québec. Il suscite de nos jours beaucoup de curiosité, par les légendes qu'il évoque et illustre<sup>38</sup>.

À l'époque où il enseigne l'histoire de l'art québécois à l'Université du Québec à Montréal (1973-1979), les tableaux de Guindon figurent au programme des cours dispensés par M. Boulizon. Plusieurs de ses anciens étudiants se souviennent de les avoir vus. Mme Nycole Paquin ainsi que M. Michel Paradis, aujourd'hui professeurs en histoire de l'art à l'UQAM peuvent en témoigner.

Le dictionnaire de David Karel comporte une brève notice biographique d'une quinzaine de lignes. « On voit au Séminaire de Saint-Sulpice à Montréal plusieurs oeuvres de Guindon inspirées de légendes amérindiennes.<sup>39</sup>» C'est le seul commentaire qu'il émet à propos des oeuvres.

Avec un regard contemporain, Denis Lessard, artiste interdisciplinaire, critique et historien de l'art, dans un article traitant de l'art autochtone de l'artiste innu (montagnaise) Diane Robertson (1960-1993), compare *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* à une installation de Mme Robertson qui s'intitule *L'Esprit des animaux*<sup>40</sup>. Cette oeuvre d'installation conçue de matériaux naturels est une réflexion à la fois critique, historique et spirituelle sur les rapports entre l'humanité et son environnement. Un chaman entouré de carcasses d'oiseaux et de parties d'animaux dépecés rappelle les lourdes conséquences de l'acculturation imposée à son peuple. Lessard commente :

---

<sup>38</sup> BOULIZON 1976, p. 61 et 63.

<sup>39</sup> KAREL 1992, p. 374.

<sup>40</sup> Lessard s'inspire des indications que lui a fournies l'historien de l'art Laurier Lacroix au sujet de cette oeuvre.

Dans son *Génie*, Guindon illustre un de ses propres poèmes basés sur la tradition iroquoise, qu'il interprète et remanie, comme le fait Diane Robertson avec la culture autochtone qui est sienne, cependant, de par ses origines. L'attitude d'ouverture et de curiosité du père Guindon par rapport à la culture amérindienne apparaît exceptionnelle en ce début du vingtième siècle<sup>41</sup>.

Ceci caractérise pertinemment la démarche de l'artiste, mais cette légende semblerait plutôt basée sur un croisement de plusieurs traditions amérindiennes. Comme Lessard le souligne :

Il faut dire que sa démarche «collagiste » n'est pas sans lien avec la structure même des récits mythiques, avec leurs multiples variations selon les conteurs, les conteuses, les tribus et les régions. Un autre parallèle pourrait être fait ici avec l'oeuvre de Diane Robertson, qui a recours à la technique de l'assemblage, sur le plan plastique<sup>42</sup>.

Lessard présente une description fine et concise du tableau de Guindon :

*Le Génie du lac des Deux-Montagnes* représente une vieille femme et un guerrier amérindiens, ainsi qu'une troupe d'animaux et d'êtres fantastiques courant et dansant, au milieu de laquelle se tient un être mi-humain, mi-animal, avec ses ailes d'aiglon, ses pattes de héron, ses longs cheveux et ses sourcils faits de deux plumes...Il joue d'une flûte enchantée, créant une harmonie magique entre toutes les créatures rassemblées autour de lui. À bien regarder, la parenté est frappante avec la grande figure chamanique qui se dresse au milieu des outardes, dans l'installation de Diane Robertson. Comme quoi, l'Esprit des animaux circulerait toujours...<sup>43</sup>.

Lessard a vu la toile de Guindon au musée de l'église Notre-Dame de Montréal. Il ignore si l'artiste Robertson connaissait l'oeuvre. Ce regard contemporain amène une fraîcheur sur l'oeuvre de Guindon en ce qu'il soulève des problématiques contemporaines en lien avec la représentation amérindienne. C'est dommage que Lessard n'ait pas parlé des autres toiles qui se trouvaient aussi dans le musée.

---

<sup>41</sup> LESSARD 1994, p. 57.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 57-58.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 58.

Récemment, Jacques Des Rochers, conservateur de l'art canadien et de l'art religieux au Musée des beaux-arts de Montréal, a effectué la recherche iconographique pour le tableau *Le Génie du Lac des Deux-Montagnes* de Guindon, présenté dans le cadre de l'exposition *L'héritage artistique des Sulpiciens de Montréal* au Musée des beaux-arts de Montréal. Dans l'ouvrage qui accompagne l'exposition, on peut lire sous la planche 47 :

Arthur Guindon, *Le Génie du Lac des Deux-Montagnes*, 1<sup>re</sup> moitié du xxe siècle. Inspirée d'un long poème du même titre, cette composition surréaliste - une fantasmagorie issue à la fois des croyances amérindiennes et de l'imagination de son auteur - révèle une ouverture d'esprit des sulpiciens du xxe siècle face à l'univers culturel des Amérindiens. Il s'agit d'un exemple unique de production picturale par un sulpicien canadien. Ce dernier réalisera la plupart de ses dessins et peintures à saveur historique pour être publiés avec sa poésie<sup>44</sup>.

Une fois de plus, l'épithète de surréaliste est accolée à Arthur Guindon. Il est vrai que l'allure d'étrangeté et de bizarrerie de cette oeuvre peut évoquer le surréalisme, mais c'est encore induire en erreur le spectateur ou le lecteur en ne traitant que de cette oeuvre, passant sous silence le reste de son corpus illustrant des légendes amérindiennes savamment documentées et peintes dans un style beaucoup plus réaliste.

## 2.4 AUTRES DOCUMENTS ET TÉMOIGNAGES

Un document soulève des interrogations. Il s'agit d'un bon de livraison confirmant le retour de 48 oeuvres qui avaient été prêtées par la Fabrique Notre-Dame de Montréal au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre de l'exposition *Trésors de Notre-Dame* à l'été 1979. Nous avons cru que certaines toiles de Guindon avaient été exposées. Pourtant, en contactant Mme Roumia Bravina, bibliothécaire au Musée des beaux-arts de Montréal, nous n'avons trouvé aucun document faisant mention de cette exposition<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> DES ROCHERS, DESLANDRES, DICKINSON et HUBERT 2007, p. 575.

<sup>45</sup> Voir archive no. 10, annexe 2.

Il faut aussi mentionner que les neuf tableaux du corpus sont recensés dans l'inventaire des biens culturels effectué par le Ministère des Affaires Culturelles du Québec pour l'année 1976<sup>46</sup>. On remarque que trois des toiles, dont le *Génie du lac des Deux-Montagnes*, sont dans un meilleur état de conservation que les autres. C'est ce que j'ai aussi observé récemment.

Enfin, le Musée de la civilisation à Québec possède une reproduction du *Génie du lac des Deux-Montagnes*. Cet objet est classé dans le département de l'ethnohistoire dans la catégorie objet documentaire, légende algonquine<sup>47</sup>.

Le témoignage oral de deux personnes permet de compléter le regard sur les parcours des oeuvres. Mme Monique Lanthier débute son travail à titre de responsable de l'inventaire des collections des sulpiciens à l'église Notre-Dame de Montréal en 1996. Les neuf tableaux s'y trouvent jusqu'à l'hiver 2004 où ils sont transférés au Grand Séminaire de Montréal. À l'automne 2005, une équipe d'étudiants en techniques de muséologie du Collège Montmorency, sous la direction de Michel Paradis, a procédé au réencadrement des neufs toiles. Les cadres d'origine ne protégeaient pas suffisamment la surface peinte.

M. Gérard Héту, préposé à la bibliothèque des arts à l'Université du Québec à Montréal a affirmé avoir vu des oeuvres de Guindon lors d'une exposition sur l'île Sainte-Hélène le 7 mai 1980. M. Héту a photographié les oeuvres exposées et m'a remis neuf diapositives qui correspondent aux oeuvres du corpus. M. Héту a acquis l'ouvrage *En Mocassins*<sup>48</sup> le même jour. Il semblerait que l'exposition revêtait un caractère ethnologique. J'ai contacté M. Normand Trudel, conservateur des collections de la bibliothèque au Musée Stewart, et après examen, il est bien clair qu'il n'y a jamais eu d'exposition présentant les oeuvres d'Arthur Guindon au Musée Stewart.

---

<sup>46</sup> Voir les archives no. 11 à 18 en annexe 2.

<sup>47</sup> Voir les archives no. 19 et 20 en annexe 2.

<sup>48</sup> GUINDON 1920.

## 1.5 CONCLUSION

Ce qu'il ressort de tous ces commentaires c'est que, mis à part la vision de Denis Lessard, dans un article qui commente l'ouvrage d'un autre artiste, les historiens de l'art qui ont commenté les oeuvres de Guindon ne savaient trop qu'en dire. Ils ont passé rapidement sur ce cas en répétant tous plus ou moins la même chose, peut-être dû à un manque de rigueur dans la recherche. La plupart ont classé stylistiquement l'oeuvre peinte de Guindon comme une forme de surréalisme, où l'on a d'ailleurs confondu l'oeuvre de Bosch et celle des surréalistes, et ce, en se basant sur l'oeuvre de Guindon qui est la plus marginale (*Le Génie du lac des Deux-Montagnes*) en regard de l'ensemble de son oeuvre. Ces historiens de l'art ont contribué à perpétuer la méconnaissance sur le cas Guindon et à le marginaliser encore davantage au sein de l'histoire de l'art canadien.

De façon générale, ce sont les sulpiciens qui ont le mieux saisi l'essence des tableaux réalisés par Guindon, en particulier Olivier Maurault, qui est le seul à mentionner l'existence d'autres oeuvres à la maison des sulpiciens d'Oka. Il y a quatre oeuvres que j'ai eu le loisir de voir et qui, ne faisant pas partie du corpus en raison des sujets traités par l'artiste, témoignent aussi d'une vision marginale de l'Amérindien (fig. 1 à 4.2). Cependant, aucun commentateur ne mentionne les ouvrages écrits de Guindon, en particulier le recueil *En Mocassins*, qui apporte des réponses indispensables aux questions sur la nature des oeuvres peintes, en particulier sur la perception de l'artiste sur les sujets traités. Aucun commentateur ne compare l'art de Guindon avec ce qui lui était contemporain ni avec d'autres représentations d'Amérindiens. Mis à part le rapprochement qui est fait par plusieurs avec l'artiste Hieronymus Bosch, il n'y a que Denis Lessard qui offre une comparaison avec une autre oeuvre, celle de Diane Robertson, *L'Esprit des animaux*.

Je constate donc que la perception qu'on a eue des oeuvres de Guindon, même si elle soulève des questions intéressantes notamment parmi les journalistes et les photographes, a fait en sorte qu'elles ont été reléguées à la mauvaise place

dans l'histoire de l'art. L'enjeu de ce travail est précisément de le positionner plus justement en tenant compte de tous les éléments actuellement disponibles. À mon avis, Guindon n'est pas un cas de surréalisme avant la lettre. S'il a été jugé ainsi, c'est à mon sens, en raison de l'étrangeté que soulevait la vision de ces légendes amérindiennes et qui traduisait alors la méconnaissance des cultures amérindiennes chez les commentateurs. C'est un bon exemple d'un cas où les habitudes culturelles des observateurs viennent fausser la perception.

C'est en ayant recours à des outils de recherche propre à la discipline de l'histoire de l'art, mise en contexte historique, analyse des oeuvres selon une méthode éprouvée et interprétation des résultats, que j'effectuerai ce repositionnement du corpus à l'étude ainsi que de la pratique artistique de Guindon en général. Le chapitre suivant vient exposer la méthodologie complète dont j'userai pour valider mon hypothèse.

## CHAPITRE II

### CADRE THÉORIQUE ET DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

#### 2.1 QUESTION SPÉCIFIQUE ET HYPOTHÈSE DE RECHERCHE

Après avoir fait l'état de la question, j'ai conclu qu'aucune recherche sérieuse et approfondie n'avait été entreprise jusqu'à maintenant sur l'oeuvre d'Arthur Guindon. La fortune critique recueillie ne s'avérait pas apte à résister à mon analyse du cas Guindon, en ce qu'elle ne rend compte que partiellement de l'activité artistique et de la production picturale de ce peintre. Cette recherche se veut l'occasion d'effectuer un repositionnement relativement aux perceptions habituelles qu'on a eues de l'oeuvre de Guindon dans l'historiographie critique de cet artiste. La question de recherche peut se résumer comme suit : l'analyse des oeuvres peintes de Guindon et de leur contexte de production permet-elle de repositionner le corpus de cet artiste au sein de l'histoire de l'art québécois, et plus largement, dans le contexte nord-américain? Si oui, où le positionner? Bien que les oeuvres semblent si marginales en regard de la production picturale de l'époque et alors que la plupart des auteurs classent les représentations de Guindon comme un cas isolé et insolite de «surréalisme», j'entends démontrer qu'il n'en est rien.

Je n'agrée pas avec les auteurs qui classent Guindon parmi les artistes surréalistes. La parenté iconographique avec Jérôme Bosch dans un seul tableau de Guindon n'est pas suffisante pour justifier cette appellation. Harper, par exemple, associe Guindon, Bosch et le surréalisme parce que ses habitudes culturelles ne lui

permettent pas de reconnaître autre chose<sup>49</sup>. Selon moi, les représentations de Guindon se situent plutôt à un point de convergence entre l'anthropologie moderne américaine, la représentation peinte d'Amérindiens et le culte des héros de l'époque. Le corpus se rattacherait donc à un courant idéologique en lien avec la sauvegarde des cultures autochtones inspiré par l'anthropologie américaine et à certains aspects formels de la représentation de l'Amérindien. Guindon semble être le premier artiste-peintre nord-américain à avoir représenté les aspects invisibles de ces peuples, leurs croyances, leurs dieux. C'est en situant les oeuvres de Guindon dans un contexte historique qui tient compte de plusieurs aspects en lien avec la représentation de l'Amérindien qu'il sera possible de positionner adéquatement les oeuvres de Guindon à travers la production picturale de l'époque<sup>50</sup>.

## 2.2 DESCRIPTION SOMMAIRE ET JUSTIFICATION DU CORPUS

L'oeuvre du prêtre sulpicien Arthur Guindon relève à la fois de la littérature poétique, de l'essai historique et ethnologique, du dessin et de la peinture. Une visite aux archives du Séminaire de Saint-Sulpice m'a permis d'observer une vingtaine de dessins de l'artiste ainsi que des photos et des documents historiques concernant l'entrée d'Arthur Guindon dans la Compagnie de Saint-Sulpice<sup>51</sup>. Plusieurs dessins semblent être à l'origine de certaines huiles sur toile composant le corpus. Ces dessins préparatoires présentent des variantes par rapport aux toiles finales. Certains ont été utilisés pour illustrer un recueil de Guindon intitulé *En Mocassins*. Aucune oeuvre n'est datée. D'autres dessins représentent des épisodes historiques des héros canadiens, dont Samuel de Champlain, Mère Marie de l'Incarnation et

---

<sup>49</sup> HARPER, *op.cit.*, p.241.

<sup>50</sup> Il faut cependant préciser que les commentateurs de l'oeuvre, à leur décharge, se situent dans une temporalité antérieure et qu'ils n'ont peut-être pas eu le recul qui permet d'avoir une vision d'ensemble critique. La plupart des commentaires portés sur les oeuvres datent des années soixante, soit un centenaire après la naissance d'Arthur Guindon. Les quelques commentateurs plus contemporains vont dans le même sens que leurs prédécesseurs. Ce qui démontre que le questionnement à propos de cet artiste n'a guère évolué depuis la seconde moitié du XXe siècle. Je crois qu'un regard contemporain sur ce corpus, qui tient aussi compte de ce qu'ont dit les prédécesseurs, est incontournable.

<sup>51</sup> L'ensemble des dessins et des documents figurent en annexes 1 et 2.

Lambert Closse. Ces dessins figurent dans un autre ouvrage littéraire de Guindon intitulé *Aux Temps Héroïques*. À la suite d'une étude approfondie de ce corpus visuel considérable, nous avons opté pour le choix d'un corpus plus restreint constitué des neuf huiles sur toile portant sur le thème des légendes amérindiennes. Ce découpage est judicieux puisque les neuf œuvres semblent naturellement former un ensemble cohérent tant stylistiquement que sur les plans du contenu et du format, à l'exception du *Génie du lac des Deux-Montagnes*, dont les dimensions (61,30 x 56,20 cm) sont un peu plus grandes. Ces toiles ont été observées plusieurs fois. Il s'agit de :

- *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*, huile sur toile, 61,30 x 56,20 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Monstre chantant*, huile sur toile, 38,70 x 28,30 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Fléau des géants*, huile sur toile, 38,70 x 28,20 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Bain des squelettes*, huile sur toile, 38,70 x 28,40 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Serpent foudroyé*, huile sur toile, 38,50 x 28,50 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *L'Ascension d'Agohao*, huile sur toile, 38,70 x 28,30 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Fléau des têtes*, huile sur toile, 38,40 x 28,40 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Dieu du tonnerre*, huile sur toile, 38,80 x 28,10 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.
- *Le Bicéphale et la flèche enchantée*, huile sur toile, 38,60 x 28,40 cm. Univers culturel de Saint-Sulpice.

Aucune œuvre n'est datée. Or, les documents historiques concernant la vie de Guindon permettent d'avancer la période comprise entre 1906 et 1923 comme

dates possibles de réalisation des œuvres<sup>52</sup>. À partir de 1906, sa surdité l'empêcha de se consacrer à l'enseignement et à la formation des jeunes prêtres. Bien qu'il fut chargé de tâches importantes au sein de la communauté, il consacrait ses temps libres à des études historiques. C'est en 1910 qu'il publie une étude sur le site d'un combat historique dans *Le Devoir*<sup>53</sup>. La publication du premier des trois ouvrages de Guindon, *En Mocassins*, date de 1920. Cette étude ethnologique comparée entre les cultures huronne-iroquoise et algonquine comporte des reproductions d'une série de dessins de la main de l'auteur. Cinq de ces dessins correspondent, avec quelques variantes à des dessins préparatoires pour les toiles composant le corpus à l'étude. Cependant, ces dessins ne se trouvent pas dans les archives consultées au Séminaire de Saint-Sulpice.

En considérant que Guindon a exécuté ses oeuvres à l'huile à la suite de la publication de son ouvrage, on peut avancer qu'il les a produites entre 1920 et 1923, soit dans les dernières années de sa vie. Pourtant, dans cette période de trois ans, il a aussi publié deux autres ouvrages, soit *Aux Temps Héroïques* en 1922 et *Les Trois combats du Long-Sault* en 1923. L'ouvrage *Aux Temps Héroïques* renferme aussi de nombreux dessins de la main de l'auteur. Ces dessins représentent des épisodes historiques des héros canadiens-français de l'époque du Régime français. Certains de ces dessins comportent des représentations d'Amérindiens, mais elles font toujours partie de scène mettant les Blancs à l'avant-plan. Les événements représentés font intervenir les Amérindiens en tant qu'alliés des Blancs. Ils conduisent les embarcations, discutent et font du commerce avec eux. On peut observer la situation manifeste d'égalité qui semble régner sur les rapports des deux peuples. Il faut mentionner que les neuf toiles qui correspondent au corpus choisi ne renferment aucune représentation de Blancs et qu'aucun autre dessin ne constitue une représentation mythique propre à la culture amérindienne. Ceci vient confirmer

---

<sup>52</sup> On remarquera que l'une des toiles du corpus à l'étude se distingue des huit autres représentations par les aspects contextuels et formels. Il s'agit de la toile *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* qui s'éloigne considérablement de l'aspect ethnologique et qui émanerait d'une légende plus contemporaine à Guindon que celles mises en scène dans les autres oeuvres du corpus. Cet élément sera traité plus spécifiquement dans l'analyse des oeuvres.

<sup>53</sup> GUINDON 1910.

le découpage du corpus puisqu'il s'agit des neuf huiles sur toile représentant des mythes amérindiens. Ce corpus est précieux pour valider notre hypothèse puisqu'il démontre un intérêt de Guindon dans la mythologie des peuples amérindiens qui est un des objets d'étude majeur de l'anthropologie américaine de l'époque et que la représentation de l'Amérindien constitue aussi un des sujets abondamment représentés chez les artistes contemporains de Guindon et en lien avec le culte des héros canadiens-français, comme par exemple Théophile Hamel (1817-1870), Joseph Légaré (1795-1855), Louis-Philippe Hébert (1850-1917) ou Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937)<sup>54</sup>, bien que Guindon se distingue de tous ces artistes par son style et par son sujet.

Je crois aussi que cette série d'oeuvres est la plus importante à travers l'activité artistique picturale de Guindon puisqu'un cheminement laborieux est à sa source. Guindon a d'abord puisé à des sources abondantes afin de mieux saisir l'essentiel de la mythologie de ces peuples. Il a ensuite rédigé son étude ethnologique qu'il a accompagnée de poèmes et de dessins qui sont à l'origine de la série des neuf huiles sur toile. Dans le cas des héros canadiens-français, son activité créatrice s'est arrêtée à la réalisation de dessins accompagnant son ouvrage *Aux Temps Héroïques*. Il existe toutefois une autre huile sur toile, conservée avec la série représentant la mythologie amérindienne. Il s'agit d'une représentation de Lambert Closse (1618-1662), qui fut major de la garnison de Montréal en tant que second de Paul de Chomedey de Maisonneuve. Il fut tué par les Iroquois en 1662 et sa statue orne la Place d'Armes de Montréal. Un dessin de Lambert Closse figure aussi dans l'ouvrage *Aux Temps Héroïques*. Y a-t-il un lien à faire entre les représentations des légendes iroquoiennes et le personnage de Lambert Closse? Quoi qu'il en soit, l'esthétique de cette toile est très éloignée de celle de la série représentant les légendes amérindiennes. Les coloris et le traitement des physionomies font presque croire qu'il ne s'agit pas du même auteur. (voir fig. 5 et fig. 6 à 14).

---

<sup>54</sup> Ceci n'est pas une liste exhaustive et bien d'autres artistes auraient pu être mentionnés.

## 2.3 APPROCHES THÉORIQUES

Ce mémoire se pose en réaction contre une approche en histoire de l'art qui ne se limite qu'à introduire des catégories stylistiques au sein des productions artistiques afin de mieux les classer et les catégoriser. Les approches préconisées dans ce travail de recherche seront historique et iconographique. J'exposerai maintenant les théories auxquelles j'aurai recours dans le cheminement qui permettra de replacer plus justement la production d'Arthur Guindon. Les maîtres auxquels je suis redevable sont les historiens de l'art germanophones qui ont axé leurs études des productions artistiques dans l'histoire culturelle d'où elles sont issues. La méthode d'analyse et d'interprétation des oeuvres qui sera préconisée sera celle de l'historien de l'art Erwin Panofsky. Cependant, quelques concepts issus de la pensée et des travaux d'Aby Warburg et de Jacob Burckhardt seront aussi rendus opératoires sur le corpus à l'étude.

### 2.3.1 Jacob Burckhardt et Aby Warburg

Les écrits et les cours de l'historien de la culture Jacob Burckhardt (1818-1897) montrent un homme attaché d'abord à comprendre la psychologie des hommes du passé, en étudiant leur civilisation dans de vastes tableaux qui appellent des références dynamiques à l'époque. Le travail de l'historien consiste, dans ce but, à définir la *Kulturgeschichte* ou « l'attitude des hommes d'une certaine époque devant le monde ». Burckhardt analyse l'histoire en trois éléments qui interagissent et dont la combinaison exprime différentes formes de civilisation : l'État, la religion et la culture. Mais cette division n'a pour lui rien d'absolu, et n'est utile que dans la mesure où elle sert la compréhension des civilisations. Il ne propose donc en réalité aucune grille de lecture définitive, mais met plutôt en avant l'effort personnel que doit consentir l'historien pour parvenir à dépasser ses habitudes culturelles qui limitent nécessairement sa vision d'une époque autre que la sienne<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> À propos de Burckhardt, j'ai puisé dans les ouvrages suivants : BURCKHARDT 1971, BURCKHARDT, GHELARDI et WASCHEK 1997 et GHELARDI 1995.

Le chapitre III du mémoire, intitulé *Mise en contexte en lien avec la représentation amérindienne*, nous introduira au contexte large de la production des oeuvres de Guindon où les trois éléments qui expriment différentes formes de civilisation selon Burckhardt (l'État, la religion et la culture), seront visités en lien avec la production artistique d'Arthur Guindon et l'époque où elle s'inscrit, soit du tournant du XXe siècle à 1923, date du décès de l'artiste. Ce chapitre, quoique donnant une vision partielle de l'époque en question, cherche à mieux comprendre la psychologie des hommes de ce passé, notamment à propos de la culture. Puisqu'il s'agit ici d'analyser une production artistique, l'élément de la culture demeure central dans le regard posé sur cette période historique. Cependant, la culture ne saurait évoluer en vase clos. L'État et la religion conditionnent et interagissent avec la culture. Nous constaterons par exemple que la religion et l'État vont de pair et qu'à propos de la culture, certaines influences culturelles américaines viennent façonner l'idéologie québécoise.

L'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929) est une autre figure importante dans l'histoire culturelle de l'art. Véritable anthropologie des images, l'entreprise d'Aby Warburg relève d'une anthropologie de la culture occidentale dans laquelle une pluralité de disciplines est convoquée, comme la philologie, l'ethnologie, mais aussi la biologie et l'histoire. Pour Warburg, l'histoire de l'art est d'abord histoire de la culture, mais aussi de sa transmission et de sa survie.

Selon Illel Kieser, anthropologue d'origine algérienne, le travail de Warburg a servi à jeter les bases de l'iconographie, mais on pourrait dire qu'il est l'ancêtre d'une anthropologie des images. Son expérience d'historien et son vécu donnent à son projet une dimension humaine fort profonde. Celle-ci malheureusement n'a eu que peu d'échos. On peut cependant citer Georges Didi-Hubermann<sup>56</sup> qui poursuit

---

<sup>56</sup> Lire notamment *L'image survivante. Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Édition De Minuit, 2002.

sa recherche sur la base des travaux de Aby Warburg et aussi Philippe-Alain Michaud<sup>57</sup>.

Durant l'hiver 1895-1896, Warburg fit, à l'occasion du mariage de son frère à New York, un périple de plusieurs mois dans les territoires indiens de l'Ouest américain via Washington et la Smithsonian Institution. Il était courant à l'époque pour les étudiants et les chercheurs des universités de l'Est d'aller sillonner les plaines du Nouveau Mexique et les plateaux d'Arizona. La découverte des paysages et des sites archéologiques de l'Ouest sauvage était devenue une sorte de Grand Tour américain aux connotations romantiques.

Selon Philippe-Alain Michaud, en observant les pratiques et les images de la culture Hopis, Warburg voulait introduire une dimension anthropologique au sein de l'histoire de l'art en faisant entrer les images amérindiennes à l'intérieur de la tradition occidentale<sup>58</sup>. Je ne peux m'empêcher de faire un lien entre cet épisode de la vie d'Aby Warburg et celle d'Arthur Guindon, s'intéressant aux pratiques culturelles des Indiens d'Amérique du Nord à la même époque. Tous les deux, à leur façon, Aby Warburg en anthropologue de l'art et Guindon en ethnologue, ont attiré notre attention sur l'univers primitif des Indiens d'Amérique<sup>59</sup>. En autres, Warburg a été inspiré par le motif du serpent, qui est récurrent dans les représentations à la fois antiques et amérindiennes<sup>60</sup>.

### 2.3.2 Erwin Panofsky

Cependant, si je partage l'esprit de Burckhardt et de Warburg dans leurs efforts pour comprendre les productions artistiques dans une vision plus culturelle qu'esthétisante, mon modèle méthodologique se fixe plutôt autour du système d'exégèse d'Erwin Panofsky. Ce dernier, toutefois inspiré par les travaux de

<sup>57</sup> *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Éditions Macula, 1998.

<sup>58</sup> Philippe-Alain Michaud, *Récit d'une vie. Aby Warburg historien de l'art ou chaman?* *Connaissance des arts*, no. 603, 2003, p. 62-67.

<sup>59</sup> WARBURG, KOERNER, SAXL et GUIDO 2003.

<sup>60</sup> Il est intéressant de noter que chez Guindon, le motif du serpent est aussi présent dans trois des neuf oeuvres du corpus à l'étude.

Burckhardt et de Warburg a systématisé l'approche iconographique dans une grille d'analyse et d'interprétation qui s'avère plus aisée à mettre en oeuvre que les pensées de Burckhardt et de Warburg qui se veulent plus difficilement opératoires sur le corpus à l'étude. Je retiens quand même ces deux théoriciens puisqu'ils ont fait l'effort de mettre de côté leurs propres habitudes culturelles afin d'approcher des corpus éloignés des productions culturelles qui les entouraient.

Tout comme les travaux de ses prédécesseurs, l'iconologie, élaborée par Erwin Panofsky (1892-1968) dans les années 1950, marque une ouverture de l'histoire de l'art à l'interprétation des données culturelles qui entourent l'exécution des oeuvres. Elle interprète le contenu et les conditions de production des oeuvres d'art. L'iconologie n'est pas seulement une histoire des formes et du jugement de goût, mais une science des représentations qui en mettant entre parenthèses les critères classiques de l'art en Occident (le beau contemplatif, l'unicité de l'oeuvre, son originalité, sa durabilité, sa valeur marchande), ouvre la voie à d'autres classes d'oeuvres. Dans le cas de Guindon, cette approche est tout à fait indiquée puisque les oeuvres ont été conservées dans les collections des sulpiciens depuis leur production et qu'elles n'ont jamais fait partie du circuit de l'art officiel. De plus, elles ne témoignent pas d'une recherche esthétique ou stylistique avouée. En effet, Guindon a créé de manière autodidacte et n'a pas reçu de leçons d'un maître quelconque. Ses représentations témoignent d'une pratique libre, en dehors de toute commande.

## 2.4 MÉTHODOLOGIE

Dans son ouvrage de 1932 intitulé *La perspective comme forme symbolique*, dont la réédition française a paru en 1967 et reprise en 1975, l'auteur, dans le chapitre *contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu*, nous expose sa méthode appuyée par de nombreux exemples<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> PANOFSKY 1975, p. 235-255.

#### 2.4.1 Principes généraux de la méthode de Panofsky

Le système d'exégèse de Panofsky repose sur trois niveaux de signification dans les oeuvres. Pour chacun des trois niveaux, Panofsky accole quatre éléments dans le processus. Il s'agit de l'objet d'interprétation, de l'acte d'interprétation, de l'équipement pour l'interprétation et du principe régulateur de l'interprétation. Concernant l'objet d'interprétation, il s'agit évidemment des données visuelles présentes dans les oeuvres. L'acte d'interprétation énonce l'opération que l'on veut appliquer aux données visuelles de l'oeuvre. Par l'équipement pour l'interprétation, Panofsky fait référence aux outils personnels et subjectifs faisant partie de la culture de l'historien de l'art. Enfin, pour chacun des trois équipements pour l'interprétation, Panofsky émet un correctif objectif afin que la subjectivité de l'interprète ne conduise pas l'interprétation. Il s'agit du principe régulateur de l'interprétation. Ce dernier élément est une forme d'enquête que l'interprète mène à une échelle plus générale afin de valider son acte d'interprétation.

#### 2.4.2 La description préiconographique

Le premier acte d'interprétation est la *description préiconographique* ou analyse pseudoformelle. La *description préiconographique* a pour objet d'interprétation le sujet *primaire* ou *naturel*, factuel et expressif constituant l'univers des motifs artistiques. Il faut mentionner que chez Panofsky, la description est une interprétation et qu'une analyse strictement formelle est impossible puisque les motifs artistiques représentés sont de l'ordre des *objets* et des *événements*, ils sont déjà conceptualisés. L'équipement pour l'interprétation de ce premier niveau est l'*expérience pratique* ou familiarité avec des *objets* et *événements*. Comme l'explique Michael Podro :

[...] le premier niveau repose essentiellement sur les catégories du sens commun associées à une connaissance minimale du contexte de production de l'oeuvre. C'est ce qui fait, par exemple, qu'un spectateur, même peu averti, distingue immédiatement une peinture médiévale d'une oeuvre du XVIIe ou du XVIIIe siècle...<sup>62</sup>.

Panofsky donne l'exemple, suivant une remarque de Lessing, de l'incapacité de Lucien de Samosate (120-180), homme du IIe siècle, à décrire correctement un tableau du Ve siècle av. J.-C., *La famille du centaure*, de Zeuxis (-464 -398). Ce dernier, nous dit Panofsky, ne devait pas se fier qu'à ses perceptions immédiates de l'objet, mais aussi sur une connaissance des principes généraux de représentation, qu'il appelle aussi connaissance stylistique, accessible par la réflexion historique.

#### 2.4.3 L'histoire du style

Dans le cas de Guindon, il existe déjà une tradition stylistique ancrée pour la représentation de l'Amérindien qui débute avec les premières représentations d'Amérindiens par Samuel de Champlain au XVIIe siècle. Cette tradition, de nature documentaire et ethnologique, à laquelle les missionnaires chrétiens, dont Jean Pierron (1631-1700) et Claude Chauchetière (1645-1709) ont aussi contribué, a évolué au Québec pour devenir une tradition plus romantique avec les représentations de Cornelius Krieghoff (1815-1872) ou de Louis-Philippe Hébert, par exemple. La réflexion historique portant sur le sujet de la représentation de l'Amérindien va agir comme principe régulateur de l'interprétation. Il s'agit de ce que Panofsky appelle l'histoire du *style*. C'est une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et *événements* ont été exprimés par des *formes*. C'est dans le chapitre III, intitulé *Mise en contexte en lien avec la représentation amérindienne*, que cette enquête historique sera menée. Elle nous permettra d'apporter les bases nécessaires à l'interprétation iconologique des oeuvres du corpus à l'étude.

---

<sup>62</sup> PODRO 1990, p. 115.

Panofsky donne un second exemple concernant l'importance de connaître l'histoire du style en lien avec les représentations étudiées. Prenant l'exemple du *Mandrill* de Franz Marc (1880-1916), Panofsky remarque que la forme expressionniste qu'utilise Marc pour représenter un mandrill est tellement nouvelle à l'époque que les gens n'ont pas saisi ce que représentait le tableau. Dans le cas de Guindon, John Russell Harper ainsi que d'autres commentateurs évoquent le style «surréaliste» pour caractériser les oeuvres de Guindon. Tout comme la forme expressionniste qu'employait Franz Marc pour représenter un singe était encore trop nouvelle à l'époque de sa réception, les représentations mythologiques de Guindon le sont aussi à cause du sujet traité qui est nouveau en regard des Amérindiens. Harper n'a pas tout à fait raison lorsqu'il parle d'un style sans âge parce que cette nouveauté dans la représentation de l'Amérindien ne pouvait avoir lieu qu'avec une prise de conscience de la nature des croyances de ces cultures et qu'elles ont eu lieu à l'époque de Guindon<sup>63</sup>. Ce qui explique l'importance de l'enquête historique autour du cas Guindon.

Pour Panofsky, l'enquête historique, qu'il appelle aussi histoire de la tradition : « nous montre aussi ce qu'on n'aurait pas pu dire parce que, du point de vue du temps et du lieu, ou bien on n'aurait pas pu le représenter, ou bien on n'aurait pas pu en avoir la notion<sup>64</sup> ». À l'époque de Guindon, il était concevable de représenter les mythes amérindiens à condition d'avoir un esprit à contre-courant à propos de la question amérindienne et surtout, d'être en contact avec les écrits des ethnologues et anthropologues américains qui s'y intéressaient. Au Québec, on tentait davantage de les oublier, préoccupés par une recherche d'identité nationale qui passait par une nécessaire revalorisation des héros canadiens-français au détriment des cultures autochtones autant dans les écrits que dans les représentations visuelles des artistes-peintres. De plus, pour s'intéresser à la mythologie amérindienne, il fallait bien reconnaître que ces individus partageaient

---

<sup>63</sup> HARPER, *op.cit.*, p.241.

<sup>64</sup> PANOFSKY 1975, p. 249.

une forme de religion ou de pratique culturelle digne de ce nom. Dans les écrits des historiens de l'époque, ces pratiques des Amérindiens sont encore envisagées comme des formes de sauvagerie sans significations. Dans ce contexte, il est difficile d'envisager de représenter un dieu amérindien. Pourtant, c'est ce que Guindon a fait dans deux des oeuvres du corpus, *Le Dieu du tonnerre* et *Le Serpent foudroyé*.

#### 2.4.4 L'analyse iconographique

Le deuxième acte d'interprétation est l'*analyse iconographique*. Elle a pour objet le sujet secondaire ou *conventionnel*, constituant l'univers des *images*, histoires et *allégories*. L'équipement subjectif pour l'interprétation est la *connaissance des sources* littéraires ou familiarité avec des *thèmes* et concepts *spécifiques*. Donc, c'est sur la base d'une connaissance transmise littérairement qu'il sera possible d'effectuer l'analyse iconographique des oeuvres. Il permet d'interpréter les significations intentionnelles de l'oeuvre, symboliques, allégoriques ou historiques. Elle suppose une connaissance générale suffisante pour situer historiquement l'oeuvre et comprendre son contenu, notamment en la rapprochant d'oeuvres ou de textes contemporains. De ce point de vue, une connaissance des principaux mythes de l'Antiquité et une culture religieuse minimale sont indispensables pour appréhender la plupart des oeuvres produites depuis la Renaissance jusqu'au XIXe siècle. Pour cette étape de l'interprétation, Panofsky donne l'exemple d'une représentation de Michel-Ange (1475-1564) pour le plafond de la chapelle Sixtine pour souligner l'importance des textes relatifs aux représentations : « Michel-Ange a représenté la chute originelle et non un «déjeuner sur l'herbe <sup>65</sup>».

À propos des références littéraires, le cas d'Arthur Guindon est d'autant plus aisé à documenter puisqu'il donne les sources littéraires auxquelles il a puisé pour chacune des légendes qu'il représente dans son étude sur les cultures

---

<sup>65</sup> PANOFSKY 1975, p. 239.

amérindiennes *En Mocassins*<sup>66</sup>. Dans la seconde partie de cet ouvrage, intitulée *En marge des méthodologies et des folk-lores sauvages, quelques essais*, Guindon nous a laissé huit poèmes sur le sujet amérindien qui semblent être une création toute personnelle puisqu'aucune référence n'est mentionnée. Les oeuvres qui accompagnent les poèmes sont donc inspirées directement des créations littéraires du peintre.

#### 2.4.5 L'histoire des types

Pour cette seconde étape de l'interprétation, le principe régulateur sera l'histoire des *types*. C'est une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *thèmes* et des *concepts* spécifiques ont été exprimés par des *objets* et *événements*. Panofsky porte à notre attention l'exemple du tableau de Francesco Maffei (1675-1755) représentant une femme portant une tête coupée sur un plat et censée représenter une Salomé avec la tête de Saint-Jean. Mais aucune source biblique ne correspond exactement au tableau. Pourtant, en enquêtant sur la manière dont ce thème a été représenté, Panofsky en vient à la conclusion qu'il s'agit d'un déplacement dans la représentation puisqu'un transfert s'est accompli faisant du plat de Saint-Jean un des éléments de la représentation de Judith. Panofsky démontre ainsi la possibilité de création par analogie qui agit indépendamment des textes.

Dans le cas de Guindon, il n'est pas traditionnel de représenter les mythes amérindiens en Amérique du Nord. Il semble être le premier à l'avoir fait au Canada<sup>67</sup>. Puisqu'il ne disposait pas de modèles visuels pour représenter ce qu'il voulait, Guindon a puisé aux références littéraires traitant de ce sujet. C'est dans le chapitre III intitulé *Mise en contexte en lien avec la représentation amérindienne* qu'une enquête historique sur les sources littéraires en rapport avec les

---

<sup>66</sup> GUINDON 1920.

<sup>67</sup> D'autres artistes ont représenté la vie courante et les cérémonies de culte des Amérindiens à travers le pays, mais jamais leurs mythes. J'y reviendrai au paragraphe 3.3.

représentations de Guindon est accomplie. Nous verrons que la majeure partie des références de Guindon aux mythes amérindiens est constituée des écrits des ethnologues et anthropologues américains du XIXe siècle et que leurs écrits correspondent assez bien aux thèmes et concepts représentés par Guindon dans ses oeuvres. Tout comme Panofsky nous met en garde à propos des différentes versions d'un même épisode dans les évangiles par exemple, Guindon nous dit que les légendes auxquelles il se réfère : « sont rapportées par les auteurs avec des variantes profondes. Mon but étant de montrer ici le pouvoir imaginaire et poétique des Hurons-Iroquois, je choisis ça et là ce qui me convient, en suivant toutefois de préférence les plus anciens auteurs<sup>68</sup> ». Après enquête, Panofsky suggère que la toile de Grünewald (1475-1528) intitulée *La Résurrection du Christ* est un amalgame complexe de plusieurs thèmes religieux. En fait pour Panofsky, il y a toujours de l'invention. Donc, l'histoire des types sera importante dans l'analyse iconographique des oeuvres de Guindon pour pointer les sources auxquelles il se réfère, mais le but n'étant pas de retrouver la version qui correspond exactement aux représentations de Guindon puisqu'il nous avertit lui-même qu'elle est inexistante, ou du moins, elle existe dans l'interprétation que Guindon se fait lui-même<sup>69</sup>.

Bien que Guindon ne disposait pas de modèles visuels des épisodes mythiques des Amérindiens, il devait certainement, étant donné son éducation classique et sa formation religieuse, avoir vu de nombreuses représentations de mythes classiques. Nous pouvons faire des rapprochements entre ses représentations et divers types de représentations de l'Antiquité païenne ainsi que dans des épisodes représentés dans la religion chrétienne. Bien que les personnages de Guindon soient des Amérindiens, les thèmes tels que l'Ascension, dans *l'Ascension d'Agohao* ou la lutte contre le serpent, dans *Le Bicéphale et la flèche enchantée* ainsi que dans *Le Serpent foudroyé*, nous rappellent d'autres thèmes traités couramment dans l'iconographie païenne et chrétienne, comme la chute du serpent Python, Apollon se déplaçant sur son chariot céleste, le combat

<sup>68</sup> GUINDON 1920, p. 45.

<sup>69</sup> Ce faisant, Guindon procède comme Raphaël qui, lorsqu'il représente une belle femme, le faisait à partir d'une « certaine idée » qu'il s'en est faite. Voir PANOFKY 1983, p. 86.

des Titans, Jupiter et sa foudre et les lamentations des âmes des défunts morts sans sépulture ou l'Ascension.

Avant d'exposer la troisième étape de son analyse, l'*interprétation iconologique*, Panofsky attire notre attention sur les rapports dialectiques qu'entretiennent l'étude du cas individuel et la connaissance de l'évolution générale. Ainsi, dans le cas des représentations d'Amérindiens de Guindon, il y a une évolution dans les connaissances sur les cultures autochtones qui commence à se faire sentir au Québec, entre autres avec les travaux de Marius Barbeau<sup>70</sup>, mais qui est plus prégnante aux États-Unis. Il n'est donc pas étonnant que de nouvelles formes de représentations voient le jour, suivant ainsi un processus où la connaissance engendre la représentation et où la représentation engendre la connaissance. En soulevant de nouveaux problèmes, la recherche engendre de nouvelles représentations de la réalité. Ces représentations, à travers l'art et la littérature, par exemple, engendrent à leur tour des connaissances nouvelles.

---

<sup>70</sup> BARBEAU 1994.

#### 2.4.6 L'interprétation iconologique

En troisième lieu apparaît l'interprétation iconologique proprement dite. Son objet est la *signification intrinsèque*, ou *contenu*, constituant l'univers des *valeurs symboliques*, soit le sens que peut prendre la représentation dans des conditions historiques données. L'équipement subjectif pour l'interprétation iconologique est l'*intuition synthétique* ou familiarité avec les *tendances essentielles de l'esprit* humain, conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* (regard sur le monde) personnelles. Panofsky le dit franchement : ce qui l'intéresse, c'est de pouvoir trouver dans l'art « ces souvenirs témoins de l'homme qui sont passés jusqu'à nous sous la forme d'oeuvres d'art<sup>71</sup> ». Le dernier niveau d'analyse conduit à interpréter le contenu de l'oeuvre en comprenant l'intention artistique de son auteur, mais aussi en la dépassant pour en saisir la portée symbolique universelle. Il s'agit alors de resituer sa production par rapport à l'ensemble des productions intellectuelles du moment et de comprendre en quoi elle est représentative des principales significations symboliques et des représentations de son époque.

#### 2.4.7 L'histoire des symptômes culturels

Le principe régulateur de cette étape de l'analyse est l'histoire des *symptômes culturels*, ou *symboles* en général. C'est une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les *tendances essentielles de l'esprit* humain ont été exprimées par des *thèmes* et *concepts* spécifiques. Le chapitre V, *Interprétation iconologique* est basée à la fois sur l'histoire du style et l'histoire des types élaborées dans le chapitre III, *Mise en contexte en lien avec la représentation amérindienne* ainsi que dans *l'Analyse des oeuvres* du chapitre IV. En étudiant le contexte historique à travers ses productions intellectuelles, touchant à la religion, à la politique, à l'histoire et à l'art, nous pourrions être en mesure de révéler le contenu des oeuvres, ce que le sujet, Guindon, révèle de son propre comportement envers le monde et les principes qui le guident. Chez Guindon, une attention particulière sera

---

<sup>71</sup> PANOFSKY 1940, p. 119.

portée à sa condition de membre d'une communauté religieuse et à la manière caractéristique dont il représente les Amérindiens dans ses oeuvres peintes, avec comme toile de fond, le culte des héros de l'époque, le nationalisme, l'accélération que produisent l'industrialisation et le dogmatisme religieux.

Dans une telle démarche, qui permet à l'interprétation de l'oeuvre de coïncider avec l'interprétation d'un système philosophique ou religieux, le sens de l'oeuvre prend assise dans la conception personnelle de l'interprète. Puisque cet élément demeure intuitif, l'interprète doit se familiariser avec l'histoire générale des idées et tenter de comprendre ce qu'il était possible de concevoir pour un certain cercle culturel dans une époque donnée. Donc, tenter de saisir la *Weltanschauung* de Guindon à travers l'époque où il a produit ses oeuvres. Pour reprendre l'exemple typique de la Renaissance de Panofsky, avec l'élaboration de la perspective, dont les principes de base sont mathématiques, l'artiste de la Renaissance se donne les moyens d'une reproduction fidèle de la réalité et se fait en quelque sorte homme de sciences. Autrement dit, l'art de cette époque s'inscrit dans une nouvelle vision du monde, qui se retrouve dans plusieurs autres activités humaines de l'époque, et pour laquelle l'observation distanciée de la nature et des hommes par un sujet conscient de son autonomie devient possible.

À la fin du chapitre consacré à sa méthode, Panofsky souligne que dans la pratique, les trois niveaux d'analyse et d'interprétation des oeuvres ne forment qu'un seul processus homogène et c'est dans cette optique que j'ai mené les analyses.

## 2.4.8 Tableau synthèse

Panofsky a, dès 1932, résumé la problématique du travail d'interprétation de l'histoire de l'art en la présentant dans un tableau.

Objet d'interprétation	Acte d'interprétation	Équipement pour l'interprétation	Principe régulateur de l'interprétation
I. Sujet <i>primaire</i> ou <i>naturel</i> a) factuel b) expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	<i>Description préiconographique</i> (et analyse pseudoformelle).	<i>Expérience pratique</i> (familiarité avec des <i>objets</i> et <i>événements</i> ).	Histoire du <i>style</i> (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des <i>objets</i> et <i>événements</i> ont été exprimés par des <i>formes</i> ).
II. Sujet secondaire ou <i>conventionnel</i> , constituant l'univers des <i>images</i> , histoires et <i>allégories</i> .	<i>Analyse iconographique</i> .	<i>Connaissance des sources</i> littéraires (familiarité avec des <i>thèmes</i> et concepts <i>spécifiques</i> ).	Histoire des <i>types</i> (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des <i>thèmes</i> ou <i>concepts</i> spécifiques ont été exprimés par des <i>objets</i> et <i>événements</i> ).
III. <i>Signification intrinsèque</i> , ou <i>contenu</i> , constituant l'univers des <i>valeurs</i> « <i>symboliques</i> ».	<i>Interprétation iconologique</i> .	<i>Intuition synthétique</i> (familiarité avec les <i>tendances essentielles de l'esprit</i> humain) conditionnée par une psychologie et une <i>Weltanschauung</i> personnelles.	Histoire des <i>symptômes culturels</i> , ou « <i>symboles</i> » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les <i>tendances essentielles de l'esprit</i> humain ont été exprimées par des <i>thèmes</i> et <i>concepts</i> spécifiques).

Le tableau : « Introduction », *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

## 2.5 CONCLUSION

Les chapitres III, IV et V constitueront le coeur du travail d'analyse des oeuvres suivant la méthode d'interprétation panofskienne. Le chapitre III, intitulé *Mise en contexte en lien avec la représentation amérindienne* nous introduit à l'histoire du style ainsi qu'à l'histoire des types tels qu'exposés par Panofsky. Cette enquête historique veut exprimer une réalité applicable pour chacune des neuf oeuvres dans la mesure où elles font partie d'un même contexte historique.

Pour l'histoire du style, je dresserai une typologie de la représentation de l'Amérindien depuis la période de contact avec les Européens jusqu'à l'époque de Guindon, en faisant ressortir les grands traits caractéristiques des diverses manières dont on a représenté les Amérindiens. Pour l'histoire des types, je m'attarderai aux thèmes et concepts exprimés par les représentations de Guindon. Les références littéraires de Guindon seront étayées en tenant compte ici de la spécificité de chacune des représentations. À propos des thèmes exprimés, des liens seront faits entre les représentations mythiques de Guindon et les représentations mythiques en général, plus particulièrement avec certains éléments de la représentation religieuse catholique et antique, par exemple le serpent et les géants. Des rapprochements seront aussi tentés entre les thèmes représentés par Guindon et ceux exprimés par des artistes contemporains, par exemple le culte des héros.

Le chapitre IV, *Analyse des oeuvres* couvrira la description préiconographique ainsi que l'analyse iconographique des oeuvres. Chacune des neuf oeuvres sera décrite factuellement et expressivement. Cette analyse pseudoformelle, comme l'appelle Panofsky, portera sur les motifs artistiques. L'analyse iconographique portera sur l'univers des images, histoires et allégories exprimées par les oeuvres de Guindon. Des références à des mythes et légendes particulières à chacune des oeuvres seront faites.

Le chapitre V, *Interprétation iconologique*, se veut la réponse à notre questionnement sur les oeuvres et la démonstration de notre hypothèse. C'est à cette étape de l'analyse que je tenterai d'interpréter la signification intrinsèque de l'ensemble des neuf oeuvres du corpus en me basant sur l'analyse amorcée à partir du chapitre III et se terminant au chapitre IV ainsi que sur toute la documentation recueillie à propos de Guindon et de son activité artistique, soit l'introduction ainsi que les chapitres I, *L'état de la question* et II, *la problématique, la question spécifique et l'hypothèse*.

Cette démarche méthodologique me permettra de valider l'hypothèse que je mets de l'avant et qui replace les représentations peintes de Guindon à un endroit plus approprié dans l'histoire de l'art nord-américaine. Avant de procéder à l'analyse des oeuvres, je dresserai une mise en contexte des oeuvres afin de mieux les situer dans l'époque d'où elles sont issues.

## CHAPITRE III

### MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE EN LIEN AVEC LA REPRÉSENTATION DE L'AMÉRINDIEN

#### 3.1 L'AUTEUR ET SON OEUVRE

##### 3.1.1 Arthur Guindon p.s.s.

Même si son intérêt pour les cultures amérindiennes est, semble-t-il, bien antérieur à son entrée dans la communauté sulpicienne, Guindon a produit son oeuvre littéraire et pictural pendant qu'il oeuvrait au sein de cette communauté. À l'époque où il est ordonné prêtre, l'ordination représente une des seules façons d'accéder à l'instruction. Suite au rapport de lord Durham, rendu public en 1839, le clergé se donne comme mission de protéger la culture française et encourage la population à s'occuper d'agriculture, ce qui lui semble le moyen privilégié de créer un pays fort. Cette période sera marquée par un élan nationaliste qui sera influent à propos de la perception des cultures amérindiennes.

Au séminaire des sulpiciens, Guindon a accès aux ouvrages importants qui constituent la précieuse historiographie de ses prédécesseurs religieux ayant traité de la question amérindienne. C'est ainsi qu'il consulte les *Relations des jésuites*, les *Lettres* de Mère Marie de l'Incarnation (1599-1672), les écrits de Lafitau (1681-

1746), de Sagard [15--] -1650), de Charlevoix (1683-1761)<sup>72</sup>. Guindon retiendra d'eux leur vision idéalisée de l'Amérindien qu'ils avaient tendance à comparer aux citoyens de la République romaine ou aux premiers chrétiens. En tant qu'humanistes, ces religieux voient en eux des héros ou des saints de l'Antiquité<sup>73</sup>. Selon Donald B. Smith, qui a analysé les récits des *Relations des jésuites* : «ceux-ci, ... se montrent déchirés entre leur héritage humaniste, qui les porte à rapprocher les sauvages des héros de l'Antiquité, et un souci de conversion faisant d'eux des païens qu'il convient d'arracher aux griffes de Satan<sup>74</sup>». Guindon devait aussi connaître la tradition des peintres missionnaires tels le frère Luc ou le père Pierron ayant employé leur talent au service de la conversion des Amérindiens ainsi que les oeuvres représentant des religieux et ayant servi à glorifier les prêtres missionnaires comme par exemple *Le Martyre des pères jésuites chez les Hurons*<sup>75</sup>, connue par les gravures de Grégoire Huret ou les portraits posthumes de religieuses. Lorsqu'on pense aux communautés religieuses des XVIIe et XVIIIe siècles qui possédaient des objets à caractère artistique ainsi qu'aux religieux qui en produisaient avec des objectifs précis de conversion, de glorification et de dévotion, il est difficile de croire que Guindon aurait réalisé ces oeuvres avec détachement sans vouloir exprimer une quelconque intention. Même s'il ne devait pas se plier à une commande religieuse précise, Guindon a probablement eu quelques intentions en lien avec la tradition religieuse qu'il connaissait. L'orientation principale de la pratique de la Compagnie des sulpiciens, comme fixée par Jean-Jacques Olier (1608-1657), est d'abord pédagogique. Il s'agit de servir la formation et la sanctification des prêtres et futurs prêtres. Étant donné sa surdité, Guindon sera affecté à d'autres tâches qui lui laisseront des temps libres pour s'adonner à des pratiques artistiques.

<sup>72</sup> Voir dans GUINDON 1920. Toutes ces références sont incluses dans l'ouvrage.

<sup>73</sup> Gilbert Chinard a analysé plusieurs des discours des Religieux des XVIIe et XVIIIe siècles. Il en conclut que la plupart des Religieux ont une vision exotique des moeurs et des coutumes des peuples lointains qui sont souvent appréhendés de manière superficielle. Voir CHINARD 1911.

<sup>74</sup> SMITH 1974, p. 13.

<sup>75</sup> Attribué   Hugues Pommier (d'après une gravure de Grégoire Huret, 1664), huile, 40" x 60", circa 1665-1670, Hôtel-Dieu, Québec.

Dès 1910, Guindon a déjà de bonnes connaissances de la culture iroquoise. Un article publié le 6 août dans *Le Devoir* témoigne de son intérêt envers le site du combat du Long-Sault de 1660, opposant Dollard des Ormeaux (1635-1660) et ses compagnons d'armes aux Iroquois. Une lettre inédite datant du 3 décembre 1910, signée par Guindon, donne les conclusions tirées par l'auteur à propos des structures encore existantes à cet endroit<sup>76</sup>. Il réalise des tracés topographiques qu'il compare avec des cartes officielles d'Ottawa. Guindon conclut qu'il s'agit d'un tombeau iroquois où ont été enterrées les dépouilles des Indiens morts au combat.

Il est donc à peu près certain que les corps des Iroquois tués au Long-Sault, ont été enterrés, qu'ils sont encore dans leur tombeau et qu'on retrouvera, quelque jour, leurs restes, surtout si on les a mis dans une fosse commune, profonde de dix pieds, comme celle décrite dans la «Relation de 1636»<sup>77</sup>.

Guindon s'appuie sur plusieurs descriptions des missionnaires religieux Lafitau, Bressani (1612-1672) et Sagard ainsi que sur les témoignages de mère Marie de l'Incarnation, de Frédéric Rouvier (1851-1953) et du sulpicien Pierre Rousseau (1827-1912). Ce document atteste d'une connaissance approfondie des moeurs funéraires des Iroquois. On peut dire que les préoccupations de Guindon s'inscrivent avec la mission des Sulpiciens comme en témoigne le commentaire du sulpicien et recteur du Grand Séminaire de Montréal M. Lionel Gendron :

De plus, ils ont été parmi les premiers Européens à parcourir certains territoires, lors d'expéditions.. Ils ont fréquenté des bourgades autochtones, situées sur le territoire de plusieurs de nos futures provinces...Avec les années, les Sulpiciens ont donc accumulé un patrimoine d'archives, de biens mobiliers et de bibliothèques qui est unique<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> J'ai pris connaissance de cette lettre grâce au travail d'un étudiant au baccalauréat en histoire de l'art, Martin Aubé, que j'ai eu la chance de corriger dans le cadre du cours HAR-1855 à l'automne 2007. L'étudiant a trouvé ce document dans les archives du séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières.

<sup>77</sup> GUINDON 1910b, p. 11.

<sup>78</sup> GENDRON 2005, p. 3.

### 3.1.2 La Mission d'Oka

Arthur Guindon passe aussi plusieurs étés en vacances à Oka, sur le bord du Lac des Deux-Montagnes où une maison de vacances pour les sulpiciens a été érigée en 1881. Selon un auteur inconnu<sup>79</sup>, en plus d'être le site d'une école de mission pour les Amérindiens, Oka devint un lieu d'apprentissage des langues et coutumes amérindiennes pour les Blancs. Cela ne changea pas au cours du XIXe siècle, malgré le conflit qui surgit, au cours des années 1870, entre certains groupes autochtones et les sulpiciens. La mission sulpicienne est installée depuis 1721, seigneurie obtenue du roi contre la promesse de s'employer à la conversion des Amérindiens et de veiller à leur sécurité. À l'époque, plusieurs sulpiciens se consacraient à l'étude et à l'enseignement des langues iroquoise, algonquine et huronne. Ils rédigèrent de nombreux ouvrages dans les langues des tribus de la mission, dont des vocabulaires, des grammaires, mais aussi des prières, des sermons et des catéchismes<sup>80</sup>. Selon Olivier Maurault (1886-1968), p.s.s., au milieu du XIXe siècle, leur mission apparaissait encore comme une véritable « École des Missions sauvages » où l'on pouvait s'initier aux langues et aux coutumes indiennes.<sup>81</sup>

Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, les frictions s'accrurent entre les sulpiciens et les Indiens. Certains d'entre eux contestent à maintes reprises les droits de propriété du Séminaire de Saint-Sulpice sur la Seigneurie du Lac des Deux-Montagnes. Même si le gouvernement confirme ces droits, les sulpiciens ne parviennent pas à faire cesser l'état de désordre chez les Indiens, surtout les Iroquois. Ce n'est qu'en 1911 que la Cour suprême du Canada reconnaît définitivement leur droit de propriété. Les recherches du géographe Gilles Boileau montrent que les vrais motifs des actions des seigneurs durant 250 ans étaient avant

---

<sup>79</sup> Document trouvé dans les archives du Séminaire qui s'intitule « folklore iroquois » consulté le 26 janvier 2006.

<sup>80</sup> En ce qui concerne l'histoire de la mission d'Oka, se reporter à l'ouvrage de PORTER et TRUDEL 1974.

<sup>81</sup> MAURAUULT 1930, p. 21-22.

tout d'ordre matériel. Selon lui, les sulpiciens n'ont jamais assuré la sécurité promise aux Indiens et les ont exploités en leur faisant défricher des terres qu'ils concédèrent plus tard aux Blancs. Lors d'une conférence à l'Université de Montréal en août 1992, l'anthropologue Rémi Savard porte un jugement très sévère sur l'action des Messieurs de Saint-Sulpice :

Depuis l'incendie de l'église en 1877 et les procès qui suivirent...le légalisme retors à la sulpicienne a constitué la règle d'or face aux démarches répétées des (Indiens) de Kanasatake. Sous le couvert d'une alliance qui nous était indispensable, les seigneurs prêtres ont machiné la plus légale des escroqueries<sup>82</sup>.

C'est donc dans une période de conflit à propos du territoire que Guindon côtoie le peuple mohawk. Nous savons peu de choses des sources orales des connaissances de Guindon au sujet du folklore iroquois. Étant donné sa surdité, il semble peu probable qu'il ait reçu verbalement des informations. Mais il est certain qu'il en acquit une bonne partie, sinon l'ensemble, à partir des documents alors publiés et dont Guindon nous fournit les sources dans son étude ethnologique.

### 3.1.3 *En Mocassins*

En 1920, Guindon publie une étude sur les cultures huronne-iroquoise et algonquine sous le nom de *En Mocassins*, ouvrage qu'il a illustré avec neuf reproductions de dessins de sa main, dont cinq ont vraisemblablement servi de modèle à la réalisation des toiles du corpus, malgré quelques variantes. Il apparaît de première importance de traiter de cet ouvrage puisqu'il semble être à l'origine de l'activité picturale de Guindon. L'auteur y consigne toutes les sources auxquelles il a puisé afin de connaître l'histoire des cultures amérindiennes, en particulier de celle qu'il côtoie, la nation mohawk, une des cinq nations iroquoises. Puisqu'il ne représente pas les Amérindiens tels qu'ils lui apparaissent dans son quotidien, il devait chercher les renseignements qui lui fourniraient des données à propos des mythes de ces peuples.

---

<sup>82</sup> SAVARD 1992, p. 7.

Ses sources sont de deux origines différentes, mais apparentées, en considérant que les missionnaires religieux du XVIIe siècle sont nos premiers ethnologues en Nouvelle-France. D'abord, il utilise les écrits des missionnaires religieux du XVIIe siècle tel que mentionné précédemment, puis il a aussi recours aux études des ethnologues et anthropologues modernes du XIXe siècle. Dans l'introduction à son ouvrage, Guindon insiste sur le sens du rituel et de l'imaginaire de ces peuples. C'est ce qui semble le fasciner. Ensuite, il nous expose l'objectif de cette étude, soit de comparer deux peuples ensemble pour comprendre ce qui les caractérise. Pourtant, à mesure que son étude progresse, on note un important parti-pris pour la culture Iroquoise, en particulier pour le peuple Mohawk. À plusieurs reprises, Guindon prend l'exemple de ce peuple pour démontrer le caractère noble de leurs pratiques culturelles.

La forme de son ouvrage rappelle celle du jésuite Joseph-François Lafitau<sup>83</sup>, *Moeurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, paru en 1724. Dans cette étude, Lafitau souhaitait démontrer l'universalité des religions en comparant les mœurs des Amérindiens à celles des premières civilisations occidentales. Joseph-François Lafitau se rend en mission au Canada après avoir étudié la philosophie et la rhétorique au noviciat des jésuites en France. Il passe près de six années (1712-1717) au Sault-Saint-Louis (Kahnawake). Il va s'initier avec un vieux jésuite, le père Charles Garnier (1609-1649) à la langue et à la culture des Iroquois. De retour en France il publie *Moeurs des sauvages américains* (1724). Passionné pour la culture classique, Lafitau va se servir des sources relatives aux peuples anciens (Hébreux, Grecs, Romains) pour mieux comprendre les mœurs autochtones, en particulier iroquoises. Il s'efforce de prouver l'origine commune des Indiens et des Occidentaux et de soutenir ainsi le dogme chrétien de l'unité de la création. Pour montrer que les mœurs iroquoises ne sont pas aberrantes, il les met en parallèle avec celles des sociétés de l'Antiquité. Démarche qui lui vaut les railleries de plusieurs penseurs du Siècle des lumières. En effet, au

---

<sup>83</sup> LAFITAU 1724.

XVIII<sup>e</sup> siècle, les dogmes religieux ne font plus l'unanimité et les Indiens se retrouvent au coeur des débats suscités par le rationalisme émergent. Selon ces philosophes, dont Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ce n'est plus l'observance des lois de Dieu qui peut assumer le bonheur des hommes, mais l'adhésion à la « loi naturelle » comme le prouve l'exemple des Indiens que la civilisation n'a pas encore corrompu<sup>84</sup>. En mettant sur le même pied les moeurs indiennes et la culture grecque, perçue comme le berceau de la rationalité, Lafitau s'emploie à détruire les fondements des Lumières. Il faut noter que certains chercheurs font de Lafitau le précurseur de l'ethnologie moderne.

Cet ouvrage ne constitue pas une relation de voyage, ni une histoire, mais une comparaison entre différentes cultures. C'est un peu le modèle qu'adopte Guindon en comparant dès le départ la cruauté des Romains à celle des Iroquois. Mais, il ne mentionne pas les raisons de cette étude comparative ainsi que sa méthodologie. Il traite entre autres, de leur moralité, de leur éloquence, de la bienséance et surtout, de la mythologie et du folklore de ces deux peuples. Depuis les premiers contacts avec les Européens, en passant par l'époque des conversions, et même aujourd'hui, le terme de religion n'a pas été appliqué aux pratiques culturelles amérindiennes. Pourtant, Guindon, le mentionne lorsqu'il traite de la moralité des Iroquois : « Il y a donc, en cette cruauté, de la coutume et de l'entraînement, de la politique et même de la religion<sup>85</sup> ».

La seconde et dernière partie de l'ouvrage qui s'intitule « En marge des méthodologies et des folklores sauvages, quelques essais » rassemble huit poèmes dont certains sont en vers. Dans cette partie de l'ouvrage, Guindon n'inclut aucune référence à des auteurs ayant décrit les mythes et légendes amérindiennes. On sent une certaine proximité de l'auteur avec son sujet. Il fait parler les Amérindiens à la première personne, comme si c'était lui. Finalement, il s'inscrit lui-même dans une tradition historiographique ancienne parmi d'autres auteurs qui se sont intéressés à

<sup>84</sup> Cette idée est démontrée dans l'ouvrage de Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de 1755.

<sup>85</sup> GUINDON 1920, p. 8.

ces peuples et dont il reprend les traductions. Guindon est conscient de l'imperfection de sa propre étude et témoigne de modestie. Dans l'introduction à son ouvrage il nous dit :

« Je ferai néanmoins un aveu : celui que m'imposent les essais poétiques et littéraires dont je fais suivre ma modeste étude, celui d'avoir puisé à des sources précieuses et abondantes, avec une coupe trop petite.<sup>86</sup>» Malgré cet aveu, on sent que cela ne l'empêche pas d'aller de l'avant et de faire publier cette étude. D'ailleurs, ce fait apparaît marginal en regard de la situation de Guindon au sein de la communauté sulpicienne qui semble empreinte de discrétion.

J'ai été en contact avec M. Jacques Des Rochers, conservateur en art canadien et religieux au Musée des beaux-arts de Montréal qui a travaillé sur l'exposition commémorant les 350 ans de présence des sulpiciens à Montréal présentée à l'automne 2007. Selon M. Des Rochers, les sulpiciens sont des gens discrets. Malgré leurs oeuvres d'évangélisation, d'aménagement de Montréal, de missions amérindiennes, ils ont peu publié d'ouvrages personnels. Ils demeurent à l'arrière-plan du point de vue de l'individualité. Les individus disparaissent derrière la communauté. Pourtant, il n'est pas étonnant que la communauté sulpicienne ait produit des individus comme Guindon puisque leur formation générale incluant les humanités ainsi que la liberté spirituelle des candidats sont propres à cette communauté. Chez Guindon, le choix de publier sous son nom pourrait paraître très marginal, mais son attitude de tolérance, d'ouverture et de curiosité par rapport à la culture amérindienne qui fait preuve d'un grand humanisme apparaît encore plus exceptionnelle au Québec au début du vingtième siècle.

---

<sup>86</sup> GUINDON 1920. p. 3-4.

## 3.2 LE CONTEXTE HISTORIQUE

### 3.2.1 Condition des Amérindiens au Canada

Il importe d'exposer quelques repères historiques afin de saisir le contexte de la parution de l'étude *En Mocassins* de Guindon. D'abord, il la fait paraître au début du XXe siècle, époque où la tradition religieuse promeut l'immobilisme et se met au service des politiques assimilatrices du gouvernement fédéral en vue de convertir les Amérindiens. Après la constitution de 1867, la responsabilité des Affaires indiennes relève du gouvernement canadien, qui crée un secrétariat d'État chargé d'administrer les Sauvages et les terres réservées aux Sauvages. En 1869, on adopte l'acte pourvoyant à l'émancipation graduelle des Sauvages<sup>87</sup> qui prévoit, entre autres choses, l'octroi de la citoyenneté britannique à tout Sauvage qui, en raison du degré de civilisation qu'il a atteint et de la réputation d'intégrité et de sobriété dont il jouit, semble mériter de devenir propriétaire. En 1876, le gouvernement décrète la Loi sur les Indiens<sup>88</sup>, qui s'enrichit considérablement au fil des ans de mesures visant à promouvoir la politique d'assimilation. Les pratiques indiennes traditionnelles, telles que la Danse du soleil et le Potlatch sont officiellement interdites sur la côte du Pacifique et dans les Prairies parce qu'elles constituent un obstacle à la conversion. L'émancipation, dans certaines circonstances, n'est même plus volontaire. On crée les Réserves où l'on va installer les Indiens pour les protéger des Blancs.

Selon l'écrivain et historien métis Bernard Assiniwi (1935-2000), spécialiste des questions autochtones, le problème indien est né avec cette loi qu'il juge anticonstitutionnelle parce qu'elle retire le sens juridique à ces peuples en les faisant prisonniers de leur propre réserve<sup>89</sup>. « Les autochtones au XIXe siècle ont perdu

---

<sup>87</sup> Consulter le document intégral à l'adresse : [www.ainc-inac.gc.ca/pr/lib/phi/histlws/hln/a69c6\\_f.pdf](http://www.ainc-inac.gc.ca/pr/lib/phi/histlws/hln/a69c6_f.pdf)

<sup>88</sup> Consulter le document intégral à l'adresse : [www.dsp-psd.tpsgc.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/EB/prb9923-f.htm](http://www.dsp-psd.tpsgc.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/EB/prb9923-f.htm)

<sup>89</sup> voir ASSINIWI 1973-1974.

toute, mais toute raison de vivre ou de survivre<sup>90</sup> ». L'enseignement, confié aux religieux, tant catholiques que protestants, joue un rôle crucial dans les efforts d'acculturation. En 1879, un conseiller spécial du département des Affaires indiennes fait valoir que seuls les missionnaires peuvent attaquer à la racine la mythologie simpliste des Indiens et que la disparition des spiritualités amérindiennes constitue le premier pas vers la civilisation<sup>91</sup>.

### 3.2.2 Condition des Amérindiens aux États-Unis

Parallèlement, aux États-Unis, l'intérêt des anthropologues et ethnologues pour les Amérindiens connaît une impulsion nouvelle. On procède à des inventaires minutieux de tout ce qui constitue la culture indienne. Les mythes, rites, objets et vêtements ainsi que les langues sont approchés par de nombreux chercheurs. Ce qu'ont en commun ces chercheurs, c'est qu'ils sont les sources mêmes où Guindon a puisé afin de traiter des légendes amérindiennes qu'il a par la suite illustrées. Je présente brièvement quatre de ces chercheurs dont s'est inspiré Guindon.

Henry Rowe Schoolcraft (1793-1864), explorateur et ethnologue américain, est responsable des affaires indiennes pour le Michigan de 1836 à 1841. Il mènera des enquêtes auprès des populations autochtones des environs de Sault Ste-Marie. Il rassemble des contes amérindiens dans un recueil publié en 1856<sup>92</sup>.

Horation Emmons Hale (1817-1896), ethnographe et philologue américain qui étudie les langues et les rituels des autochtones des côtes américaines de 1838 à 1842, s'intéressa notamment à la culture iroquoise<sup>93</sup>. Ses travaux seront repris par Franz Boas (1858-1942), anthropologue américain célèbre, notamment pour ses recherches sur les Amérindiens. Boas eut une influence déterminante sur la

---

<sup>90</sup> CARLE 2005, épisode 9.

<sup>91</sup> LAPOINTE 2000.

<sup>92</sup> SCHOOLCRAFT 1856.

<sup>93</sup> HALE 1972.

discipline anthropologique en s'opposant aux théories évolutionnistes et en favorisant une approche moins ethnocentriste.

Lewis Henry Morgan (1818-1881), sociologue et ethnographe américain. Il se lie d'amitié avec un Indien de la nation Seneca, une des cinq nations de la famille iroquoise, qui lui confie les secrets de sa tribu qui seront consignés dans un ouvrage important pour la culture iroquoise<sup>94</sup>.

Herminnie Adele Smith (1836-1886), anthropologue américaine, a étudié la culture iroquoise. Ses études sur la Fédération iroquoise ont permis de préserver une grande partie de leurs légendes et de leur langage<sup>95</sup>. Plusieurs de ces recherches ont été financées par le bureau d'ethnologie du *Smithsonian Institution*, fondée en 1843.

### 3.2.3 Marius Barbeau

Au Québec, seul l'anthropologue Marius Barbeau (1883-1969) se situe dans cette mouvance. Influencé d'abord par l'ethnologue Marcel Mauss (1872-1950), qu'il a connu en France, il s'intéresse très tôt à la culture des Indiens d'Amérique dont il devint un des spécialistes au Canada. À la suite de ses trois années d'études en anthropologie à l'Université d'Oxford en Angleterre, il revient au Canada en 1910 où il rencontre Edward Sapir (1884-1939), anthropologue, linguiste et essayiste allemand qui a étudié à Columbia sous la direction de Franz Boas. Il est le premier chef de la section d'anthropologie de la Commission de géologie du Canada, qui est à l'époque le seul organisme professionnel de recherche dans le domaine de l'anthropologie au Canada (1910-1925). Marius Barbeau devient le chercheur adjoint de Sapir et débute des recherches sur les Hurons de Lorette. Il recueille les contes et légendes des Indiens de l'Est du Canada, puis explore les cultures indiennes de l'ouest du Canada.

---

<sup>94</sup> MORGAN, 1967.

<sup>95</sup> SMITH, 1880.

C'est lors de son voyage dans l'Ouest canadien en 1916 que Barbeau rencontre Emily Carr (1871-1945-) et découvre ses toiles. Il retourne la voir en 1926 et fait connaître son oeuvre l'année suivante lors de l'exposition *Canadian West Coast art : Native and Modern* présentée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa. Plusieurs peintres paysagistes canadiens du début du XXe siècle sont associés à l'oeuvre de Barbeau, dont Alexander Young Jackson (1882-1974), qui illustra ses livres. Pourtant, Arthur Guindon ne se réfère aucunement à l'oeuvre de Barbeau et ils ne semblent pas s'être connus l'un l'autre. Cela est peut-être dû au fait que Barbeau porte certains préjugés envers la culture québécoise. Pour lui : « C'est le territoire des curés, des préjugés... bastion du conservatisme étroit<sup>96</sup> ».

### 3.2.4 Le nationalisme québécois

Au Québec, du début du XXe siècle, en général, les historiens et plusieurs artistes continuent à véhiculer les stéréotypes sur l'Indien qui remplissent entre autres les manuels scolaires. La cruauté et la sauvagerie des Iroquois en particulier deviennent un sujet exploité pour mettre en relief l'héroïsme des fondateurs de la Nouvelle-France. Dans son *Guillaume Couture*<sup>97</sup>, Joseph-Edmond Roy (1858-1913) décrit longuement les détails infligés aux prisonniers, tout comme Benjamin Sulte (1841-1923) dans *L'Histoire des Canadiens français*<sup>98</sup> qui raconte les tortures des colons canadiens ainsi qu'Ernest Gagnon (1834-1915) qui souligne chaque détail du supplice de Catherine Mercier aux mains des Iroquois<sup>99</sup>. « Vers 1900, les autochtones en viennent à incarner tous les vices qu'un Canadien français doit éviter : une trop grande liberté, le « paganisme », l'alcoolisme, le mépris des travailleurs de la terre<sup>100</sup> ».

---

<sup>96</sup> GAUTHIER 2001, p. 48.

<sup>97</sup> ROY 1884.

<sup>98</sup> SULTE 1882.

<sup>99</sup> GAGNON 1942.

<sup>100</sup> SMITH 1974, p. 73.

Ce n'est qu'au début du XXe siècle que la théorie de l'évolution de Charles Darwin (1809-1882) apparaît au Canada français, véhiculant, entre autre, la question des races. La question de l'infériorité de certaines races est d'abord utilisée pour traiter des noirs américains, puis elle est appliquée aux Indiens d'Amérique. Dans ce contexte, l'existence d'un métissage entre les Canadiens-français et les Indiens est fortement repoussée par les historiens et écrivains canadiens-français. À partir de 1912, on supprime des milliers de noms indiens attribués aux localités et aux cours d'eau. Avila Bédard, professeur de sciences forestières à l'Université Laval déclare à ce propos : « Les termes géographiques sauvages ne sont pas historiques; l'histoire du pays ne commençant qu'avec les luttes contre les Indiens et ceux-ci, parce que barbares, étant d'une race dont les vestiges ne se doivent conserver que dans les musées<sup>101</sup>». En 1919, l'abbé Lionel Groulx (1878-1967) prononce un discours au pied du monument à Dollard à Carillon où il critique violemment les tenants du métissage. Selon Groulx, des esprits malveillants entretiennent ce mythe pour démontrer le caractère inférieur de la race canadienne-française.

Dans un texte consacré au peintre Cornelius Krieghoff (1815-1871), François-Marc Gagnon fait un rapprochement entre l'idéologie nationaliste de Groulx et celle de Gérard Morisset à propos de l'image des ancêtres paysans. Groulx dresse un portrait extrêmement austère de la famille canadienne-française des origines qui ne ressemble pas du tout à l'image que s'en fait Marius Barbeau. L'Indien féroce et méchant conserve toute sa popularité dans l'historiographie canadienne-française pendant les années 1920 et 1930. Ce n'est que vers les années soixante qu'un certain nombre d'humanistes et de spécialistes des sciences sociales viennent miner la vision négative du « Sauvage ». Même l'un des premiers grands historiens de l'art québécois, Gérard Morisset (1898-1970), pour qui le programme intellectuel était de définir un style canadien-français, n'a jamais manifesté d'intérêt pour les Indiens. S'il s'est intéressé à la représentation des

---

<sup>101</sup> BÉDARD 1914-1915, p. 270.

Canadiens français chez le peintre Cornelius Krieghoff, le problème de la représentation de l'Indien ne l'a pas préoccupé<sup>102</sup>.

### 3.3 LA REPRÉSENTATION DE L'AMÉRINDIEN

#### 3.3.1 De la tradition documentaire à la tradition romantique

Comme je l'ai déjà observé, les représentations de l'Amérindien de Guindon se démarquent particulièrement de celles d'autres artistes de diverses époques en Amérique du Nord. Ces observations seront démontrées picturalement dans notre analyse des oeuvres du corpus (chap. IV). Comme l'objet d'étude n'est pas d'effectuer une typologie de la représentation de l'Amérindien depuis les premiers contacts avec les Européens, nous allons concentrer notre analyse sur quelques artistes contemporains de Guindon ayant représenté des Amérindiens.

Avant le XIXe siècle, les Indiens étaient souvent représentés comme des sauvages féroces ou comme des figures de l'Antiquité classique<sup>103</sup>. Par la suite, plus nombreux furent les artistes à parcourir le continent et à représenter les Indiens. Deux grandes traditions se rencontrent alors, celle de la peinture documentaire qui représente l'Indien dans sa vie quotidienne et celle, plus romantique qui a tendance à idéaliser l'Indien. Une étude sérieuse menée par le Groupe de recherche « l'Indien imaginaire » formé à l'UQAM, s'est penchée sur la représentation de l'Indien dans les productions culturelles des Blancs. Les chercheurs partent du constat que : « la figure de l'Indien... était fortement marquée par l'idéologie de l'auteur et de son époque et que la présence de l'Indien réel avait de moins en moins à faire avec sa représentation<sup>104</sup> ». L'étude se concentre sur le discours plutôt que sur la représentation visuelle, mais il faut porter l'attention sur le discours pour mieux

---

<sup>102</sup> En ce qui concerne l'iconographie indienne de Krieghoff, voir GAGNON 1999.

<sup>103</sup> GAGNON et CLOUTIER 1976.

<sup>104</sup> THÉRIEN 1987, p. 3.

comprendre l'idéologie qui a pu influencer les artistes dans leur vision de l'Amérindien.

D'après Gilles Thérien, c'est lorsque l'Indien est suffisamment oublié dans sa réalité qu'il devient : « un personnage presque mythique, héros de légende, héros folklorique...<sup>105</sup> » Aux États-Unis, la parution, en 1826, du *Dernier des Mohicans* de Fennimore Cooper fait entrer la question indienne dans le registre romanesque quelques décennies avant que le phénomène ne touche le Bas-Canada. Ici, il faudra attendre la deuxième moitié du XIXe siècle et le développement du roman historique pour que l'Indien devienne un personnage romanesque. C'est à la même époque que Paul Kane (1810-1871) et Cornelius Krieghoff se feront connaître pour leurs peintures romantiques d'Indiens même s'ils représentent aussi la tradition documentaire.

Comme le mentionne François-Marc Gagnon, dans son étude sur Louis-Philippe Hébert : « l'iconographie indienne d'un artiste canadien de la fin du XIXe siècle est toujours un sujet délicat<sup>106</sup> ». Gagnon traite de l'intérêt de Hébert pour les sujets indiens qui remonterait à sa tendre enfance. Pourtant, Hébert ne se serait pas inspiré des mêmes sources que Guindon. Les récits des pères Le Jeune (1591-1664) et Brébeuf (1593-1649) ainsi que l'auteur James Fenimore Cooper (1789-1851) étaient ses sources favorites. Selon Gagnon, quand on aborde l'iconographie indienne de Hébert, il importe de faire la part des choses entre ce qui relève d'un attachement à ses propres valeurs et ce qui pourrait être mis sur le compte d'un manque d'ouverture à des valeurs autres. Pour Gagnon, il paraît évident que le climat de ferveur nationaliste et catholique dans lequel Hébert a vécu n'a pu l'empêcher de placer très haut les valeurs de sa propre culture. Tandis que l'historien de l'art nuance les commentaires sur l'intention des oeuvres de Hébert à représenter la civilisation contre la barbarie, nous ne pouvons que constater la position toujours inférieure occupée par les figures d'Amérindiens dans les

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>106</sup> GAGNON 2001, p. 244.

compositions de Hébert. L'exemple le plus connu demeure le *Monument à Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve* de 1895 à Montréal où l'Amérindien se retrouve au pied du fondateur de Montréal. Un autre peintre contemporain de Hébert, Théophile Hamel poursuit plutôt la tradition nord-américaine des portraits idéalisés de l'Amérindien comme l'illustre l'exemple de *Portrait d'une jeune fille indienne* de 1850, (fig. 44).

Cornelius Krieghoff a aussi peint une grande quantité de scènes de la vie indienne. La plupart de ses toiles sont empreintes d'un romantisme alimenté par l'anecdote. On pourrait dire que l'iconographie indienne de Krieghoff a un caractère documentaire à cause de l'abondance de détails qui figurent dans ses scènes de genre. Alors que Krieghoff se concentre sur l'anecdotique et sur des paysages idylliques, Guindon campe ses personnages dans une nature réaliste et détaillée. D'ailleurs, ses confrères disaient de lui qu'il aimait à observer la nature et à la représenter le plus fidèlement possible<sup>107</sup>. Là où Krieghoff se concentre sur l'anecdote, Guindon met l'accent sur le mythe ou la légende. C'est dans le sujet traité ainsi que dans la relative neutralité de la figure de l'Amérindien que Guindon se démarque le plus de ses contemporains. On ne sent pas qu'il veut idéaliser l'Amérindien, ni le plaindre, ni exposer ses attributs ainsi que son mode de vie, mais plutôt ses croyances.

Un autre thème courant à l'époque est la compassion pour le sort malheureux des représentants des premières nations. Le peintre américain Georges Catlin (1796-1872) en est le fidèle représentant. Il s'est donné comme mission de fixer sur la toile l'image de l'Indien non assimilé, de l'Indien d'avant ses premiers contacts avec les Blancs. Paul Kane (1810-1871), peintre explorateur torontois s'inspirera aussi de l'idéal de Catlin. Dans cette lignée de peintres documentaires, nous retrouvons également Karl Bodmer (1809-1893), Peter Rindisbacher (1806-1834) ainsi que William Hind (1833-1889). Ils ont représenté l'Amérindien et sa culture à une époque où il était encore libre, où il gardait encore la plupart de ses

---

<sup>107</sup> Cet élément est précisé dans l'introduction, p.8.

habitudes, malgré les pressions grandissantes exercées par les Blancs. C'est aussi ce qui paraît avoir guidé Guindon dans ses représentations où toute trace de vie blanche est écartée. Pourtant, Guindon n'est pas un explorateur comme les autres. Il côtoie un peuple amérindien qui a déjà perdu une partie de ses pratiques culturelles.

Dans son étude sur Suzor-Coté, Laurier Lacroix discute d'une problématique de taille dans la question de la véracité historique<sup>108</sup>. En commentant l'observation de Maurice Hodent, rédacteur du *Bulletin de la Canadienne* sur le tableau *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé, 1535* peint en 1906 de Suzor-Coté, ce dernier constate que le peintre a cédé à l'exotisme. Lacroix se demande comment l'artiste, qui ne peut connaître le rôle joué par ses personnages à cette époque, peut tenter de représenter le sujet sans le déformer. Dans le cas de Guindon, puisqu'il n'a pas représenté de personnages européens, héros ou autres, l'opposition des idéologies contemporaines sur l'importance accordée aux deux groupes ethniques ne se pose pas comme elle a pu soulever des débats dans le cas d'autres oeuvres où Amérindiens et Blancs se rencontrent. Dans les oeuvres de Guindon, les protagonistes, les Amérindiens et les créatures mythiques ou légendaires sont de mêmes origines. Les uns sont la création des autres. En fait, il appartiendrait à la communauté amérindienne observée par Guindon de juger de l'adaptation que fait l'artiste des mythes et légendes les concernant. Mais comme nous ne disposons pas de tels témoignages, nous pouvons rappeler l'effort qu'a déployé Guindon pour connaître et comprendre le phénomène mythique et les coutumes des cultures amérindiennes à travers son étude ethnographique puisant à des sources abondantes et sérieuses.

À propos de la transcription formelle et stylistique, il sera intéressant d'observer comment Guindon a adapté les mythes amérindiens à travers les attitudes, les physionomies et les rapports entre les créatures fantastiques et les Amérindiens. Par exemple, alors que d'autres artistes dont Hébert, Laliberté et Suzor-Coté représentent la femme indienne sous les traits de séductrice ou

---

<sup>108</sup> LACROIX 2003, p. 137-146.

d'abandonnée comme dans *Convoitises* de 1897, Guindon représente surtout des hommes indiens et lorsqu'il représente des femmes, elles adoptent la même attitude et occupent le même statut que les hommes comme observé dans *Le Bicéphale et la flèche enchantée* (fig. 6).

### 3.3.2 Du romantisme à l'ethnologie moderne

Alors que Guindon se distingue de tous ces peintres contemporains par le sujet et son traitement, nous observons une parenté nette avec une autre artiste canadienne contemporaine. Il s'agit d'Emily Carr (1871-1945). Il y a plusieurs points en commun entre les deux artistes. D'abord, ils ont développé un intérêt précoce pour la culture autochtone. Les deux ont fréquenté des Amérindiens tôt dans leur vie et s'en sont inspiré comme source principale de leur production artistique. Ils n'ont pas représenté n'importe quel thème à propos de l'Amérindien, ils ont représenté des êtres mythiques. Donc, ils s'écartent tous les deux d'une tradition documentaire qui, depuis le XVIIe siècle, représentait les Amérindiens de l'extérieur, dans leur mode de vie, leurs costumes, et leurs habitats. Les deux artistes sont aussi écrivains et ont traité des cultures amérindiennes dans leurs ouvrages. Les deux peignent de manière isolée. Carr à Victoria, dans un milieu conventionnel et peu cultivé et Guindon, sans formation artistique, au sein d'une communauté religieuse. Surtout, l'art des deux artistes fait partie intégrante d'une recherche spirituelle personnelle, bien que chez Carr, la recherche stylistique visant à s'inscrire dans la modernité est bien présente et domine largement à partir des années 1930.

Dans son mémoire de maîtrise en études des arts, Yanick Duchesne se questionne sur le statut des oeuvres de Carr<sup>109</sup>. En observant les diverses représentations de la D'Sonoqua, on s'aperçoit qu'il y a beaucoup d'écart avec ses sources iconographiques. Pourtant, le grand public les perçoit souvent comme documents anthropologiques. En effet, au début de sa carrière, vers 1899, Carr se rend dans divers villages autochtones de la côte ouest et est fascinée par l'art de

---

<sup>109</sup> DUCHESNE 2002.

ces communautés. En 1913, elle tente ensuite d'attirer l'attention du Musée provincial de la Colombie-Britannique, institution à vocation historique. Il refuse d'acquérir les œuvres de Carr, les jugeant trop artistiques.

Selon François-Marc Gagnon, le sujet autochtone, traditionnellement associé à l'art documentaire, nécessite la pratique d'une représentation naturaliste. Encore au début du XXe siècle, la représentation de l'Amérindien demeure dans la lignée de Paul Kane, de Georges Catlin, et porte sur l'exotisme du mode de vie traditionnel de l'autochtone dans des paysages, portraits et scènes de genre. Duchesne veut montrer que ce n'est pas le cas des œuvres de Carr et que l'artiste a pris une grande liberté envers le sujet d'origine, surtout après ses contacts avec d'autres artistes contemporains.

Au fond, le problème n'est pas tellement différent pour les œuvres d'Arthur Guindon. Dans la fortune critique de l'artiste, on note que les commentaires tournent autour d'un questionnement sur l'exactitude de la peinture à représenter une légende amérindienne. D'ailleurs, les toiles ont longtemps été exposées à côté d'un résumé de la légende écrite sur un panneau, résumé qu'a fait l'artiste lui-même. Le Musée de la civilisation à Québec possède une reproduction du *Génie du lac des Deux-Montagnes* qui est classée comme document ethnologique<sup>110</sup>.

Le premier problème énoncé par Duchesne, qui vient questionner l'exactitude des œuvres à représenter une réalité, nous porte à questionner le statut des œuvres de Guindon. L'ouvrage de Guindon que j'ai mentionné à diverses reprises, intitulé *En Mocassins*, est très révélateur à ce propos. Cet ouvrage comporte deux parties, la première inclut une étude sur les Hurons-Iroquois et sur les Algonquins. Il s'inspire de nombreux auteurs ayant traité de ces sujets et y fait référence fréquemment. À travers ces études à caractère ethnologique, on observe une recherche d'authenticité et de scientificité. Où la subjectivité est rendue sensible, c'est dans le

---

<sup>110</sup> Consulter la base de données Artefacts Canada au [www.rcip.gc.ca](http://www.rcip.gc.ca) ou l'annexe 2 du présent ouvrage, archives no. 19 et 20.

choix des sujets qu'il traite. En effet, il aurait pu traiter des guerres sanglantes que les Iroquois ont menées contre les Hurons et les Français ou des martyrs des missionnaires religieux. Pourtant, il parle de la moralité, de l'éloquence, du gouvernement de ces peuples, et surtout de leur mythologie. Ce dernier élément est le plus abondamment traité et Guindon résume sept des neuf mythes qui portent le même titre que sept des toiles du corpus à l'étude.

Cet ouvrage n'est pas sans rappeler celui de Lewis Henry Morgan (1818-1881), *League of the Iroquois* écrit en 1851. Le texte de Morgan est une étude approfondie des coutumes et des croyances représentatives des qualités positives de ce peuple. Morgan cherche à montrer la valeur de la nation iroquoise à travers le récit de ses institutions. Son texte est une apologie afin de convaincre le lecteur américain de la perte que provoquerait l'ethnogénocide en voie de se réaliser<sup>111</sup>. L'Iroquois de Morgan, tout comme celui de Guindon, y est décrit non pas tel qu'il est devenu, diminué et dégradé, mais tel qu'il a peut-être déjà été avant les premiers contacts avec la société européenne. Morgan a lui aussi fait des observations sur les Iroquois qu'il a rencontrés dans les réserves, mais ceux-ci n'ont été approchés que comme des indices de ce qu'ils ont déjà été. Dans le cas de Guindon, celui-ci va plus loin. Il représente visuellement ce qu'il a d'abord traité par écrit. Il serait plus judicieux de dire qu'après avoir choisi ce qui lui convient dans les mythes traités dans ses sources, Guindon a fait une reconstitution de certains mythes et les a ensuite représentés. En somme, sa source d'inspiration visuelle est plutôt son interprétation littéraire personnelle.

Où l'ouvrage devient encore plus révélateur, c'est dans sa deuxième partie intitulée *En marge des méthodologies et des folklores sauvages, quelques essais*. On retrouve des essais littéraires à caractère poétique ainsi que les deux reproductions des autres toiles du corpus à l'étude, soit *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* ainsi que *l'Ascension d'Agohao*. Ici, aucune source n'est mentionnée. Il s'agirait donc de constructions de l'imaginaire du peintre. D'ailleurs, ce dernier

---

<sup>111</sup> Pour une analyse du texte de Morgan voir GERVAIS 1987.

passait ses étés sur le bord du lac des Deux-Montagnes et on pourrait voir dans la toile *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*, un mythe personnel de l'artiste. Donc, pour résumer, Guindon aurait d'abord reconstitué des mythes amérindiens à partir de sources écrites et les aurait représentés visuellement. On pourrait qualifier sept de ses œuvres de témoignages ethnologiques, tandis que les deux autres relèveraient davantage de l'invention fantasmagorique. D'ailleurs, si l'on observe ces deux dernières représentations, on remarque qu'elles témoignent d'un autre esprit que les sept autres. Elles portent davantage à la contemplation, au calme tandis que les autres mettent en scène l'effroi, la menace, les forces du mal. Ces caractéristiques seront abordées dans l'analyse du corpus. On pourrait dire que Guindon passe d'une approche plus documentaire, qui s'en écarte aussi par la nouveauté du thème, à une approche conceptuelle et artistique où la représentation du mythe relève de l'imagination et d'un travail propre à l'artiste. Mon objectif est justement de démontrer que les œuvres de Guindon ne peuvent pas être classées dans l'appellation de surréalisme, mais qu'elles témoignent d'une tout autre recherche en lien avec l'ethnologie moderne, la peinture d'Amérindiens et l'illustration du culte des héros de l'époque. Tout en s'inspirant de mythes décrits dans des œuvres littéraires, Guindon ne reproduit pas ces mythes de manière exacte et les manipule en y incluant ses préoccupations personnelles. Tout comme Carr, Guindon ne constitue pas une collection ethnologique, il choisit ce qu'il veut représenter.

### 3.4 RELIGION ET MYTHOLOGIE

Lorsque les Européens débarquent en Amérique et rencontrent ces peuples étranges aux coutumes singulières, qu'ils appellent alors « Indiens », ils apportent avec eux la religion catholique, la seule, en comparaison de laquelle toute pratique ne peut être que du quasi-religieux, de la superstition, voire une manifestation du

démon<sup>112</sup>. Champlain écrit : « Ils ne reconnaissent aucune divinité, ils n'adorent et ne croient en aucun Dieu ni chose quelconque<sup>113</sup> ».

Les premières observations sur les populations amérindiennes nous sont parvenues à travers de nombreux témoignages et récits. Explorateurs et missionnaires rendent compte par écrit ainsi que par l'image de ce sujet d'émerveillement et aussi de frayeur. Nombre de ces écrits traduisant l'absence de religion chez les Amérindiens seront repris par les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles pour mettre en valeur, par effet de contraste, les vertus chrétiennes qui animaient les fondateurs de la patrie et affermir l'identité culturelle de leurs descendants.

*L'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau (1809-1866), publiée entre 1845 et 1848, nie l'existence de culte chez les Amérindiens. « Dans une société ainsi constituée, la religion devait avoir peu d'influence, ou plutôt son organisation est un indice qu'elle n'avait pas de religion régulière avec ses dogmes, ses cérémonies sacrées<sup>114</sup> ». Son histoire met plutôt l'accent sur la coutume des scalps, des tortures et des massacres.

Selon Robert Verreault<sup>115</sup>, étudiant au doctorat en sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, au XIXe siècle, alors que les chaires de mythologie comparées se multiplient, s'instaure un découpage basé sur l'opposition religion/mythologie. Ce rapport serait le symptôme d'une opposition idéologique fondamentale entre rationalité et irrationalité. Les explications pour rendre compte de la pensée mythique s'articulent toutes autour du thème du progrès. Ce qui distingue le Grec du Sauvage, c'est que ce dernier serait resté à l'état primitif. La publication des travaux de Darwin vient confirmer que cette notion d'évolution relève de l'ordre

---

<sup>112</sup> Sur la perception qu'entretiennent les Européens, en particulier les missionnaires à l'endroit des Amérindiens, voir SMITH 1974.

<sup>113</sup> CHAMPLAIN 1993, p. 93.

<sup>114</sup> GARNEAU 1996, p 131.

<sup>115</sup> VERREAULT 2001, p.17.

naturel des choses. La « sélection naturelle » qui assure la victoire du plus fort fait de l'Occident et de la race blanche la race supérieure<sup>116</sup>. Selon Donald B. Smith :

Un grand nombre d'anthropologues, autant aux États-Unis qu'en Europe, acceptent le principe « scientifique » de grandes différences entre les races humaines au point de vue de l'intelligence innée...Quant à l'Indien d'Amérique du Nord, il est considéré comme appartenant à l'une des races inférieures caractérisées par des qualités émotionnelles et mentales immuables<sup>117</sup>.

Les premières recherches sérieuses sur les Amérindiens et les aspects religieux débutent aux États-Unis, dans les premières décennies du XIXe avec, entre autres, les ethnologues et anthropologues Horatio Emmons Hale, Lewis Henry Morgan et Erminnie Adele Smith. Leurs écrits constituent des sources majeures dont Guindon s'est inspiré pour réaliser sa propre étude ethnologique<sup>118</sup>. Leurs études reprennent aussi une position d'observation et stimulent la volonté d'autres chercheurs, comme Guindon, de conserver des pratiques et un folklore considérés en voie de disparition.

Au Québec, l'intérêt pour les récits mythologiques autochtones ne se fait sentir qu'au début du XXe siècle, avec notamment les recherches de Marius Barbeau qui s'impose comme un pionnier dans ce domaine. À partir de 1911, engagé à titre d'anthropologue et d'ethnologue par le musée de la Commission géologique du Canada à Ottawa, il recueille les témoignages d'Amérindiens ayant conservé leur langue d'origine. Son oeuvre maîtresse, *Mythologie huronne et wyandotte*, rassemble un nombre impressionnant de récits, mythes, contes et chants de la culture wendat, Amérindiens de langue iroquoienne de l'est du Québec. Pourtant, les résultats de cette recherche ne seront publiés qu'en 1994. Contemporains, Marius Barbeau et Arthur Guindon s'intéressent à des objets d'études similaires, pourtant, leurs démarches sont tout à fait différentes. Alors que

---

<sup>116</sup> VERREAULT 2001.

<sup>117</sup> SMITH 1974, p. 79.

<sup>118</sup> GUINDON 1920. Les références à ces auteurs sont utilisées à plusieurs reprises dans la première partie de l'ouvrage.

Barbeau observe et consigne ce qu'il reste d'encore vivant dans les cultures amérindiennes, Guindon tente de retracer ce qu'ont pu être les commencements de ces mêmes cultures avant qu'elles soient contraintes d'abandonner une partie de leurs pratiques et de leurs représentations en les remplaçant par des éléments des traditions venues d'Europe.

Dans *Premier peintres*, Gagnon, pour expliquer le fait que Pierron introduise l'imagerie catholique afin de convertir les Amérindiens mentionne que :

ce qui manquait à Pierron comme aux gens de son temps, c'est le concept de culture appliqué aux sociétés amérindiennes. Sans ce concept, l'Indien n'est pas perçu comme ayant sa propre culture, mais comme ignorant la seule culture qui vaille, la culture européenne<sup>119</sup>.

Plus loin dans son étude, Gagnon nous dit que le terme « superstition » est employé comme synonyme de religion lorsqu'il est appliqué à la réalité indienne. Selon lui, les premiers peintres à avoir représenté l'Indien ne purent le faire que d'après leurs déterminismes culturels<sup>120</sup>. Le déterminisme par excellence, surtout aux XVIIe et XVIIIe siècles est la religion. Plongés dans le contexte de renouveau religieux issu de la Contre-Réforme, qui se traduit par un élan missionnaire en Nouvelle-France, autant les laïcs que les Religieux empruntent ce que Gagnon appelle des catégories bibliques pour qualifier les Indiens. Ainsi, l'errance des Indiens est associée à la condition de Caïn châtié par Dieu pour son fratricide et la nudité de l'Indien est inconciliable avec le récit de la genèse. Tout comme Caïn, l'Indien est perçu comme un être perdu, abandonné de Dieu<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> GAGNON 1976, p. 22.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 73-74.

<sup>121</sup> GAGNON 2004, p. 310.

### 3.4.1 Rencontre et syncrétisme

Selon Gabriel Lefebvre, étudiant au doctorat en sciences des religions à l'Université du Québec à Montréal, il est faux de croire que la culture européenne s'impose aux peuples qu'elle cherche à convertir en demeurant intacte, non influencé ou transformée par l'autre culture : « tout contact génère une interpénétration de représentations qui marque tous les participants<sup>122</sup> ». La culture dominante est transformée par les Amérindiens qui la traduisent selon leurs propres perceptions, mais celle-ci subit aussi des modifications à travers ce contact. Cette constatation s'applique bien dans le contexte d'observation de Guindon. Ce dernier n'a pas représenté les Amérindiens tels qu'ils se présentaient à lui lors de ses visites à la mission sulpicienne d'Oka, mais le contact avec la culture mohawk a très certainement teinté sa perception, ainsi que les représentations picturales qui font l'objet de notre étude. D'ailleurs, plusieurs commentateurs mentionnent que Guindon se servait des visages des Amérindiens de la réserve d'Oka pour représenter les Amérindiens dans ses oeuvres.

Arthur Guindon étant un religieux, nous nous pencherons particulièrement sur cet élément à travers l'analyse de la représentation amérindienne dans ses oeuvres. Nous avons déjà observé que certains thèmes représentés pouvaient être mis en relation avec l'iconographie religieuse catholique.

### 3.4.2 Le mythe

Ne disposant pas d'une tradition écrite, les Amérindiens s'en remettaient à leur folklore, transmis oralement d'une génération à une autre, pour connaître leur histoire et apprendre leurs croyances religieuses. On peut distinguer, selon les catégories définies, par Mircea Eliade (1907-1986)<sup>123</sup> trois sortes d'histoires : les contes folkloriques, les traditions et les mythes. On reconnaît que les contes ne sont

---

<sup>122</sup> LEFEBVRE 2001, p. 28.

<sup>123</sup> ELIADE 1963, p. 9-33.

que pure fiction et relatent les aventures de certains héros humains et animaux ainsi que leurs exploits merveilleux. Les traditions orales consistaient en des récits portants sur l'histoire de la tribu et auxquels on donnait souvent une tournure mythique. Les véritables mythes amérindiens étaient des narrations fantastiques que les Indiens considéraient être la vérité. Ce sont ces mythes qui ont le plus inspiré Guindon. Ils comprenaient aussi certains mythes étiologiques qui décrivent des phénomènes naturels.

Selon Marius Barbeau<sup>124</sup>, il existait de longs mythes cosmogoniques iroquois dont les divers épisodes se faisaient suite selon un ordre relativement logique. Il est possible d'observer, selon cette logique cosmogonique, un certain ordre dans les représentations que Guindon a faites. Cet élément sera traité lors de l'analyse des oeuvres du corpus.

*L'Ascension d'Agohao* représente l'un de ces mythes qui expliquent les origines des Iroquois et la vie à l'époque primitive. La scène de l'épisode d'Agohao, personnage qui était considéré comme le patriarche du peuple iroquois, précède une série d'histoires expliquant les origines de la vie terrestre. Il faut noter qu'on retrouve le même type de déroulement que dans le livre de la Genèse. Les histoires portant sur Hinoun, le dieu du tonnerre, illustrées par Guindon dans *Le Dieu du tonnerre* et *Le Serpent foudroyé* font partie de la même catégorie de mythes cosmogoniques.

Les histoires relatives aux monstres et aux géants peuvent être classées dans la catégorie des mythes étiologiques. Les légendes au sujet des géants de pierre sont les plus populaires. On les retrouve dans plusieurs autres mythologies. Elles sont représentées par Guindon dans *Le Fléau des Géants*.

Les contes relatifs aux serpents géants que l'on retrouve dans *le Bicéphale et la flèche enchantée* et dans *Le Serpent foudroyé* ainsi que dans les contes au sujet du *Fléau des têtes* et du *Bain des squelettes* font partie de cette catégorie. *Le*

---

<sup>124</sup> BARBEAU 1994, p. 2.

*Serpent foudroyé*, puisqu'il représenta à la fois un épisode de la vie de Hinoun et un autre des contes relatifs aux serpents géants, pourrait faire partie des deux catégories.

Le tableau intitulé *Le Monstre chantant* véhicule une certaine vérité historique relative à la fondation de la Ligue des Cinq Nations à l'intérieur d'un cadre mythologique et se situe donc entre le mythe et la tradition.

*Le Génie du lac des Deux-Montagnes* représente une anomalie par rapport à la série du folklore iroquois peinte par Guindon. La seule origine que nous puissions y trouver est le long poème rédigé par Guindon qui figure dans sa publication *En Mocassins*. Il est possible, comme énoncé en introduction, que cette oeuvre ne représente pas un véritable mythe amérindien, mais soit plutôt une invention poétique de Guindon créée dans l'esprit des mythes indigènes. Guindon a peut-être visé à personnifier l'esprit d'Oka, où il a passé plusieurs étés sur les bords du lac des Deux-Montagnes. En traçant le portrait d'un événement mythologique où animaux et humains communiquent en harmonie pastorale, Guindon utilise certaines caractéristiques saillantes et une composition expressive que l'on retrouve dans nombre de légendes amérindiennes. D'ailleurs, il faut mentionner que les titres des toiles ont été donnés par l'auteur. Guindon semble prendre une forme littéraire rappelant les titres de fables et de contes pour la plupart de ses oeuvres et en particulier pour *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*.

### 3.5 CONCLUSION

Dans cette mise en contexte historique, j'ai surtout tenu compte des aspects sociaux et visuels liés avec la représentation de l'Amérindien afin d'éclairer cette portion de l'époque où se situait Guindon. Puisqu'il s'agit d'un artiste méconnu au style personnel, la contextualisation est nécessaire afin de mieux procéder à l'analyse et à l'interprétation des oeuvres selon la méthode panofskienne. Comme le

mentionnait John Russell Harper : « Il peignit le folklore canadien dans un style sans âge qui peut aussi bien dater du XVIe siècle que du début du XXe siècle<sup>125</sup>».

Les commentaires à propos des oeuvres ainsi que leur mention dans ce chapitre prendra un sens plus précis avec l'analyse des oeuvres du chapitre suivant.

---

<sup>125</sup> HARPER 1966, p. 241.

## CHAPITRE IV

### ANALYSE DES OEUVRES

Dans ce chapitre, chacune des neuf oeuvres constituant le corpus sera analysée en tenant compte de plusieurs paramètres. D'abord, le tableau sera décrit en détail, ce qui constitue la description préiconographique telle qu'exposée dans la méthode panofskienne. Ensuite, je comparerai certains des éléments des représentations de Guindon avec des productions artistiques contemporaines, ce qui constituera l'histoire du style. Les représentations d'Amérindiens nord-américaines de la deuxième moitié du XIXe jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle constitueront nos sources de comparaisons. Finalement, l'histoire des types viendra analyser les thèmes et les concepts spécifiques représentés dans chacune des oeuvres.

Dans son recueil *En Mocassins* de 1920, Guindon dresse un résumé de chacune des légendes illustrées dans ses tableaux : «Voici quelques esquisses des maux qui affligèrent les *grands aïeux* des Iroquois<sup>1</sup>». Dans ce même ouvrage, il précise les sources auxquelles il a puisé pour ensuite se réapproprier les légendes. Ces références littéraires, pour la plupart de nature ethnologique ou anthropologique seront ici discutées. Certains thèmes représentés par Guindon rappellent des épisodes aussi représentés chez d'autres peuples de différentes croyances. Il sera intéressant de constater que les scènes représentées par Guindon trouvent plus ou moins leur pendant dans la tradition qui représente les héros chrétiens ou gréco-romains.

---

<sup>1</sup> GUINDON 1920, p. 47.

Étant donné le nombre d'oeuvres constituant le corpus, il m'est impossible de consacrer plus que quelques pages pour chacune des neuf oeuvres. Ces analyses ne sont pas exhaustives et visent plutôt à apporter les éléments les plus pertinents afin de démontrer l'hypothèse de recherche, telle que formulée au chapitre III : les représentations peintes de légendes amérindiennes d'Arthur Guindon se situent à un point de convergence entre l'anthropologie moderne américaine, la représentation peinte d'Amérindiens et le culte des héros de l'époque. Le corpus se rattache donc à un courant idéologique en lien avec la sauvegarde des cultures autochtones inspiré par l'anthropologie américaine et à certains aspects formels de la représentation de l'Amérindien.

Les oeuvres auxquelles j'ai recours pour effectuer des comparaisons ont été choisies parce qu'elles sont fort connues et bien présentes dans les recherches en histoire de l'art. Plusieurs des thèmes abordés sont aussi présents dans de nombreuses autres oeuvres qui auraient pu être utilisées à titre d'exemple.

#### 4.1 *LE BICÉPHALE ET LA FLÈCHE ENCHANTÉE* ( fig. 6)

##### 4.1.1 Description préiconographique

Cette oeuvre, construite par superposition de trois plans représente un jeune Amérindien qui pointe son arc bandé, depuis une petite falaise où se trouve un campement amérindien, en direction d'un immense serpent bicéphale se tenant sur la berge d'un lac.

Au premier plan, posé sur un lit de verdure au bas d'une petite falaise, le serpent à deux têtes cornues, dont l'une, la gueule ouverte découvrant une dentition redoutable, de profil, fixe le spectateur d'un oeil menaçant. L'autre tête, dont on voit le dessous du museau expulse, par ses naseaux, une fumée incendiaire qui met feu aux arbres feuillus à la lisière du cap rocheux. Au second plan, sur la surface de ce cap aride se trouve un campement formé de trois tipis regroupés (tentes amérindiennes) et d'une maison longue typique des peuples iroquoiens du nord comme les Iroquois. Un jeune Amérindien se tient en bordure du rocher, regardant fixement son ennemi en pointant son arc bandé vers la créature gigantesque. Derrière lui, six Amérindiens d'âge adulte, dont deux femmes assises à l'entrée d'un tipi et enroulées dans d'épaisses couvertures, regardent, l'air impassible, la scène guerrière qui se déroule devant leurs yeux. L'enfant a le torse nu et ne porte qu'un pagne ainsi qu'un bandeau rehaussé de plumes blanches. Il ne porte pas le carquois traditionnel. L'unique flèche qu'il possède est insérée dans l'arc. À l'arrière-plan, une forêt mixte aux allures automnales se déploie sur les berges d'un lac tranquille sous un ciel sombre parsemé de nuées lumineuses.

La palette est plutôt sombre et composée de couleurs naturelles, comme les bruns, les ocres, les beiges et les verts de la végétation. Cependant, le corps de la bête ainsi que ses têtes sont parsemés de touches de couleurs très vives jaunes, rouges et vertes, dont certaines semblent fluorescentes. Les motifs occupent la totalité de la surface picturale et sont définis par rapport au fond. Bien que Guindon

n'utilise pas de lignes contours, le dessin dans ce tableau est rendu sensible par les formes bien définies et la profondeur par la superposition des plans. La lumière semble provenir de l'extrémité supérieure gauche de la surface, se frayant un passage sur le plateau rocheux et n'éclairant qu'une partie du serpent, jetant le reste de son corps dans une semi-obscurité. Un léger flou se dessine au loin évoquant la perspective atmosphérique. Les lignes sont variées avec une dominante verticale créée par l'élévation du serpent bicéphale et par les deux couples d'arbres qui poussent sur les limites de la falaise et qui semblent répondre aux deux têtes monstrueuses alors que les formes circulaires de son corps font pendant à l'arc bandé de l'enfant.

La luminosité de ce tableau met l'importance sur les têtes fantastiques du serpent bicéphale et sur le mouvement suggéré par les formes de son corps et par la fumée incendiaire qui se dégage de ses naseaux. La fixité de la nature et le mouvement figé des personnages amérindiens viennent contraster cet ensemble.

#### 4.1.2 L'histoire du style : l'Amérindien chasseur

Dans l'histoire de la représentation de l'Amérindien, celui-ci a souvent été représenté avec les attributs du chasseur. Cette tradition remonte au XVII<sup>e</sup> siècle et l'on retrouve plusieurs représentations de gravures dans *Historiae Canadensis seu Novae Franciae Libri Decem* de François Du Creux<sup>126</sup> (fig. 43). Pourtant, l'iconographie du chasseur chez Guindon est fort différente. En effet, il représente un enfant et son ennemi n'est pas un animal usuel ou encore des Blancs, mais une créature fantastique issue de l'imagination de ces peuples. Guindon représente l'enfant amérindien en véritable héros de son peuple, seul contre une créature qui fait cinq fois sa taille.

Parmi les contemporains de Guindon, plusieurs artistes ont aussi représenté l'Amérindien en chasseur. Louis-Philippe Hébert (1850-1917), par exemple, reprend

<sup>126</sup> DU CREUX 1664, planches 26-31.

l'iconographie de l'Indien chasseur dans plusieurs de ses oeuvres. *L'Iroquois* (fig. 42), qui fait partie du *Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve* de 1895 (fig. 41), et *La Halte dans la forêt* (fig. 42.2), sur la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec de 1889 représentent l'Amérindien avec le torse nu et portant le carquois et l'arc. Théophile Hamel (1817-1870) a aussi représenté des Indiens avec les attributs du chasseur. Celui-ci, dans un style plus romantique, a peint de jeunes filles amérindiennes portant l'arc et le carquois. Dans *Portrait d'une jeune fille indienne* de 1850 (fig. 44) et *Jeunes Indiennes à Lorette* de 1865 (fig. 45), ce sont des enfants qui portent ces attributs, comme dans la toile de Guindon.

Dans tous ces exemples, l'Indien chasseur est représenté seul, sans proies et sans ennemis. Du chasseur, ils n'ont que la pose et les attributs. Chez Guindon, le jeune chasseur fait face à sa future proie. Tandis que les autres représentations exposent un modèle figé, celle de Guindon déplace l'Indien chasseur dans une scène qui raconte un événement dans lequel l'Indien chasseur tient le rôle du héros. Le titre de l'oeuvre *Le Bicéphale et la Flèche Enchantée* vient donner une dimension magique à la scène qui représente le moment ultime où le garçonnet va décocher la flèche de la délivrance.

#### 4.1.3 L'histoire du type : Le combat contre le serpent

Selon Marius Barbeau, les Indiens croyaient que les rivières voisines des Grands Lacs auraient été rongées par ces monstres-serpents qui voyagent de lac en lac<sup>127</sup>. Dans son recueil *en Mocassins* de 1920, Guindon fixe la scène représentée dans un village tsonnontouan (Senecas, Iroquois) qui est sous l'emprise d'un serpent à deux têtes. Quelques habitants survivent dont un garçonnet.

---

<sup>127</sup> BARBEAU 1994, p. 312.

Ce dernier sort, un beau matin, quitte, souriant, sa cabane, et s'avance vers le fléau auquel il décoche une flèche enchantée. Le monstre, frappé au coeur, se déroule, fauche la forêt avec sa queue, s'enfonce dans le lac, son abîme natal... le monstre est mort<sup>128</sup>.

Dans les sources de Guindon, on retrouve l'histoire d'un enfant, qui par son courage et sa foi, se débarrasse d'un serpent maléfique et devient le chef de sa tribu. Le thème du combat contre le serpent est peut-être un des plus universels que Guindon ait représenté. Dans la religion chrétienne, il a été représenté sous la forme d'un ange renversant un dragon. *Saint-Michel terrassant le dragon* a été représenté par Raphaël (1483-1520) en 1518, ainsi que par Eugène Delacroix (1798-1863) de 1855 à 1861, entre autres (fig. 47 et 46). David contre Goliath illustre aussi un jeune homme qui vainc par sa foi un ennemi beaucoup plus imposant que lui. Bien que l'iconographie de Saint-Michel et de David ne corresponde pas à celle de l'enfant représenté par Guindon, le thème est similaire en ce que le héros qui triomphe de la bête devient un guerrier et un chef, comme Saint-Michel devient le chef de la milice angélique et David, le roi d'Israël.

Dans la mythologie gréco-romaine, le dieu Apollon est souvent représenté comme archer céleste avec son arc bandé. Sa plus grande gloire lui vient de sa victoire sur le serpent Python, monstre enfanté par Gaïa. Pour ce thème, l'iconographie d'Apollon est similaire à celle du jeune guerrier du *Bicéphale et la Flèche enchantée*. Apollon est représenté en jeune homme, torse nu, avec son arc bandé. Cependant, comme c'est le cas avec Saint-Michel, le moment représenté par les artistes est celui où le monstre est terrassé. Chez Guindon, le moment représenté est celui qui précède la mort de la bête. Michel-Ange (1475-1564), Le Caravage (1571-1610) et Rubens (1577-1640) ont représenté l'épisode d'Apollon vainqueur du serpent Python. Eugène Delacroix a aussi représenté la scène qui figure dans la Galerie d'Apollon au Louvre, inaugurée en l'honneur du Roi Louis XIV auquel était associé le dieu. Rodin a aussi représenté *Apollon écrasant le Serpent Python* vers 1895 (fig. 48).

---

<sup>128</sup> GUINDON 1920, p. 48.

Dans la mythologie grecque, le héros Asclépios, fils d'Apollon et dieu de la médecine a aussi tué un serpent. Il est représenté avec un serpent enroulé autour de son bâton qui signifie sa maîtrise sur le pouvoir de l'animal. Le mythe de La Toison d'Or met aussi en scène un héros, Jason, qui doit vaincre un dragon afin de s'emparer du lainage d'un bélier ailé afin de regagner le trône de son royaume. Salvator (e) Rosa a représenté *Jason charmant le dragon*, 1663-64 (fig. 49).

## 4.2 LE FLÉAU DES TÊTES ( fig. 7)

### 4.2.1 Description préiconographique

Ce tableau, un des plus sombres de Guindon met en scène un Amérindien d'âge adulte qui s'enfuit sous la menace de quatre terrifiantes têtes volantes, dont deux, la bouche ouverte découvrant leurs dents, s'apprêtent à le dévorer. Tout comme *Le Bicéphale et la flèche enchantée*, la poursuite se déroule tout près d'un cours d'eau qui ressemble davantage à une rivière qu'à un lac.

Le tableau est constitué de trois plans superposés où l'action se déroule à l'avant-plan, sur un lit de verdure parsemé de fleurs blanches. Le chasseur ne porte qu'un pagne et une coiffe à plumes et tient son arc dans la main gauche. Sous la menace des têtes volantes, il se dirige vers la forêt, mais son regard, surpris et angoissé, est tourné vers l'arrière, vers les têtes aux regards voraces qui le poursuivent. Ces deux têtes, ainsi qu'une troisième qui erre au milieu de la rivière, portent de longs cheveux sombres et arborent une physionomie amérindienne. Une quatrième tête sort d'un buisson au-devant duquel l'homme fuit. Cette tête n'a pas de chair. C'est un crâne blanchâtre aux yeux maléfiques surmonté d'une chevelure rougeâtre dont les mèches lui confère une allure de serpent Méduse. Son regard est tourné vers les deux têtes qui poursuivent l'Indien. Au second plan, la rivière brumeuse serpente à travers une végétation automnale où quelques collines sont surmontées de conifères chétifs. Au loin, les montagnes se profilent sous un ciel sombre où des nuages rougeoyants font écho à la menace.

Bien que l'action se déroule au premier plan qui est le plus chargé, ce tableau présente trois collines surmontées d'arbres disposées en triangle et en profondeur. Alors que les éléments de l'avant-plan sont définis et éclairés par une source lumineuse, le reste de la surface baigne dans le flou et l'obscurité. Les lignes verticales des arbres sont bien visibles, mais un vecteur horizontal représenté par la trajectoire des têtes volantes en direction de l'Amérindien et par l'arc attire l'attention

sur le premier plan où les couleurs vertes, jaunes et blanches contrastent avec les nuances profondes du reste de la surface. La précision des personnages représentés et de la végétation de l'avant-plan contrastent aussi avec les formes imprécises des plans successifs. Au loin, la silhouette de quelques arbres et la ligne d'horizon se découpent dans le ciel.

#### 4.2.2 L'histoire du style : L'Amérindien expressif

Outre l'iconographie de l'Indien chasseur représenté dans *Le Bicéphale et la flèche enchantée* (par. 4.1.2), je n'ai retrouvé aucune image d'Amérindien qui représente ce genre de scène. On constate que c'est la représentation de Guindon où le personnage semble le plus terrorisé. Cette expression est plutôt rare chez un Iroquois. Bien qu'on lise une expression de surprise sur les visages des Amérindiens dans le tableau de Suzor-Coté *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé en 1535*, datant de 1907 (fig. 42.1) et que la haine soit présente chez les guerriers Iroquois dans *Massacre des Hurons par les Iroquois* (1828) de Joseph Légaré (fig. 51), il est plus courant d'observer des visages impassibles tant dans les portraits d'Amérindiens que dans les scènes quotidiennes ou historiques comme, par exemple, dans *Mau-Za-Pau-Kan*, 1845 de Paul Kane (fig. 52) ou *Captain Bulger, Governor of Assiniboia, and the Chiefs and Warriors of the Chippewa Tribe of Red Lake, in Council in the Colony House in Fort Douglas, May 22nd, 1823* (1823-1834) de Peter Rindisbacher (fig. 53).

Dans les références littéraires qui ont intéressé Guindon, deux auteurs traitent du mythe des têtes volantes. Erminnie Adele Smith (1836-1886), anthropologue américaine a consacré quelques pages à l'histoire de *Great Head*<sup>129</sup>. Elle raconte comment le cadet de dix frères indiens réussit à délivrer ses neuf frères aînés de l'emprise d'une sorcière à l'aide d'une tête volante qu'il a amadouée par ruse. À l'origine, selon l'auteure, la grande tête poursuit les chasseurs qui s'aventurent sur son territoire par temps d'orage. C'est ce qui semble avoir inspiré

<sup>129</sup> SMITH 1983, p. 13-16.

Guindon puisqu'il représente bien un chasseur seul près d'une forêt, sous un ciel orageux. L'anthropologue américain Horatio Emmons Hale (1817-1896) rapporte que les têtes étaient supportées par deux ailes latérales<sup>130</sup>. Un autre auteur, Canfield, raconte que les têtes volantes se cachent dans les grottes des montagnes et attendent les orages et les tempêtes pour descendre sur la forêt et terroriser les humains<sup>131</sup>.

#### 4.2.3 L'histoire du type : La tête coupée

Dans le recueil *En Mocassins* de 1920, Guindon nous parle ainsi de *La Grande tête* :

Une tête humaine gigantesque, à longs cheveux ondoyants, roulant des yeux féroces, vole comme un noir météore au-dessus des bois et des lacs. Cette espèce de Méduse répand l'infection et les influences morbides. Juchée sur le sommet d'un rocher d'où les mèches noires de sa chevelure retombent en serpentant, elle guette ses victimes. Un mortel passe-t-il dans son voisinage, elle grogne cet avertissement funèbre : *Je te vois, je te vois : tu vas mourir*, et s'élançe sur sa proie qu'elle déchire à belles dents<sup>132</sup>.

Guindon laisse libre cours à son imagination en comparant la tête humaine à la Méduse de la mythologie grecque, une des trois Gorgones dont le regard pétrifiait celui qui la regardait, même après que le héros Persée lui ait tranché la tête. Cependant, la tête qui semble porter des serpents sur la représentation est un crâne décharné. Les trois autres têtes sont humaines et portent une longue chevelure.

La tête tranchée de Méduse a été représentée à plusieurs reprises dans la peinture et en sculpture. On retrouve un relief anonyme datant de 331 av. J.-C. de la *Tête de Méduse* au temple oraculaire d'Apollon à Didymes (fig. 54). Le Caravage a aussi représenté la *Tête de Méduse* dans un autoportrait célèbre datant de 1598 (fig. 55).

---

<sup>130</sup> HALE 1972, p. 124.

<sup>131</sup> CANFIELD 1902, p. 125-126.

<sup>132</sup> GUINDON 1920, p. 47.

La tête coupée trouve aussi écho dans l'épisode biblique selon Marc (VI:14-29), qui raconte la mort de Jean le Baptiste, décapité par le tétrarque Hérode Antipas à la demande de sa fille Salomé. Cette scène est représentée par de multiples peintres, dont Le Caravage, *Décapitation de Jean-Baptiste*, 1608 (fig. 56) et Puvis de Chavannes (1824-1898), *La Décapitation de saint Jean-Baptiste*, 1869 (fig. 57). Judith, héroïne juive qui trancha la tête du général Holopherne est aussi un thème qui représente la tête tranchée. Giorgione (1477-1510), *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1504 (fig. 58), Le Caravage, *Judith et Holopherne*, 1598 (fig. 59) et Artemisia Gentileschi (1593-1652), *Judith et Holopherne*, 1612-1621 (fig. 60) ont représenté ce grand thème de la peinture religieuse.

Le crâne humain aux yeux bleus éclatants demeure une énigme. Comme le crâne observe la scène de poursuite des têtes volantes et du chasseur indien et qu'il constitue une surface très pâle et occupe une place centrale dans la représentation, il est possible que celui-ci symbolise la mort prochaine de ce dernier, comme il est fréquent de le rencontrer dans l'art chrétien sous la désignation de *memento mori*.

### 4.3 L'ASCENSION D'AGOHAO (fig. 8)

#### 4.3.1 Description préiconographique

Sur une immense étendue d'eau houleuse à perte de vue, un canot transporte cinq Amérindiens, dont quatre assis vers l'arrière arborent de longues chevelures blanches témoignant de leur âge avancé. Le cinquième, assis à l'avant du canot porte une longue chevelure foncée sous une coiffe de plumes hérissées par le vent. On peut voir les colliers de dents et de plumes colorées qui couvrent la poitrine des deux Indiens le plus à l'avant du canot ainsi qu'un crâne d'animal à longs crocs attaché à la proue. Les Iroquois tiennent des pagaies qui semblent être faites de longs os polis et lèvent la tête ou les yeux vers le ciel. Leur regard se tourment en direction d'un Indien d'âge adulte à la longue chevelure noire ornée d'un bandeau rouge et d'une touffe de plumes blanches, qui porté par un cortège d'oiseaux, aigles, oiseaux de proie, débute son ascension. Le regard d'Agohao, personnage principal, un peu inquiet, est tourné vers ses semblables qui, stupéfaits, ont cessé de pagayer pour observer l'envolée surnaturelle. Ses mains tiennent les rênes attachées au corps de deux oiseaux de proie qui guident le cortège, tandis que son corps est porté par deux aigles majestueux. Le cortège est accompagné par une multitude d'oiseaux blancs ressemblant à des aigrettes ou des mouettes blanches, dont plusieurs arrivent du lointain pour rejoindre l'équipée. Le ciel est d'un bleu sombre et rempli d'une épaisse nuée blanche où se perdent encore quelques oiseaux.

Les deux groupes d'éléments constitués par les personnages sont disposés de façon centrale et oblique en bas ainsi qu'en haut de la surface. Le reste de la scène est constitué de l'eau et du ciel joints par une ligne d'horizon qui demeure floue à certains endroits du à une coloration similaire des deux éléments. Les bruns orangés des corps et des plumages contrastent avec les bleus des éléments naturels. Le sfumato du ciel évoque un espace construit en profondeur où se découpent de manière définie les autres éléments dont certains présentent peu de

relief, comme le groupe qui s'élanche dans le ciel. On note cependant une anomalie dans la représentation des clairs-obscurs. Le côté de la barque qui est face au spectateur est plongé dans l'obscurité alors que le groupe d'Agohao ne présente aucun clair-obscur bien qu'ils soient tous deux sur le même plan.

#### 4.3.2 L'histoire du type : les ornements des chefs

Alors qu'on retrouve peu d'attributs distinctifs dans les représentations d'Amérindiens de Guindon, ce tableau témoigne d'un souci de l'artiste pour les parures des personnages. Alors que l'iconographie de l'Amérindien chasseur est assez dépouillée, on retrouve le même type d'élément dans les représentations des chefs Indiens. Comme l'indique Élise Patole Edoumba, responsable des collections d'ethnographie au muséum d'Histoire naturelle de La Rochelle, le pectoral est en Amérique un ornement de poitrine ou de torse accroché sur le vêtement ou suspendu à un lien qui est porté le plus souvent par des personnages de rang élevé au cours de cérémonies. Plusieurs sont réservés au chaman qui les exhibe lors des séances de métamorphoses. Outre la valeur décorative de la parure, les vêtements et les accessoires sont également l'expression du rang social et du pouvoir spirituel comme le suggère un certain nombre de coiffes et pectoraux<sup>133</sup>.

Les nombreux portraits de chefs de George Catlin (1796-1872) tels que *White Cloud, Chief of the Iowas*, 1844-45 (fig. 61), *Boy Chief- Ojibbeway*, 1843 (fig. 62) et *Shon-ta-ye-ga-petit loup*, 1845 (fig. 63) représentent trois chefs de tribus parés de coiffes et de pectoraux. Dans la même lignée, il faut mentionner Charles Bird King (1785-1862) et Paul Kane (1810-1871) qui ont aussi représenté des chefs amérindiens dans le respect de leurs hauts attributs. Il ne fait aucun doute que les personnages postés dans le canot de *L'Ascension d'Agohao* sont des chefs ou du moins des patriarches de leurs peuples.

<sup>133</sup> EDOUMBA n.d., exposition virtuelle.

### 4.3.3 L'histoire du type : L'Ascension

Toutes les sources américaines de Guindon ont traité de ce mythe cosmogonique qui explique les origines des Iroquois et la vie à l'époque primitive. *L'Ascension d'Agohao* est un des épisodes qui précède une série d'histoires expliquant les origines de la vie terrestre. La plupart des auteurs ( Hale, Smith et Cussick) commencent avec la période suivant l'ascension, quand la femme céleste Atta, seule représentante du sexe féminin, tombe du ciel sur la terre. Cependant, Guindon illustre une partie des événements qui ont précédé cette chute. Dans son recueil *En Mocassins*, sous le titre *La Genèse*, Guindon rappelle les principaux incidents de ce long mythe :

Aucune terre n'émerge encore de l'Océan. Un canot vogue, ballotté par les flots et monté par les six premiers hommes : hommes aux cheveux déjà grisonnants et néanmoins sans épouses, Ils s'affligent en pensant qu'ils mourront sans postérité, lorsqu'ils apprennent par des oiseaux qu'il y a au ciel une femme. Ils délèguent l'un d'entre eux pour l'aller chercher. Agohao, tel est le nom de l'élu, attrape les plus gros spécimens de la gent ailée, leur ordonne de l'enlever au ciel, met leur liberté à ce prix, et bientôt vole, sur leurs dos, à la conquête de la divine Atta. Il la rencontre sur un gazon paradisiaque, auprès d'une fontaine; il lui offre le plus délicat des mets : de la graisse d'ours, et là, dans les sublimités, sous la voûte radieuse, ayant pour musique les gazouillis de l'eau et des hirondelles célestes, il célèbre l'hymen tant désiré. Mais hélas! l'amour terrestre n'est pas digne du bienheureux séjour, et le Maître du ciel précipite sur terre la femme coupable<sup>134</sup>.

Cet épisode du mythe de la femme tombée du ciel n'est raconté par aucun des auteurs consultés par Guindon. Quant à la suite des événements, elle est racontée par Guindon avec de légères variantes par rapport aux auteurs consultés. Selon lui, Atta met au monde une fille qui procréera deux fils. Le premier tue son frère et devient le père des Hurons-Iroquois. Quant à Atta, elle devient méchante et afflige ses enfants de souffrances. Dans la deuxième partie de l'ouvrage *En Mocassins*, Guindon fait un long essai de trente pages relatant les mêmes événements, *Le paradis perdu d'après les Hurons-Iroquois*<sup>135</sup>. Guindon lui-même reconnaît dans

<sup>134</sup> GUINDON 1920, p. 44.

<sup>135</sup> GUINDON 1920, p. 141-170.

cette genèse les grands traits de la tradition judéo-chrétienne : le paradis, le péché originel, l'expulsion du paradis par le Dieu et le fratricide des pères de la race humaine. Guindon se demande comment la vérité primitive a pu être déformée pour paraître sous cette forme aussi symbolique. Sans doute, Guindon a pris connaissance d'une version contemporaine du mythe de la femme tombée du ciel. Ce qui explique le métissage apporté par la longue évangélisation des peuples autochtones par les missionnaires depuis le XVII<sup>e</sup> siècle.

La représentation de Guindon du patriarche iroquois montant aux cieux entretient une certaine analogie avec l'iconographie chrétienne de l'Ascension des saints ou des prophètes vers le ciel. *Élie enlevé au ciel sur un char de feu*, 1740-1755 (fig. 64) de Guiseppe Angeli (1712-1798), *L'Assomption*, 1516-1518 (fig. 65) de Titien (1488/90-1576) et *L'Ascension*, 1633-1639 (fig. 66) de Rembrandt (1606-1669) sont autant d'exemples qui représentent des saints ou le Christ et la Vierge s'élevant dans les cieux.

Dans la mythologie gréco-latine, l'Agohao de Guindon trouve écho dans le dieu Apollon. Celui-ci est souvent représenté conduisant le char du Soleil, qui traverse chaque jour le ciel, tiré par quatre chevaux. *La course du char du Soleil*, 1740 (fig. 67) de Giambattista Tiepolo (1696-1770) en est un exemple. Il faut aussi mentionner la présence des quatre oiseaux de proie, dont deux aigles, qui portent Agohao. L'aigle dans la mythologie gréco-latine est un des symboles de Jupiter, seigneur du ciel. Dans un mythe qu'il lui est associé, Jupiter prend la forme d'un aigle pour enlever Ganymède. Le Corrège (1489-1534) a illustré l'aigle qui s'élève vers le ciel en serrant le jeune homme, *L'Enlèvement de Ganymède*, 1635 (fig. 68).

#### 4.4 LE FLÉAU DES GÉANTS ( fig. 9)

##### 4.4.1 Description préiconographique

Constitué de trois plans superposés met en scène cinq Amérindiens qui regardent, stupéfaits, d'immenses créatures qui se profilent sur le sommet des montagnes. Au premier plan, à la limite droite du tableau, un Amérindien d'âge adulte vêtu d'une courte robe de peau et d'un panache de plumes est assis sur une pierre. Son regard se dirige vers les montagnes. Au-dessus de lui, dressés sur des piquets, cinq scalps à la longue chevelure sombre flottent dans les airs. Au centre, un second Indien vêtu d'une robe et arborant une coiffe de plumes est accroupi devant un feu. Il regarde vers la gauche en pointant de son bras droit le sommet des montagnes. À la gauche de la toile, se tient debout, un troisième Indien. Il porte le pagne, la coiffe de plumes et un pectoral et tient un tomahawk dans sa main droite. Une femme, recouverte d'un ample tissu se trouve derrière lui. Ils regardent en direction de la montagne. Au centre de la représentation, un cinquième Amérindien vêtu d'un petit pagne, d'un collier et d'une coiffe de plumes court en direction de ses confrères, les deux bras levés, signalant la menace. On peut voir une des extrémités d'une maison longue ainsi qu'un arbre feuillu au tronc énorme. Une épaisse fumée blanche prenant naissance dans le feu se répand en courbe vers la montagne. Au loin, quatre ou cinq silhouettes noires gigantesques de la taille des arbres se dressent au sommet des montagnes. Un vent puissant, fléchissant les arbres, souffle dans la partie supérieure du tableau.

Ce tableau, dont les éléments sont répartis sur tout l'espace pictural, présente un fort contraste entre l'avant-plan, dont les éléments sont définis et éclairés subtilement par un feu presque central et le reste de la représentation, où seuls quelques arbres sont clairement discernables. Le bras et le visage de l'Indien situé au centre du premier plan sont fortement éclairés et pointent en direction de la montagne assaillie par les silhouettes des géants. Les regards des autres personnages sont aussi tournés dans cette direction, ce qui provoque un geste d'élévation du regard de la part du spectateur. Quelques taches de verdure

contrastent avec les coloris sombres et terreux du reste de la surface alors que le feu jette un éclairage orangé qui éclaire le groupe d'Indiens. Guindon a utilisé l'épaisse couche de fumée provenant du feu de bois pour dissimuler l'arrière-plan du tableau et plonger la montagne envahie dans un flou qui est lui-même éclairé par une blancheur insolite provenant du fond de la représentation.

#### 4.4.2 L'histoire du style : L'Amérindien menacé dans son habitat bâti

L'Amérindien a souvent été représenté dans son milieu de vie naturel ou bâti. À l'instar des Algonquins qui se déplacent sans cesse à la poursuite de leur gibier, les Iroquois, peuple de cultivateurs sédentaires, ont développé un mode de vie stable dans des villages bien organisés. Une lettre de Mère Marie de l'Incarnation datée du 12 novembre 1666 fait déjà état de ce commencement de civilisation : « Les cabanes qu'on a saccagées et brûlées étaient bien bâties et magnifiquement ornées, jamais on ne l'eût cru. Elles étaient garnies d'outils de menuiserie et d'autres, dont ils se servaient pour la décoration de leurs cabanes et de leurs meubles<sup>136</sup> ». Avec *Le Bicéphale et la Flèche Enchantée, Le Fléau des Géants* est la seule toile de Guindon qui représente l'habitat bâti des Iroquois. Bien qu'elle ait été représentée antérieurement dans les dessins du XVII<sup>e</sup> siècle de Chauchetière ou dans le tableau anonyme peint en 1671, *La France apportant la foi aux Hurons de Nouvelle-France*, la maison longue, typique des peuples iroquoiens du nord comme les Hurons et les Iroquois, est rarement représentée dans la peinture à l'époque de Guindon. La plupart des oeuvres qui représentent l'environnement des Amérindiens illustrent leurs campements, où le tipi est fortement représenté comme habitat. *Edmund Kean récitant devant les Hurons*, 1826 (fig. 69), *Le désespoir d'une Indienne*, 1844 (fig. 70) et *Arbre*, n.d. (fig. 71) de Joseph Légaré représentent tous des Amérindiens avec le tipi. Thomas Davies (1737-1812), *A View near Point Lévy opposite Québec with an Indian Encampment, taken in 1788*, 1788 (fig. 72), Paul Kane, *Indian Encampment on Lake Huron*, 1848-1850 (fig. 73), et William Armstrong (1822-1914), *Blackfoot Indian Encampment*, non-datée (fig. 74) ont tous représenté

<sup>136</sup> Tiré de GUINDON 1920, p. 16.

des tipis indiens, mais aucune maison longue. Comme cet abri est fragile et qu'il faut le réparer fréquemment, car les peaux se détériorent avec le temps, il demeure l'habitat de peuples nomades ou de chasseurs temporairement hors de leurs villages, comme c'est le cas chez les Iroquois. On peut en conclure que l'Iroquois a rarement été représenté dans son habitat sédentaire. Effectivement, les villages iroquois étaient entourés de palissades et rendaient difficile leur accès. Lors de son deuxième voyage en Amérique du Nord, en 1535-1536, l'explorateur Jacques Cartier (1491-1557) a vu plusieurs villages iroquoiens sur la Rive-Nord du fleuve dans les environs de la ville moderne de Québec, dont les villages de Stadaconé et d'Hochelaga, ce dernier à l'emplacement de l'actuelle Montréal. Jacques Cartier a observé des maisons longues à Hochelaga, comme en témoigne un dessin de 1556, *Carte d'Hochelaga, Village Iroquois* (fig. 75).

Il est aussi inusité d'observer des Iroquois menacés dans les représentations peintes. Toujours, ce sont eux qui menacent les missionnaires, les autres peuples amérindiens ou encore, les Canadiens-français qui deviendront des héros pour les avoir combattus. *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, 1828 (fig. 51), *Le martyre des pères Brébeuf et Lalemant*, 1843 (fig. 76) de Joseph Légaré en sont des exemples. La plus grande menace pour les Iroquois provenait sans doute de ce qu'ils ne pouvaient contrôler, leurs mythes ancestraux et leurs croyances. Comme nous le dit Guindon dans l'avant-propos de son ouvrage *En Mocassins* : «Ingénuement superstitieux et tenus par l'ignorance dans une forêt de mystères, ils avaient tous une tendance à voir des esprits dans les forces occultes de la nature et à créer du merveilleux<sup>137</sup>».

#### 4.4.3 L'histoire du type : La menace des géants

Guindon décrit brièvement le mythe des géants :

Des Géants-de-Pierre, dit sans scrupule la tradition, viennent de l'Ouest; les hautes forêts ne leur vont qu'aux genoux et ils exercent leurs ravages

---

<sup>137</sup> GUINDON 1920, p. 3.

pendant la nuit. Hinoun tonnait, le dieu du vent d'ouest et Taronhiawagon, celui qui supporte le ciel, s'entendent pour en délivrer les Iroquois : ils les assomment avec des blocs de rochers, et les précipitent en bas d'un cap, dans les abîmes (*sic*)<sup>138</sup>.

Dans le cas du récit des géants, les différentes versions des auteurs se ressemblent beaucoup. Alexandre Grauer, ethnohistorien et collectionneur d'art des membres des cinq nations iroquoises, rapporte quelques-uns des mythes fondateurs de ces peuples. Il nous dit que le « Gardien du Ciel » fut envoyé par « le bon Créateur » pour détruire la race des géants de pierre. Le Gardien du Ciel fit trembler la terre et les géants furent écrasés par des blocs de roche. Dans cette version, un seul géant survécut et continua de terroriser les hommes<sup>139</sup>. Selon Smith, Le vent de l'ouest et son frère Hi-Nu assistèrent les Iroquois dans l'extermination des géants de pierre. D'après une version recueillie auprès d'un Iroquois dans la deuxième moitié du XIXe siècle, les géants de pierre défièrent les Iroquois de les combattre. Ils acceptèrent et lorsque les géants apparurent, un puissant vent de l'ouest précipita l'entière race des géants dans les abysses<sup>140</sup>.

La Bible rapporte plusieurs histoires à propos de races de géants. Dans les Nombres (XIII, 33) : « et là, nous vîmes des géants, les fils d'Anak, qui viennent des géants, et à nos yeux, nous étions devant eux comme des sauterelles. » La Bible nous rapporte l'écho de leurs luttes pour le pouvoir ou la conquête de nouveaux territoires. Dans le Deutéronome (III, 3 à 11) : « et nous prîmes toutes leurs villes, car Og seul restait, des fils des géants ». Dans Josué (XVIII, 15), le patriarche dit aux enfants de Joseph : « si vous êtes un grand peuple, allez-vous-en aux pays des forêts, et découpez-vous un royaume dans les terres des géants, puisque le mont Ephraïm est trop petit pour vous <sup>141</sup> ».

Ce mythe fait fortement écho à celui des géants de la mythologie gréco-latine. Chez les Grecs, les géants, fils de la Terre se rebellent contre les dieux pour

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 48-49.

<sup>139</sup> GRAUER 2003, p. 87.

<sup>140</sup> SMITH 1880, p. 13.

<sup>141</sup> Les citations prises en exemple sont tirées de RAGER 1994 sur le sujet des géants.

s'emparer du trône. Jupiter, Seigneur du ciel, aidé d'Hercule, vient à bout de ces monstres en se battant avec des rochers. Le peintre Nicolas Poussin (1594-1665) a représenté le chasseur géant Orion, *Paysage avec Diane et Orion* (1660-1664), personnage de la mythologie grecque, dans la quête de la lumière du soleil.

## 4.5 *LE DIEU DU TONNERRE* (fig. 10)

### 4.5.1 Description préiconographique

Situé dans la partie supérieure de la représentation, un Amérindien gigantesque dont on aperçoit uniquement la tête et les bras sort d'un tourbillon de vagues écumantes. Son visage, massif et osseux, est surmonté d'arcades sourcilières proéminentes et d'épais sourcils sous une masse de cheveux longs et sombres. Son regard, dénué d'émotions, est tourné vers le spectateur. Ses bras puissants émergent de l'eau, tenant dans ses extrémités larges des morceaux de rocs. Sa bouche entrouverte projette des éclairs incandescents qui traversent les eaux. À sa gauche, on aperçoit trois têtes d'enfants amérindiens qui semblent se noyer. Leurs regards effrayés sont tournés vers le spectateur. Dans chacune de leurs bouches, des éclairs lumineux percent les eaux. Ils semblent emportés par un courant déchaîné qui prend naissance dans une chute vers l'arrière de la composition. À l'avant du tableau, quelques éclairs jaillissent à l'endroit où le géant prend pied. Au loin, un ciel sombre et nuageux est empreint d'écumes blanches.

Ce tableau très sombre présente des teintes de bleu, de brun et de prune ainsi que quelques traces de blanc, de jaune et de rouge pour la représentation des éclairs et des reflets sur l'eau. Les éléments sont plutôt centrés et vers la partie supérieure de la surface. Les vecteurs suggèrent un mouvement circulaire dû à la direction des eaux où les enfants tourbillonnent autour du géant. Les lignes brisées formées par les éclairs attirent l'attention par leurs couleurs claires et brillantes qui contrastent avec la neutralité des coloris du reste de la toile. Bien que l'arrière-plan présente peu de profondeur, l'écoulement de l'eau par-dessus les morceaux de roc que tient le dieu du tonnerre et l'augmentation du flou dans les visages réussissent à faire sentir la troisième dimension dans le tableau. Les visages bien définis des quatre personnages baignent dans une masse colorée dont seules les petites vagues sont discernables. Guindon a ainsi attiré l'attention sur le regard des personnages arborant des yeux d'un blanc vif ainsi que sur les éclairs s'échappant de la bouche du géant.

#### 4.5.2 L'histoire du style : technique et composition<sup>142</sup>

Toutes les toiles de Guindon constituant le corpus à l'étude utilisent le médium de l'huile sur toile. La surface est léchée et ne présente pas de coups de pinceau ou d'accumulations de peinture. En ce sens, la technique de Guindon est classique. Bien que les surfaces soient enduites d'un glacis, la totalité des toiles présente de nombreuses craquelures et altérations dues à la lumière. En vue de protéger les surfaces, une restauration des toiles serait à envisager. La signature de l'artiste *A. Guindon* apparaît sur toutes les oeuvres, souvent inscrite en couleur foncée, dans le coin inférieur droit ou gauche.

Dans la représentation de l'Amérindien, Guindon a un style bien à lui. Son dessin, un peu primitif cadre bien avec les sujets représentés. On sent, surtout dans *Le Dieu du tonnerre*, que la perspective est déficiente par le manque de profondeur du champ pictural. La palette est réduite au maximum et témoigne d'un souci tourné davantage vers la narration de la scène que vers son rendu esthétique. Dans *Le Dieu du tonnerre* (fig. 10), Guindon réduit au maximum l'anatomie des personnages ne laissant voir que leurs têtes ainsi que les bras du géant. Les volumes des membres et des visages sont peu marqués. D'après les documents recueillis dans la biographie artistique de Guindon ainsi que dans la fortune critique, l'artiste est un autodidacte, sans formation artistique et sans influences notables. Bien que la plupart de ses oeuvres ne témoignent pas explicitement d'une recherche plastique ou esthétique, Guindon arrive à illustrer, avec peu de moyens techniques, les légendes qu'il interprète. Cependant, alors que ses représentations de ciel sont peu définies dans la majorité des oeuvres, les représentations des divers cours d'eau et des différentes essences d'arbres et de végétation sont plus nettes et précises. Dans *Le Dieu du tonnerre*, le ruissellement de l'eau en provenance de la chute et le

---

<sup>142</sup> Au chapitre III du mémoire, Mise en contexte historique en lien avec la représentation de l'Amérindien, j'expliquais que les pratiques culturelles des peuples autochtones n'étaient pas perçues comme des manifestations religieuses. Dans ce contexte, les artistes et les historiens n'ont pas représenté cet aspect de leur culture. Les comparaisons avec d'autres oeuvres contemporaines étant inexistantes pour cette oeuvre, j'analyserai la technique et la composition, éléments qui ont peu été traités jusqu'ici.

reflet des éclairs dans l'eau sont représentés avec réalisme tandis que le reste est baigné dans le flou. Même, la signature est à peine perceptible. Cet élément se rapporte aussi à plusieurs autres toiles du corpus comme *Le Fléau des têtes* (fig. 7) et *Le Fléau des Géants* (fig. 9) où le premier plan de la représentation est net et précis et où le flou augmente, mais seulement en s'éloignant de l'avant du tableau. Dans *Le Dieu du Tonnerre*, les éléments narratifs sont réduits au maximum. On ne sait si le géant menace les trois enfants qui semblent se noyer ou si ces trois êtres sont les enfants du géant, puisqu'ils crachent des éclairs ou encore, si ces éclairs témoignent de l'électrocution des trois personnages.

Ce qui distingue ce tableau du reste du corpus est la place centrale consacrée à l'Amérindien, car c'est la seule représentation où on ne retrouve ni monstre, ni animaux. Le seul autre élément représenté est l'eau. Dans toutes les représentations d'Amérindiens anciennes ou contemporaines à Guindon, seuls les portraits mettent l'emphase sur le personnage.

#### 4.5.3 L'histoire du type : Un dieu amérindien?

Il appert, comme en témoignent les nombreuses représentations d'Amérindiens nord-américaines citées jusqu'à maintenant, que l'histoire et les pratiques religieuses des peuples autochtones étaient à peu près inconnues des artistes et historiens de l'époque de Guindon. Si Guindon représente un dieu amérindien, c'est parce que sa curiosité et son ouverture d'esprit l'ont conduit à se questionner sur cet aspect, pourtant commun à tous les peuples. Alors que le Québec de l'époque traverse une période de valorisation identitaire et de nationalisme, la question de la culture autochtone est reléguée à l'oubli. C'est peut-être la raison pour laquelle Guindon se tourne vers l'ethnologie et l'anthropologie américaines, qui s'étant libérées de l'entrave du colonialisme, s'intéressent à ces questions.

Le dieu amérindien Hinoun, ou Hi-nu est très présent dans les ouvrages des spécialistes américains de la culture iroquoise. Smith nous dit que Hi-nu est le dieu

protecteur des Iroquois. C'est lui qui a combattu les Géants de pierre avec son frère, le vent d'ouest. Depuis, les Iroquois portent un culte à ce dieu pour qu'il les soutienne contre toute menace. Selon l'anthropologue, le mythe du dieu du tonnerre est universel et trouve son pendant dans plusieurs autres cultures<sup>143</sup>. Chez Schoolcraft, Hinoun est un des fils du Grand Esprit, créateur de toute chose. Hinoun est envoyé sur terre pour aider les hommes à se libérer des maux qui les affligent<sup>144</sup>.

Cependant, dans le tableau *Le Dieu du tonnerre*, les trois têtes d'enfants qui sont emportés dans les flots demeurent énigmatiques. Aucun des auteurs consultés n'en fait mention. Cependant, dans son recueil *En Mocassins*, Guindon traite de ce mythe sous le titre *Le Serpent du lac Ontario* :

Hinoun est dieu du tonnerre et frère du Vent-d'Ouest qui l'aide à rassembler les nuages et à répandre la pluie. Il a sous le Niagara son impétueux palais et il en sort avec ses fils, géants comme lui, pour lancer la foudre sous forme de quartiers de rochers, et vomir les éclairs qui déchirent les ténèbres<sup>145</sup>.

On peut avancer que si Guindon a représenté à deux reprises le dieu du tonnerre, il s'agirait de deux épisodes importants de la mythologie iroquoise voulant souligner l'héroïsme du dieu du tonnerre.

---

<sup>143</sup> SMITH 1880, p. 6.

<sup>144</sup> SCHOOLCRAFT 1856, p. 251-257.

<sup>145</sup> GUINDON 1920, p. 47.

## 4.6 LE SERPENT FOUROYÉ ( fig. 11)

### 4.6.1 Description préiconographique

Ce tableau, dont l'iconographie est similaire à celui analysé précédemment, *Le Dieu du tonnerre* (fig. 10), met en scène un géant se tenant près d'une chute qui envoie des éclairs à un immense serpent. La limite gauche du tableau est occupée par une chute qui se déverse dans un lac, au bas de la représentation dans un fracas d'écumes. À côté, tenant un roc gigantesque entre ses mains à la hauteur de sa tête, un Amérindien à la longue chevelure foncée vêtu d'un court pagne, de matière végétale verte crache des éclairs lumineux en direction d'un serpent. Ce dernier, dont le corps tordu se perd dans les eaux, expulse une fumée incendiaire de ses naseaux. Sa tête est surmontée de deux longues cornes bicolores. Sa gueule entrouverte laisse apparaître une dentition acérée et une langue rouge en forme de flèche. Son regard angoissant est tourné vers le spectateur pendant qu'un éclair lui transperce le corps un peu plus haut que sa tête. L'Indien se tient dans l'eau qui monte à la hauteur de ses genoux tandis que le serpent semble flotter sur les flots. Au loin, un oiseau blanc vole devant une autre chute qui semble se prolonger derrière le géant, projetant dans le ciel un nuage d'écume.

L'endroit où se déroule la scène est le même que dans le tableau *Le Dieu du tonnerre*. Les coloris sont similaires; des dégradés de bleu, des bruns, des touches de blanc pour l'écume et les reflets de l'eau. Les couleurs rouges et jaunes sont mises en évidence pour représenter les lèvres des deux personnages ainsi que les éclairs émanant de l'Indien. Les personnages, entourés de l'eau et du ciel, sont bien centrés et emplissent la totalité de la surface picturale. Les lignes courbes sont omniprésentes, notamment dans la physionomie du serpent, dans la chevelure et la musculature de l'Amérindien, dans les formes des nuages et dans le rocher tenu par l'Indien. Une ligne horizontale se découpe en arrière-plan entre une chute et le ciel. Tout comme dans *Le Dieu du tonnerre*, le mouvement de l'eau induit un déplacement vers l'avant de la surface et le flou du ciel en arrière-plan suggère la profondeur. La musculature du bras gauche de l'Indien et le clair-obscur visible sur

le corps du serpent suggèrent aussi des volumes. Alors que les silhouettes des deux personnages sont clairement définies par leurs formes, le reste de la surface est un amas de taches plus ou moins délimitées. Bien que le serpent ressemble à celui décrit dans *Le Bicéphale et la flèche enchantée* (fig. 6), celui-ci est moins coloré et ne présente qu'une seule tête, qui est moins effilée.

#### 4.6.2 L'histoire du style : L'Amérindien guerrier

Cet aspect de l'iconographie a déjà été traité à propos du tableau *Le Bicéphale et la flèche enchantée*<sup>146</sup> (fig. 6). Je m'attarderai donc ici à l'histoire du type en mettant l'accent sur les représentations du dieu Hinoun en lien avec les représentations d'autres dieux chrétiens et gréco-romains, mais aussi en tenant compte de recherches qui démontrent des échos eurasiens avec la mythologie amérindienne.

#### 4.6.3 L'histoire du type : Le dieu, la foudre et les éclairs

Puisqu'il s'agit vraisemblablement du même personnage que *Le Dieu du tonnerre*, j'en conclus que Guindon visait à représenter un autre épisode de la vie de Hinoun. D'ailleurs, dans son recueil *En Mocassins*, on retrouve un dessin qui, malgré de légères variantes, illustre la même scène. Sous la reproduction est inscrit : *LE GÉANT DU TONNERRE, foudroyant le Serpent du lac Ontario*<sup>147</sup>. Dans le recueil *En Mocassins*, Guindon poursuit l'histoire de Hinoun, le dieu du tonnerre :

Or, si l'on se transporte par l'imagination à une époque très reculée, on voit un immense serpent encorné dévaster le lac Ontario et ses rivages. Le soleil et la lune éclairent tour à tour l'engloutissement des victimes dans ses flancs tortueux. À la fin, il n'y a plus une barque sur l'eau, plus une cabane sur les rives. Le monstre, par bonheur, s'aventure un jour trop près de la chute : le dieu le foudroie et laisse son corps, enflé comme une montagne, flotter sur le lac<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Voir sous-chapitre 4.1.2.

<sup>147</sup> GUINDON 1920, p. 46 b.

<sup>148</sup> GUINDON 1920, p.47-48.

Dans la mythologie gréco-romaine, le dieu du tonnerre pourrait être associé à Zeus ou à Jupiter. C'est le plus puissant des dieux de la mythologie classique et le plus vénéré. Ses attributs sont la foudre et l'aigle, tels que représentés par Ingres (1780-1867) dans *Jupiter et Thétis*, 1810-1811 (fig. 77). En tant que dieu du ciel, Jupiter est associé aux orages, au tonnerre et aux éclairs. Pour manifester sa colère, il envoie la foudre sur terre, que lui seul peut maîtriser. Il prend aussi la forme de l'aigle pour se manifester aux hommes. Le mythe de Ganymède emporté par Jupiter transformé en aigle a été représenté par Rembrandt, *L'Enlèvement de Ganymède*, 1635 (fig. 78). Guindon a aussi représenté par le dessin un aigle enlevant un Amérindien dont le titre est *L'Oiseau-Tonnerre* (fig. 19). Le dessin est accompagné d'un long poème qui raconte les méfaits de l'oiseau commis par temps d'orage. Guindon ne fait pas de lien entre le dieu Hinoun et cet oiseau. Pourtant, un oiseau blanc est représenté dans *Le Serpent foudroyé*. Bien que la résidence de Jupiter se trouve dans les cieux, dans l'Olympe, celle du dieu Hinoun se trouve sous une chute, près d'un lac. Il y a peut-être un rapprochement à faire avec la demeure du dieu Neptune qui se situe dans la mer.

L'anthropologue Rémi Savard, expert sur les questions amérindiennes, a traité des liens de parentés entre la cosmologie algonquienne et les diverses cosmologies eurasiennes qui étaient encore en vigueur avant que les grandes religions ne les relèguent à l'arrière-plan<sup>149</sup>. Un des récits algonquins analysés par Savard consiste en une lutte entre un dieu du ciel, qui prend aussi la forme d'un oiseau, et un personnage cornu provenant du fond de la terre. Savard a ensuite comparé ce mythe avec les analyses de l'ethnologue-préhistorien Leroi-Gourhan. Il appert que le thème de l'oiseau serpent couvre une aire géographique et temporelle très vaste : « il recouvre des périodes et des lieux aussi divers que la Grèce du Ve siècle av. J.-C., la Chine des Han, la France du Xe siècle, l'archipel de la Sonde, le Pérou précolombien.<sup>150</sup> » Chez le peuple Hourrites, qui se répand depuis la région du Caucase jusqu'en Syrie et en Mésopotamie, on parle d'une grande hostilité entre,

---

<sup>149</sup> SAVARD 2004, p.148.

<sup>150</sup> GOURHAN 1971, p. 72.

d'une part, un dieu de l'orage et du tonnerre, et d'autre part, un serpent nommé Illouyanka. Ce thème se retrouve aussi dans la grande épopée mésopotamienne de la Création, où Marduk, dieu oiseau de l'orage et du vent confronte la déesse de la mer Tiamat, représentée en énorme serpent femelle.

Dans la religion chrétienne, Dieu réside aussi dans le ciel et se met en colère contre les hommes. Dans les scènes du déluge, Dieu envoie les orages et la foudre sur terre pour faire périr la race humaine. Cet épisode est représenté par Hans Baldung (1484/85-1545), *Le Déluge*, 1516 (fig. 79) ainsi que par William Turner (1775-1851), *Le Déluge*, 1805 (fig. 80). Dans la Bible, Dieu est donc à la fois le maître du ciel et des eaux. Il faut aussi prêter attention à la symbolique de l'oiseau blanc représenté par Guindon et qui ressemble à une colombe. D'après Savard, la colombe est une des trois représentations de la divinité suprême des chrétiens. Elle s'oppose à Satan, souvent représenté dans l'imagerie chrétienne sous la forme d'un serpent cornu associé à l'enfer.

Lors de son voyage chez les Indiens Pueblos du Nouveau Mexique, Aby Warburg étudie les représentations et les rituels de ce peuple. Il constate que l'oiseau, associé au tonnerre ainsi que le serpent, associé à l'éclair sont les deux symboles les plus représentés sur les autels servant au culte en vue de provoquer l'orage bienfaisant dans cette région aride. Sur un dessin réalisé par Cleo Jurino (fig. 81), prêtre de la *Kiwa*, rencontré dans le village de Cochiti, on aperçoit un serpent tordu dont la langue en forme de flèche rappelle précisément celle que Guindon a peinte pour *Le Serpent foudroyé*. Warburg en vient à la conclusion que : « le serpent-flèche, comme le serpent lui-même, sont des éléments constitutifs du langage symbolique imagé des Indiens. ...il faut voir sans aucun doute un symbole panaméricain, peut-être universel du cosmos<sup>151</sup> ». Puisque Guindon a représenté le serpent dans quatre des neuf toiles du corpus, on peut penser qu'il s'agit d'un symbole important à la fois dans la mythologie amérindienne et pour lui, puisqu'il fait écho au serpent de sa propre culture religieuse.

---

<sup>151</sup> WARBURG 2003, p. 71.

## 4.7 *LE MONSTRE CHANTANT* (fig. 12)

### 4.7.1 Description préiconographique

La scène se situe au coeur de la forêt, sur un petit sentier bordé de fougères et d'arbres de différentes espèces. Trois Amérindiens se tiennent derrière un arbre et observent un monstre hideux accomplir un rituel mystérieux. Le premier Indien est agenouillé, sa main droite est posée sur une petite pierre alors que sa main gauche tenant un arc est posée sur un amoncellement de roches. Il porte des vêtements de peaux et son carquois est rempli de flèches. Derrière lui, accroupis, deux autres Indiens portant des vêtements de peau et des coiffes panachées observent en silence. L'un d'eux tient un tomahawk dans sa main droite. De l'autre côté du conifère, un animal dont le corps ressemble à celui d'un homme, mais recouvert d'une épaisse toison de poils bruns, est agenouillé. Dans sa main droite, il tient un objet qui semble fait d'os. Dans sa main gauche, il tient un long bâton de bois appuyé sur le sol et surmonté d'un crâne humain qui fait face au spectateur. Son énorme tête hirsute, qui rappelle un peu celle d'un lion, est surmontée de serpents, dont on discerne deux têtes, tordus et enroulés sur les cornes de la bête. Le regard de l'animal est tourné vers le spectateur, tandis que sa gueule aux crocs démesurés laisse couler des taches rougeâtres. Aux pieds du monstre, en avant-plan, sont posés au sol des restes d'ossements humains dont on discerne plusieurs côtes et deux crânes, dont l'un fait face au spectateur. Un serpent de taille moyenne se dresse entre les ossements et ouvre sa gueule d'où sort une longue langue rouge, vers le monstre. Un rocher où poussent quelques arbres se dresse entre les hommes et la bête. Derrière le monstre s'ouvre la forêt, lumineuse, jetant une lumière dramatique sur le sentier.

La surface picturale est remplie des personnages et de la végétation, ne laissant qu'une petite ouverture sur le ciel en arrière-plan d'où provient un éclairage vif qui attire l'oeil sur le monstre. Les lignes variées de ce tableau octroient un certain équilibre à la représentation. Les couleurs sont davantage valorisées que dans la plupart des toiles de Guindon en ce que la lumière les éclaire efficacement.

Les coiffes des Indiens arborent des dégradés de rouge alors que le sentier s'illumine de tons de vert. Des teintes de bleu et de vert sont discernables dans chacune des essences des arbres représentés. La perspective est rendue sensible dans le flou qui caractérise l'arrière-plan ainsi que dans le tracé du sentier.

#### 4.7.2 L'histoire du style : Une narration au milieu de la nature

Dans ce tableau, l'intérêt et l'application à rendre en détail la nature environnante sont rendus sensibles. On sent un souci dans le rendu des différentes essences de plantes et d'arbres par les coloris de vert, de rouge et de bleu. Des traces de végétation moussue sont appliquées sur le rocher et chaque caillou est représenté distinctement. Un traitement spécial a été donné aux fougères qui bordent la représentation dans la limite inférieure droite du tableau. Des petites taches rouges à intervalles réguliers ont été posées sur les feuillages. Le même traitement a été utilisé sur le dos du serpent qui se faufile vers le monstre. Cela crée l'illusion que d'autres serpents se cachent dans la verdure.

D'autres peintres ont raconté, dans de grands tableaux historiques, des épisodes de la vie des Amérindiens en portant attention au milieu naturel. George Catlin, le célèbre illustrateur d'Amérindiens américain du milieu du 19<sup>e</sup> siècle est un exemple. Dans *Prairie Meadow's Burning, Upper Missouri*, 1832 (fig. 82), et *Battle between Sioux and Saux and Fox*, 1846-48 (fig. 83), on observe un souci de représenter les paysages sauvages où vivent les Amérindiens. Tandis que Guindon représente, dans un cadre naturel réaliste et précis, des narrations des légendes iroquoiennes, George Catlin montrent des narrations de la vie courante des Amérindiens avec des détails fouillés du paysage. Alors que d'autres peintres contemporains, comme Joseph Légaré, *Paysage au Monument à Wolfe*, 1840 (fig. 84) et *Le Désespoir d'une Indienne*, 1844 (fig. 70) ont représenté l'Amérindien dans un paysage idéalisé qui ne cadrerait pas nécessairement avec l'habitat réel de l'Amérindien, Guindon et surtout Catlin, ont peint leurs scènes dans les lieux réels où se sont déroulés les événements. Les deux peintres n'idéalisent pas leurs paysages.

L'aridité des plaines de l'Ouest américain de Catlin et les arbres de la forêt canadienne de Guindon sont réalistes.

Catlin a beaucoup voyagé dans les vastes territoires américains pour rendre des témoignages vivants des grands rassemblements d'Indiens des plaines, entre autres. Guindon a aussi étudié de près la végétation entourant le territoire où vivaient les Mohawks, près du lac des Deux Montagnes. D'ailleurs, plusieurs de ses narrations prennent place près d'un cours d'eau. À la différence de Catlin, Guindon devait faire un effort d'imagination et de création pour installer les personnages des histoires dans les paysages qu'il observait. Une autre différence majeure réside dans la proximité de l'artiste avec la scène représentée. Alors que Catlin illustre un grand nombre de petits personnages, avec des simplifications anatomiques liées au miniaturisme des figures, Guindon ne représente pas plus de sept ou huit personnages, sauf dans *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* (fig. 14), qui sont bien définis. Alors que chez Catlin, le spectateur observe un large panorama de l'action, dans les histoires de Guindon, l'observateur est toujours près de l'action. Alors que Catlin cherchait à saisir l'ampleur d'une manifestation, Guindon nous plonge directement au cœur de son récit, comme en témoignent les multiples regards, des bêtes ou des Amérindiens qui interpellent le spectateur.

#### 4.7.3 L'histoire du type : la fondation de la Ligue des Cinq Nations

Dans son recueil *En Mocassins*, Guindon traite sur plusieurs pages de l'histoire de la fondation des Cinq Nations iroquoises, dont un extrait qui s'apparente à l'image représentée :

On finit par recevoir un libérateur depuis longtemps promis. Un parti d'Agniers traverse, un jour, une sombre forêt de pins, vrai dédale de vieux troncs et de rochers caverneux entremêlés d'antiques tombeaux. Un chant rauque arrive, de loin, jusqu'à leurs oreilles. Ils approchent pour mieux entendre, et aperçoivent un monstre repoussant. À ces cornes formidables s'enroulent et se tordent des serpents à sonnettes; autour de lui gisent des instruments d'incantation faits de crânes et d'autres ossements humains. Avec précaution les guerriers avancent encore : bientôt ils reconnaissent que

le chant est articulé et conseille aux tribus iroquoises de s'unir en confédération pour vaincre leurs ennemis<sup>152</sup>.

La suite de l'histoire, telle que racontée par Guindon, fait du monstre le sachem des Agniers (Iroquois) qui triomphe de leurs ennemis et devient l'instigateur de la sagesse divine. Il lègue à leurs chefs son esprit et le nom glorieux d'Attotarho, qui sera employé par douze chefs consécutifs. Cependant, tel que raconté par les anthropologues américains Smith et Schoolcraft et appuyé par Guindon, ce n'est pas Attotarho qui est à l'origine de la Ligue, mais plutôt Hiawatha, célèbre chef de la même tribu et rival d'Attotarho. Selon Guindon, autour de ces deux noms se forma, en deux cycles merveilleux, le plus riche fonds du folklore iroquois.

C'est un exemple de la façon dont le mythe imaginaire est entremêlé de faits historiques. *Attotarho* est le nom d'un personnage que l'on retrouve, comme celui d'Hiawatha, parmi la liste des chefs iroquois transmise d'une génération à l'autre par la tradition orale. Comme le mentionne Smith<sup>153</sup>, il y a tellement de mythes différents qui entourent leur histoire qu'il est impossible d'isoler les faits de la fiction. Alors que l'on honore Hiawatha à titre de fondateur de la ligue iroquoise des Cinq-Nations, Attotarho est vu comme son prophète. Plusieurs anthropologues s'accordent pour fixer l'époque de la création de la Ligue entre le milieu du 15<sup>e</sup> siècle et les débuts du 17<sup>e</sup> siècle. Cependant, des recherches archéologiques récentes suggèrent que la fédération a été fondée autour du 31 août 1142, coïncidant avec une éclipse solaire<sup>154</sup>. Demeurant fidèle à son goût pour le fantastique et le monstrueux, Guindon choisit de représenter le moment où les Amérindiens observent le monstre.

---

<sup>152</sup> GUINDON 1920, p. 49

<sup>153</sup> SMITH 1880.

<sup>154</sup> MANN et FIELDS 1997.

## 4.8 *LE BAIN DES SQUELETTES* (fig. 13)

### 4.8.1 Description préiconographique

Ce tableau construit par superposition de quatre plans illustre deux squelettes près d'un cours d'eau et un autre immergé. Au premier plan, sur la berge de la rivière, assis sur un amoncellement de roches entouré d'un bosquet de verdure, un squelette chevelu se tient immobile. Accoudé sur les ossements de ses jambes, son regard semble perdu dans l'introspection. Derrière lui, un long conifère s'étire vers le ciel. Un peu plus loin sur la berge du cours d'eau, on observe un entassement de morceaux de pierre de formes cylindriques entourant un morceau de pierre ou de bois de plus grande taille qui semble représenter une sépulture. Un deuxième squelette, debout, légèrement penché, les bras vers l'avant, marche vers la sépulture. Au second plan se trouve un cours d'eau qui ondule autour d'un gigantesque rocher. Une tête de squelette chevelue apparaît hors de l'eau, créant par un mouvement de nage, des vaguelettes à la surface de l'eau. Ce troisième squelette se dirige vers la berge de la rivière, où se trouve le premier squelette. Son regard est tourné vers le spectateur. Au-dessus de sa tête, une chouette brune, les ailes déployées, se dirige aussi vers la berge. Au troisième plan, un immense rocher s'avance dans l'eau. Plusieurs arbres, conifères et feuillus, dont un, parallèle à la surface de l'eau, s'élèvent sur ses flancs. Quelques masses cylindriques, qui rappellent celle se trouvant sur la berge, se dressent sur les parties basses du rocher. Il s'agit peut-être de troncs d'arbres coupés. En arrière-plan, la forêt mixte et dense borde la rivière sous un ciel sombre. Au loin, une éclaircie jaillit, jetant un éclairage dramatique sur la scène.

La composition dans son ensemble, irrégulière et variée, notamment avec le conifère qui traverse les plans à la verticale, donne un caractère pittoresque au paysage. Une note de sublime est rendue sensible dans la flore majestueuse qui s'élève du rocher. On observe aussi la justesse de la représentation du squelette humain qui démontre une bonne maîtrise de l'anatomie de la part de l'artiste. Ce tableau, tout en étant chargé de végétation, présente un équilibre dans ses

différentes parties. La succession de plusieurs éléments dans les différents plans, la taille décroissante des arbres vers l'arrière-plan ainsi que le sfumato au fond de la toile créent une profondeur réaliste.

#### 4.8.2 L'histoire du style : la représentation du fantastique

Je n'ai pas encore traité du caractère fantastique des représentations de Guindon. Cette catégorie de peinture est très peu traitée au Québec. Le seul ouvrage qui existe sur le sujet est l'essai de Simone Grossman<sup>155</sup>, *Regard, peinture et fantastique au Québec* qui se concentre sur les apports du visuel dans la littérature fantastique au Québec. Selon l'auteure, dans le fantastique québécois, l'apparition de l'étrange coïncide très souvent avec la vision. Dans le cas de Guindon, il faut comprendre que sa démarche a d'abord été une quête de renseignements sur les mythes amérindiens et qu'il est entré en contact avec cet univers fantastique par la lecture, puis par sa propre écriture. Son désir de voir l'invisible ne s'est pas estompé par l'écriture, mais l'a probablement inspiré à rendre visible par le dessin et la peinture le fantastique qu'il percevait dans sa propre écriture. De plus, par sa fréquentation des lieux naturels où les mythes auraient pu se dérouler, Guindon a choisi des lieux réels pour représenter un monde mythique, irréel pour sa propre culture. Selon Grossman : « L'inscription fantastique résulte de la pression exercée par une réalité autre en mal d'extériorisation <sup>156</sup> ». Si peu connue à l'époque de Guindon, la culture amérindienne peut difficilement s'extérioriser à cause des conditions sociales. Guindon s'attaque alors à rendre visible ce qui était demeuré à l'état d'écriture dans les récits des ethnologues et anthropologues et qui n'avait pas été rendu visible dans la peinture d'Amérindiens. Chez Guindon, on peut dire qu'il y a insertion de tableaux dans ses récits puisqu'il choisit certains moments de l'histoire qu'il représente. Cependant, on retrouve dans un ouvrage de Guy Boulizon la mention de fantastique accolée à l'oeuvre de Guindon :

---

<sup>155</sup> GROSSMAN 2006.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 9.

On peut dire qu'ici, au Québec, les racines d'un certain surréalisme sont, à la fois, anciennes et fort diverses : les grandes scènes apocalyptiques de Légaré (ca. 1850) possèdent comme un *aura* pré-surréaliste ; les paysages du lac des Deux-Montagnes tels que les a imaginés l'humble Sulpicien Arthur Guindon (ca. 1915) sont d'un fantastique hallucinant...<sup>157</sup>.

Même s'il ne revient pas sur le sujet au cours de son ouvrage, Boulizon mentionne que par analogie et sous une forme différente, le surréalisme existe depuis longtemps dans l'Ancien Monde sous le nom d'art fantastique.

#### 4.8.3 L'histoire du type : L'enfer?

Dans son recueil *En Mocassins*, Guindon traite brièvement du mythe des squelettes : « Nombreuses furent les victimes des géants et des monstres. On voyait, à la brume, leurs squelettes éplorés se baigner dans un lac, se reposer tristement sur le rivage, et exciter, par leurs lambeaux de chair, l'appétit horrible des hiboux<sup>158</sup> ».

D'après l'article retrouvé dans les archives et traitant de l'emplacement du combat de Dollard contre les Iroquois en 1660, il est précisé que, les Iroquois, lorsque c'était possible, donnaient une sépulture aux victimes des combats. Selon Guindon, qui se réfère aux témoignages de Lafitau, Sagard et Rouvier, la sépulture chez les Iroquois est nécessaire pour que les âmes des morts reposent en paix. Les Iroquois croyaient que les morts sans sépultures étaient condamnés à errer pour l'éternité.

Spécialiste de la cosmologie algonquienne, Rémi Savard mentionne le récit d'un héros innu :

---

<sup>157</sup> BOULIZON 1984, p. 111.

<sup>158</sup> GUINDON 1920, p. 49.

Tshakapesh termine sa vie terrestre en s'élevant vers le ciel, à la façon des oiseaux, pour devenir source de vie et de lumière dans les sphères les plus élevées du cosmos. Il trace ainsi la voie aux humains voulant éviter le sort des défunts privés de rituel funéraire, soit une métamorphose en êtres plus ou moins chtoniens<sup>159</sup>.

Dans la mythologie classique, ce thème a été représenté dans la tradition grecque par le Styx, un des fleuves de l'enfer où séjournent les âmes des mortels. Ce mythe a été associé à l'enfer du christianisme, particulièrement avec *La Divine Comédie* (1307-1321) de Dante Alighieri (1265-1321). Il a été illustré par de nombreux peintres et illustrateurs tels qu'Eugène Delacroix, *Dante et Virgile en enfer*, 1822 (fig. 85) ainsi que Gustave Doré (1832-1883), *La traversée du Styx*, 1861 (fig. 86). Chez ces artistes, tout comme chez Guindon, la mort et l'enfer sont associés à des mortels angoissés se tenant dans les eaux. De manière générale, l'enfer est associé au monde des profondeurs et souvent à la profondeur des eaux. De simple séjour des morts, l'enfer dans le christianisme devient un lieu d'expiation des fautes. Bien que les squelettes de Guindon soient menacés par les rapaces, ils ne sont pas soumis aux souffrances décrites dans l'enfer du christianisme. De ce point de vue, la représentation de Guindon semble davantage un séjour des défunts qu'un enfer expiatoire. D'ailleurs, puisque selon l'artiste, ces Amérindiens sont des victimes des forces malfaisantes qu'ils ont combattues, ils ne devraient pas être punis.

Le thème de l'enfer a été traité par le peintre néerlandais Jérôme Bosch (1453-1516) dans son triptyque *Le Jardin des Délices*, 1503 (fig. 88). Cette oeuvre dépeint l'histoire du monde et la progression du péché jusqu'aux supplices de l'enfer illustrés dans le volet de droite appelé *L'Enfer* (fig. 89). C'est une allégorie fantastique complexe composée de personnages et d'animaux hybrides qui sont soumis à diverses tortures en raison de leur immoralité. Bosch illustre une préoccupation pour l'humanité corrompue condamnée à l'enfer éternel. Nous pouvons penser que les squelettes de Guindon sont aussi des créatures sans

---

<sup>159</sup> SAVARD 2004, p. 148. Le terme chtonien fait référence aux divinités infernales souterraines.

sépultures qui sont condamnées à errer pour l'éternité. Bosch a aussi influencé un peintre flamand, Pieter Bruegel l'Ancien (v. 1525-1569) qui a réalisé plusieurs représentations de l'enfer et des démons, mais c'est dans *Le Triomphe de la Mort*, 1562 (fig. 90) qu'on perçoit des similitudes avec *Le Bain des Squelettes* de Guindon. Alors qu'une armée de squelettes envahissent un village couvert de croix, des villageois sont assaillis à divers endroits du tableau par d'autres squelettes. Ici, aucun espoir n'est donné devant la mort.

## 4.9 LE GÉNIE DU LAC DES DEUX- MONTAGNES (fig. 14)

### 4.9.1 Description préiconographique

Très chargée dans sa partie inférieure, *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* est composée par étagement de trois plans. Au premier plan, se tenant sur une grève rocheuse, des animaux de diverses espèces : serpents, tortue, grenouilles, crapauds, castor, brochets, barbotte et oiseaux sont réunis dans un étrange bal faunique entourés d'une multitude de papillons et de libellules. Plusieurs couples se forment, se tenant par les pattes. Une tortue accompagne la barbotte, une énorme grenouille semble valser avec un castor entourés d'un couple de serpents entrelacés, d'un couple de grenouilles se tenant face à face et d'un couple de brochets frétilants. Au second plan, une structure ovale faite de pierres grises, d'environ deux pieds de haut, est installée sur la grève, au bord du lac. Se tenant debout sur un des remparts de pierre, un être hybride, mi-homme, mi-oiseau, joue d'un instrument formé d'une longue tige qui ressemble à un roseau et dont l'extrémité est faite d'une matière blanche ouateuse. Ses longs cheveux grisonnants qui flottent dans le vent entourent un visage au regard serein surmonté de longs sourcils. Derrière son torse nu sont fixées des ailes au plumage gris et pêche qui lui couvrent le dos. Sous son nombril, de petites nageoires roses surmontent un épais plumage grisâtre secoué par le vent. Ses longues jambes fuselées sont celles d'un échassier. Les cuisses sont grises et les pattes vertes se séparent à la base. Assise à sa gauche sur le rempart de pierre, une vieille femme aux cheveux blancs et vêtue d'une ample tunique brunâtre qui la recouvre complètement est tournée vers l'intérieur de la petite muraille. Le haut de son corps est légèrement incliné vers l'avant. Dans sa main gauche, elle tient un petit tambour et dans sa main droite, deux baguettes de matière grise. Un oiseau échassier au plumage bleuté ressemblant à un héron se tient derrière la femme sur ses longues pattes. Son bec est tourné vers le joueur de flûte. Un petit oiseau est posté sur l'épaule gauche de la vieille femme dont le visage osseux est tourné vers un autre personnage. Celui-ci, à l'allure d'un chef indien, se tient entre le bal des animaux et la muraille. Il est vêtu

d'un costume brun à franges dont les épaules sont ornées de garnitures rouges. Il se tient sur la pointe d'un pied, exécutant une danse. Sa main droite porte un instrument qui ressemble à un champignon surmonté d'une fleur rouge. Sa main gauche, ouverte est tendue vers la vieille femme. Ses longs cheveux gris surmontés d'une coiffe de plumes volent au vent et son visage marqué par le temps est tourné vers la femme. Entre les deux vieillards, un être de la taille d'un enfant, à la chevelure châtain et muni de magnifiques ailes de teintes chaudes, s'avance sur le rempart en fixant la vieille femme. À l'opposé de la vieille femme, un autre enfant ailé est assis sur la structure de pierre. Il porte une jupe de matière végétale et une paire d'ailes bleue et rose. Sa tête à la chevelure châtain est surmontée de deux cornes blanches. Son regard est tourné vers le vieil homme. Derrière lui, au bas du rempart de pierre, une quinzaine de petites tortues font une ronde et d'autres animaux, dont des oiseaux et des grenouilles semblent appelés vers le rassemblement. Venant de la berge du lac, trois autres enfants portant des jupes et des ailes roses s'avancent vers le regroupement. À l'arrière-plan, le lac, agité par des vagues s'étend vers l'horizon. Le ciel d'un bleu sombre et nuageux, où volent une dizaine d'oiseaux blancs, laisse transpercer des éclats de lumière qui jettent un éclairage abondant sur la scène magique.

L'attention est captée par le musicien au centre de la toile vers la partie supérieure. Tous les éléments représentés, à l'exception du lac survolé par des oiseaux et des créatures ailées se déplaçant sur la berge, sont placés en avant de lui, dans la moitié inférieure du tableau. La portion supérieure est occupée par le lac houleux et le ciel orageux. La verticalité du musicien, haut perché, ainsi que le mouvement des animaux qui tendent vers lui, suggèrent un mouvement d'élévation tandis que la flûte est orientée de façon oblique, dans le sens de la berge. L'horizontalité est marquée par la jonction entre l'eau et le ciel. C'est le tableau de Guindon qui présente la plus importante variété de couleurs illuminées de manière artificielle même si quelques ombres portées suggèrent qu'une source lumineuse se trouve à la droite du joueur de flûte. La taille décroissante des oiseaux et des créatures ailées ainsi que le flou du ciel marquent l'effet de profondeur. Dans cette

toile, on remarque la présence de lignes contour noires entourant plusieurs éléments; ce qui est peu fréquent dans les autres toiles du corpus. On sent que l'artiste a alloué une place prépondérante au dessin et à la composition. Les textures sont représentées de manière habile et convaincante, notamment dans les pierres de la grève et dans la texture des différents animaux.

L'ensemble des éléments contribue au mouvement à la fois visuel et sonore qui se dégage de la toile dans les positions dynamiques des personnages et dans l'abondance de détails qui appellent à des sonorités variées.

#### 4.9.2 L'histoire du style : Des êtres féeriques

À l'époque de Guindon, on n'a jamais représenté des Amérindiens dans un décor aussi majestueux. Même à l'intérieur du corpus de l'artiste, *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* présente une anomalie par rapport au corpus d'oeuvres à l'étude. L'ambiance y est réellement différente. Les huit autres toiles représentent des situations de menace ou d'inquiétude. Les monstres sont repoussants et angoissants. Les Amérindiens sont en situation défensive. Ce tableau fait davantage penser aux représentations de la sagesse amérindienne que l'on rencontre dans les boutiques ésotériques, sur les cartes postales avec des messages initiatiques (à titre d'exemple, voir fig. 87).

Plusieurs commentaires sur les oeuvres de Guindon portent sur cette représentation en particulier<sup>160</sup>. Bien qu'elle annonce peu le reste des oeuvres de Guindon, *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* est la peinture la plus fascinante de l'artiste. On a souvent comparé cette oeuvre avec les représentations de Jérôme Bosch (fig. 88). Pourtant, l'utilisation d'êtres anthropomorphes n'est pas issue d'une imagination surréaliste, mais de l'essence même des légendes amérindiennes. Alors que Guindon a illustré des mythes assez sombres de la culture iroquoise, il a ici choisi de représenter une sorte d'idéalisation des aspects de cette même culture. La

<sup>160</sup> Voir la fortune critique, chapitre I.

communion pacifique avec les animaux, l'attitude paisible des personnages, les créatures angéliques et les oiseaux blancs se rapportent aussi à une espèce d'Éden amérindien.

Il faut aussi penser aux nombreux tableaux représentant des elfes, des fées et d'autres divinités sylvaines fréquents dans la peinture néerlandaise, anglaise, scandinave et allemande du XIXe siècle. Par exemple, *Fairies in a Bird's Nest* datant de 1860 (fig. 91) de l'artiste anglais John Anston Fitzgerald (1832-1906) représente une communauté de fées enchevêtrées dans un nid qui peuvent être comparées aux créatures ailées de *Génie du Lac des Deux-Montagnes* de Guindon. Cette dernière toile de Guindon, inspirée d'un récit de l'auteur peut être interprétée comme la représentation d'un conte merveilleux amérindien.

#### 4.9.3 L'histoire du type : Un Éden amérindien?

Dans la seconde partie de son recueil *En Mocassins*, intitulée *En Marge des Mythologies et des Folk-Lores sauvages. Quelques essais*, Guindon réunit huit poèmes en vers accompagnés de reproductions de dessins. La première image que l'on rencontre porte le titre *Le Concert d'Oka, Génie du lac des Deux-Montagnes*. La reproduction qui semble identique à la peinture est accompagnée du plus long des poèmes de l'auteur intitulé *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*. Cet essai poétique est divisé en onze parties dont chacune est titrée. L'histoire raconte la venue du génie du lac des Deux-Montagnes qui s'appelle Oka. Il arrive, jouant d'une flûte enchantée, lorsqu'une tempête se lève. Son chant mélodieux appelle les enfants du lac : « Autour du dieu s'assemblent / Gens qui ne se ressemblent / Ni d'aspect, ni de moeurs : harmonieux conflit... / Soutiennent du roseau les modulations ; / Et l'oreille, ravie, / Goûte une symphonie / Où se mêlent d'accord la flûte et les chansons<sup>161</sup> ». Un peu plus loin, le sous-titre *Le chant d'Oka* fait parler le manitou. Il raconte les temps merveilleux où le Visage-Pâle n'avait pas profané les lieux. Il appelle les manitous à se joindre au concert. Trois d'entre eux répondent à l'appel. La suite

---

<sup>161</sup> GUINDON 1920, p. 126.

nous fait entendre les chants du Nibanabègue, de l'Imakinac et des Poukouagins, créatures ailées. Ces noms, dont les origines sont inconnues ne figurent chez aucun des auteurs consultés. Guindon choisit de représenter le moment où les animaux et les manitous convoqués se joignent à Oka dans une ronde de danse et de chant, de formes et de couleurs.

Alors que toutes les autres légendes représentées trouvent des racines chez des auteurs divers, le mythe du *Génie du lac des Deux-Montagnes* apparaît comme une pure invention de Guindon. Le long poème de l'auteur est la seule référence s'y rapportant. Comme il fait suite aux descriptions des autres mythes, on peut voir dans cette légende une conclusion contemporaine créée par Guindon. Si l'on s'en tient au poème, *Le concert d'Oka* est un événement contemporain qui atteste de la survivance des croyances iroquoises en un passé fabuleux qui aurait existé avant la venue de l'homme blanc. Ce passage du poème est révélateur :

*O lac, nous t'avons vu jadis en ta jeunesse,  
Lorsque des Indiens tu portais les canots;  
Nous te voyons encore aux jours de ta vieillesse :  
Tes bords seuls ont changé; ce sont les mêmes flots.*

*En vain, fouillant le sol, l'intrus Visage-Pâle  
Voudrait de leurs séjours chasser les manitous;  
De tes vagues ses nefs souillent en vain l'opale :  
Rien ne peut empêcher nos divins rendez-vous.*

*Le fond de notre lac a gardé ses mystères :  
Quant le soleil couchant y baigne ses cheveux,  
Il voit, de son oeil d'or, nos retraites austères*

*Se creuser sous les flots qu'il crête de ses feux*<sup>162</sup>.

Guindon a inventé une fin merveilleuse et lumineuse qui contraste avec les récits sombres et menaçants évoqués dans les huit autres toiles du corpus. Il faut souligner la différence de format de ce dernier tableau. Alors que *Le Génie du lac des Deux Montagnes* mesure 61,30 x 56,20 cm, les huit autres tableaux du corpus à l'étude mesurent tous environ 38 x 28 cm. J'en déduis que Guindon a choisi délibérément de représenter cette dernière légende sur une toile d'un format légèrement plus grand pour signifier qu'elle revêtait une autre importance et qu'elle ne devait pas être lue comme les autres toiles de la même série. De plus, cette dernière toile présente une facture plus soignée, plus léchée que les huit autres.

#### 4.10 CONCLUSION

À titre de synthèse, je présente ici un tableau regroupant les thèmes traités dans l'histoire des types et dans l'histoire des styles pour chacun des tableaux. Dans le chapitre suivant, je procéderai à l'interprétation des oeuvres, soit l'analyse iconologique proprement dite. Il s'agit de l'étape ultime de l'analyse des oeuvres selon la méthode de Panosfky où l'ensemble des oeuvres du corpus à l'étude sera situé dans un cadre plus vaste afin d'en approcher le sens.

---

<sup>162</sup> GUINDON 1920, p. 133.

## 4.11 Synthèse des éléments observés du type et du style

TITRE	HISTOIRE DU TYPE	HISTOIRE DU STYLE
<i>Le Bicéphale et la flèche enchantée</i>	L'Amérindien chasseur	Le combat contre le serpent
<i>Le Fléau des têtes</i>	L'Amérindien expressif	La tête coupée
<i>L'Ascension d'Agohao</i>	Les ornements des chefs	L'Ascension
<i>Le Fléau des géants</i>	L'Amérindien menacé dans son habitat bâti	La menace des géants
<i>Le Dieu du tonnerre</i>	Technique et composition	Un Dieu amérindien?
<i>Le Serpent foudroyé</i>	L'Amérindien guerrier	Le dieu, la foudre et les éclairs
<i>Le Monstre chantant</i>	Narration au milieu de la nature	La fondation de la ligue des Cinq Nations
<i>Le Bain des squelettes</i>	La représentation du fantastique	L'enfer?
<i>Le Génie du lac des Deux-Montagnes</i>	Les êtres féeriques	Un Éden amérindien

## CHAPITRE V

### INTERPRÉTATION ICONOLOGIQUE

Le présent chapitre constitue l'interprétation iconologique proprement dite. Son objet est la signification intrinsèque ou contenu, constituant l'univers des valeurs symboliques, soit le sens que peut prendre la représentation dans des conditions historiques données. Tel que théorisé par Erwin Panofsky, l'interprétation iconologique relève d'une intuition synthétique ou d'une familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain, conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* (regard sur le monde) personnelles<sup>2</sup>. Dans cette étape ultime de l'analyse panofskienne, une attention particulière est portée à la compréhension de l'intention artistique de l'auteur, en l'occurrence Guindon. Mais cette intention doit être dépassée pour en saisir la portée symbolique universelle. Pour se faire, nous dit Panofsky, il s'agit de resituer sa production par rapport à l'ensemble des productions intellectuelles du moment et de comprendre en quoi elle est représentative des principales significations symboliques et des représentations de son époque<sup>3</sup>. Puisque cette analyse requiert une somme importante de connaissances historiques, je vais m'efforcer de cerner les éléments les plus probants concernant ma recherche sur le cas Guindon.

---

<sup>2</sup> PANOFSKY 1940, p. 119.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Comme dans les deux autres étapes de l'analyse, un principe régulateur vient guider l'interprète. Pour l'analyse iconologique, il s'agit de l'histoire des symptômes culturels ou symboles en général. C'est une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et des concepts spécifiques. J'ai choisi de traiter de deux de ces tendances, soit la recherche des origines et la recherche spirituelle qui sont, selon moi d'une grande universalité et qui sont exprimées à travers la production artistique d'Arthur Guindon.

## 5.1 LA RECHERCHE DES ORIGINES

La recherche des origines<sup>163</sup> est, je crois, une des tendances de l'esprit humain qui existe de manière universelle et qui est présente de façon marquée à l'époque et dans le contexte de Guindon. Le XIXe siècle ainsi que le début du XXe siècle sont marqués au Québec par les premières grandes histoires du Québec (chap. III) et par une recherche identitaire qui passe par la valorisation des racines françaises incarnées par les héros canadiens-français. Dans ce contexte, les intellectuels de l'époque, influencés par un clergé puissant qui possède aussi ses héros à travers les martyrs et les saints, auront tendance à rejeter la culture amérindienne comme une menace à leur propre culture<sup>164</sup>. Au Québec, cette épithète prendra le nom de « Sauvages » en regard des premiers habitants du continent. Mais où, comment et pourquoi situer la production artistique de Guindon à travers cette recherche des origines?

Puisqu'il est question de productions visuelles, il faut se remettre en tête l'ensemble des représentations dont les Amérindiens ont fait l'objet. Autant dans l'approche documentaire que dans l'approche romantique de la représentation de

<sup>163</sup> ELIADE 1963, chap. II.

<sup>164</sup> Ce dernier trait peut être vu aussi comme une tendance récurrente dans l'histoire universelle. On n'a qu'à penser au nom de « Barbares » donné aux cultures venant du Nord par les cultures dites civilisées de l'époque gréco-romaine pour exprimer le mépris envers des peuples qui ne possédaient pas de langage évolué.

l'Amérindien (chap. III), nous avons observé que les artistes semblaient adopter une grande distance par rapport à leur sujet. Leurs habitudes culturelles, formées par les productions intellectuelles plus ou moins stéréotypées ne leur permettaient en général, de ne voir en l'Amérindien, qu'un phénomène extérieur qu'ils n'étaient pas en mesure de comprendre. Ils avaient tendance : soit à le démoniser pour mettre en relief l'héroïsme des Canadiens français s'étant battus pour les anéantir ou les assimiler (fig. 51), soit à l'idéaliser dans un mode de vie demeuré à l'abri des corruptions du monde moderne, (ce qui faisait le délice des Européens, (fig. 44 et 45) ou encore à ériger leurs moeurs et modes de vie en péril comme des artefacts d'un passé éminemment voué à la disparition (fig. 52 ).

Les toiles d'Arthur Guindon, savamment documentées par des recherches sérieuses ainsi que par des contacts véritables avec les Amérindiens, témoignent d'un tout autre état d'esprit que celui de l'ensemble des productions se rapportant au même sujet. Guindon semble avoir pénétré peu à peu dans l'univers spirituel des Amérindiens et se l'être approprié; ses peintures s'approchent de l'essence de ce qui pourrait constituer, à l'époque, la pensée amérindienne. Je crois que Guindon a bien compris que le terme de « Sauvages » ne pouvait pas faire partie de l'Amérindien. Dès qu'il commence son étude ethnologique *En Mocassins* sur ces cultures, il nous entretient sur leurs qualités morales, sur leur art et leur science, sur leur bienséance, leur gouvernement, leurs mythologies et leurs grandes fêtes ainsi que sur leur éloquence. En fait, Guindon dresse le portrait d'une grande civilisation qui possédait toutes les caractéristiques qu'aurait pu posséder la civilisation grecque ou celle de la Mésopotamie par exemple. On sent bien, comme le mentionne Lafitau, une des sources majeures de Guindon, que si cette civilisation avait eu davantage de temps pour se structurer, la conquête du Nouveau Monde aurait été bien différente<sup>165</sup>.

La recherche identitaire de Guindon passe nécessairement par la compréhension, la connaissance et la reconnaissance de ces cultures. En s'initiant à l'histoire de sa propre culture, indissociable de celle des premiers occupants, il a été

---

<sup>165</sup> LAFITAU 1724, tom. IV, p. 14.

en mesure de prendre une distance avec les stéréotypes de l'époque et cela est très révélateur de son travail historique et artistique. Il faut dire que Guindon a su se mettre en position pour accéder à cette connaissance. Le fait d'entrer dans la communauté des sulpiciens lui donnait accès à la fois à son histoire écrite ainsi qu'au contact avec les Mohawks d'Oka. D'abord, Guindon s'intéresse aux origines à travers les lectures de ses prédécesseurs religieux qui eux-mêmes se sont intéressés aux Amérindiens. Il va lire les *Relations des jésuites*, les *Lettres* de Mère Marie de l'Incarnation, les écrits de Lafitau, de Sagard, de Charlevoix. Comme déjà mentionné (chapitre III), Guindon aura tendance à retenir de ces sources le caractère humaniste qui donnait une vision idéalisée de l'Amérindien en le comparant à des héros ou à des saints de l'Antiquité. Toutefois, ces auteurs étaient déchirés par le souci de conversion qui leur dictait l'imposition de la foi catholique. C'est dans ce domaine que Guindon a pu jouir, dans sa grande ouverture à ces cultures, de plus de liberté que ses prédécesseurs. Aucune mission d'éducation ou de conversion ne lui était assignée envers les communautés autochtones qu'il pouvait observer dans ses loisirs avec détachement.

Son oeuvre peinte sur le sujet amérindien témoigne d'un sens objectif qui faisait défaut à la plupart des autres artistes visuels de l'époque. Aucun autre n'est aussi documenté et ne possédait de loisirs et de liberté aussi grande que Guindon. Largement influencé par l'ethnologie et l'anthropologie américaines, Guindon y a trouvé des matériaux qui n'existaient pas encore ou si peu au sein de la culture québécoise. L'esprit de ses productions tend plus vers les représentations américaines, tout en prenant des sujets autour de lui. L'allure même de son style, sans trop de recherches, sans modèles et sans maîtres s'accorde encore mieux avec l'histoire de ces cultures sans écrits, sans témoignages et encore primitives.

Comme je l'ai déjà mentionné, la recherche des origines qui marque l'époque de Guindon passe aussi par la valorisation des héros canadiens-français laïcs et religieux. Mais il ne faut pas s'y tromper; si Guindon a effectivement participé à cette démarche, il s'y est intéressé après avoir fait des recherches poussées sur les

cultures amérindiennes dans *En Mocassins*, de 1920. Ses deux derniers ouvrages, *Aux Temps Héroïques*, de 1922 et *Les Trois Combats du Long-Sault* de 1923 renferment des dessins de héros canadiens français (fig. 24 à 37), mais ils sont rarement représentés seuls sauf pour Lambert Closse, Mère Marie de l'Incarnation et un coureur des bois. Les Amérindiens accompagnent les autres personnages, un jésuite, les soldats français, les coureurs des bois, et revêtent tout comme eux les rôles de héros. Jamais les Amérindiens ne prennent les traits des sauvages ou des bêtes féroces menaçantes. Ils se battent glorieusement contre ceux qui menacent leur territoire et leur culture tel qu'illustré dans la figure 30, *Chacun défendait son côté à coups d'épées et de pistolets*. C'est un combat d'honneur qui n'a rien à voir avec *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, 1828 (fig. 51) où les Amérindiens semblent redoubler de cruauté.

Les représentations de Guindon se situent à un point de convergence entre l'ethnologie et l'anthropologie modernes, la représentation peinte d'Amérindiens et le culte des héros de l'époque, mais c'est justement en abordant le sujet en ethnologue qu'il a su prendre de la distance par rapport aux représentations conventionnelles de l'Amérindien et du héros. Guindon se concentre sur l'action. Il effectue un découpage formel et historique des scènes folkloriques et mythologiques décrites par les ethnologues et anthropologues américains. Ses représentations ne font pas que montrer à quoi ressemble l'Amérindien ou quelles sont ses occupations, elles nous font entrer à même l'histoire de leur mythe alors qu'ils sont en pleine action. Guindon a peint en véritable anthropologue de la culture amérindienne en se rendant témoin des faits et gestes qui revêtent des significations profondes pour ces cultures. Il a fait entrer des disciplines encore très marginales à l'époque dans sa vision de l'histoire de ses origines et il a su exprimer cette vision par la peinture.

À travers ses représentations de l'Amérindien, Guindon pousse encore plus loin la recherche des origines et l'image du héros. Mis en face de forces redoutables telles que le serpent bicéphale, les géants, les têtes volantes, le monstre chantant ou encore la conquête du ciel, les Amérindiens revêtent davantage le caractère du

héros de leur race, prêt, comme le jeune garçon à terrasser une force beaucoup plus imposante afin de sauver sa culture ancestrale (fig. 6). Guindon semble effectuer un déplacement du culte des héros pour le transposer du côté de l'Amérindien dans une recherche des origines qui dépasse la dimension historique développée pour ses représentations des épisodes de la Nouvelle-France. C'est ici que Guindon transcende la dimension historique pour atteindre la dimension spirituelle.

## 5.2 LA RECHERCHE DU SPIRITUEL

La présence du religieux (recherche du sacré, du spirituel) est probablement une des tendances essentielles de l'esprit humain la plus présente dans l'oeuvre de Guindon. Étant lui-même homme de religion par son choix d'intégrer la communauté des sulpiciens, il a ensuite extériorisé cette tendance dans ses oeuvres, mû par une curiosité et une ouverture particulière pour les cultures amérindiennes. Comme observé dans les analyses des oeuvres (chap. IV), l'histoire des types nous apprend que Guindon puise aux sources abondantes des thèmes religieux et mythiques de l'histoire occidentale. Une recherche plus poussée nous permettrait sans doute de trouver des correspondances thématiques également dans les cultures non occidentales, tel que mentionné brièvement à propos des correspondances établies par Rémi Savard entre des récits algonquins et des cosmologies eurasiennes étudiées par l'ethnologue-préhistorien Leroi-Gourhan (chap. IV). Il serait possible de déceler alors des symboles universels de l'histoire des images.

Les représentations de Guindon font état d'une permanence des symboles religieux catholiques, ainsi que des symboles des mythes occidentaux avec comme toile de fond, les mythes de la culture amérindienne. Dans toutes les productions artistiques de Guindon, aucune ne représente d'épisodes issus directement de l'histoire de la religion catholique, mais plutôt des thèmes et symboles de cette histoire comme le serpent et l'ascension par exemple. Sa recherche spirituelle semble avoir été extériorisée par l'imaginaire relié aux épisodes mythologiques et folkloriques des cultures autochtones. Lorsque Guindon déclare qu'il existe une part

de religion dans l'organisation de la culture iroquoise, il reconnaît des éléments qui deviennent dignes d'être représentés. Tout comme certains épisodes de la Bible, les écrits des ethnologues et des anthropologues américains sont aptes à frapper l'imagination et à provoquer une imagerie riche et abondante. Puisqu'il n'existe pas de représentations de cette réalité de la culture amérindienne, je crois que Guindon y a vu une occasion de la rendre visible. Il a d'abord montré par ses recherches que ces peuples étaient dignes qu'on s'y intéresse. L'aspect invisible, mythologique de ces peuples a sans doute été pour Guindon l'aspect le plus intéressant à représenter par l'image. D'ailleurs, il clôt son étude sur les Huron-Iroquois et les Algonquins en traitant de la mythologie et du folklore. Puis, il fait acte de création en laissant de côté la méthodologie propre aux études historiques et se lance dans huit essais poétiques mettant en scène des personnages connus à travers ses études ou imaginaires comme le génie du *Génie du lac des Deux-Montagnes*.

La recherche du spirituel à l'époque de Guindon trouve déjà réponse dans l'imposition accrue de la foi et des pratiques catholiques, ce qui ne laisse guère de place au commun des mortels, pour s'intéresser à d'autres religions. En fait, seuls les religieux et les érudits, rares à l'époque, avaient l'accès aux sources et le loisir de s'intéresser à ces sujets.

### 5.3 SUR LES MOTIVATIONS DE L'AUTEUR

J'ai cru incontournable, pour terminer cette analyse iconologique de traiter des motivations de l'auteur. J'ai parlé peu de sa surdité puisque les approches choisies pour traiter mon sujet ne s'y prêtaient guère, mais en s'approchant davantage du créateur, il me paraît nécessaire d'y porter plus d'attention. S'il faut en croire certains spécialistes, dont la chercheuse Florence Magnin<sup>166</sup>, la surdité qui atteint une personne, surtout à un âge peu avancé, permet de développer davantage

---

<sup>166</sup> MAGNIN 2000. Magnin s'intéresse à ce que peut apporter la surdité lors de la création et de la réception d'oeuvres d'art. Elle s'intéresse notamment aux artistes sourds comme l'étaient Goya et Beethoven.

les autres sens artistiques. On dit souvent des aveugles qu'ils possèdent un sixième sens qui pourrait ressembler à la clairvoyance. Selon la chercheuse, la surdité enferme l'artiste dans une solitude spirituelle certainement pesante, mais qui est peut-être le vecteur de son génie. Sa propre faculté d'observation s'affine et lui permet d'aller au-delà des apparences, de saisir les aspects les plus cachés de la réalité. Je crois que Guindon possédait en effet un type de vision qui lui a permis d'approcher plus près d'une réalité qui était étrangère pour les autres. Dans ses peintures, cela se traduit par un rendu très réaliste du paysage qui l'entourait ainsi que par plusieurs signes sonores présents dans ses toiles<sup>167</sup>. Guindon n'a pas fait de recherches sur l'environnement dans lequel les mythes qu'il décrit ont pu avoir eu lieu. Il les campe simplement dans la nature qui l'entoure au Lac des Deux-Montagnes. Il y trouve un territoire fertile pour laisser aller son imagination et sans doute voir ses personnages installés à des endroits précis du paysage. La présence de l'eau, de rochers, de sentiers, d'arbres, de la faune et de la flore indique qu'il connaît bien son environnement. D'ailleurs, ses confrères l'ont maintes fois observé lorsqu'ils parlent de lui. C'est un fin observateur de tout ce qui l'entoure. Puisqu'il souffrait d'une surdité croissante, son sens de l'observation devait en effet beaucoup l'absorber. Je crois aussi qu'il se plaisait à se représenter les sons d'une façon imaginaire alors qu'il ne pouvait le faire que de manière réduite dans la réalité. Le plus grand témoignage de cette supposition vient du long poème qui accompagne la toile du *Génie du lac des Deux-Montagnes*. Sur seize pages, Guindon nous fait assister à un concert incessant, recouvrant tous les sons d'une faune et d'une flore abondante et diversifiée. Du croassement des grenouilles aux remous du lac, de la flûte enchantée aux voix des manitous, tout se transforme en poésie sonore. La toile du même nom, qui peut être comprise comme le mythe personnel de l'artiste puisqu'elle ne s'inspire d'aucune légende ou mythologie comme rencontré dans les huit autres peintures, est la reproduction même, en image, de ce grand concert de la nature où tout communique et se fait écho. D'ailleurs, son recueil *En Mocassins* est

---

<sup>167</sup> *Le Génie du lac des Deux-Montagnes* est sans doute le tableau qui appelle le plus à une multitude de signes sonores comme les frottements et les instruments de musique. Les signes sonores aquatiques sont aussi fort représentés dans *Le Dieu du tonnerre*, *Le Bain des squelettes* et *l'Ascension d'Agohao*.

publié par l'Imprimerie de l'Institution des Sourds-Muets et non, comme les deux autres ouvrages, par la Bibliothèque de l'Action française, institution à caractère nationaliste.

Guindon a vraisemblablement voulu laisser un témoignage de sa vision de la mythologie amérindienne à une époque où plusieurs de ses traits ont déjà disparu. C'est un héritage historique qui n'aurait pas pu être rendu par la photographie ou par une observation superficielle de la vie des Autochtones, mais seulement par un visionnaire qui a su s'y intéresser sérieusement, bravant les stéréotypes de son époque.

Guindon se disait qu'il était étonné de voir comment certaines versions d'un mythe avaient été transformées, portant les empreintes des conversions catholiques. Il tentait de s'en tenir aux plus anciennes versions tout en choisissant ça et là les éléments propres à refaire sa version personnelle du mythe. Et c'est sans doute ce dernier élément qui constitue la force de l'artiste.

## CONCLUSION ET PISTES DE RECHERCHE

Maintenant, rappelons ma question de recherche : l'analyse des oeuvres peintes de Guindon et de leur contexte de production permet-elle de repositionner le corpus de cet artiste au sein de l'histoire de l'art québécois, et plus largement, dans le contexte nord-américain? Si oui, où le positionnera-t-on? Rappelons aussi l'hypothèse de recherche : bien que les oeuvres semblent si marginales en regard de la production picturale de l'époque et alors que la plupart des auteurs classent les représentations de Guindon comme un cas isolé et insolite de « surréalisme », j'ai souhaité démontrer qu'il n'en était rien. Selon moi, les représentations de Guindon se situent plutôt à un point de convergence entre l'ethnographie et l'anthropologie modernes américaines, la représentation peinte d'Amérindiens et le culte des héros de l'époque. Le corpus se rattache donc à un courant idéologique en lien avec la sauvegarde des cultures autochtones inspiré par l'anthropologie américaine et à certains aspects formels de la représentation de l'Amérindien.

Je crois avoir fait la preuve par la mise en contexte historique ainsi que par l'analyse des oeuvres que la production artistique de Guindon n'était aucunement en lien avec une quelconque forme de surréalisme. L'argument principal étant que les habitudes culturelles de ceux qui l'avaient jugée ainsi n'étaient pas ouvertes à ce nouveau sujet de représentation autochtone. C'est dans le sujet même, et non dans le style qu'ils ont perçu le surréalisme. D'ailleurs, si l'on classe les oeuvres de Guindon comme une forme de surréalisme, toutes les représentations religieuses et

mythologiques exposant des créatures imaginaires ou fantastiques appartenant à la culture occidentale seraient dignes de recouvrir cette appellation. La recherche approfondie que j'ai menée a permis de cerner le cadre historique dans lequel la production de Guindon s'est effectuée et je constate que les recherches à la base de son inspiration artistique sont des sources historiques, ethnologiques et anthropologiques sérieuses, et non, une recherche stylistique et formelle telle qu'on trouve, entre autres, chez les représentants du surréalisme. Ce qui vient appuyer le premier élément de l'hypothèse de recherche comme quoi les représentations de Guindon se situent dans le cadre d'une recherche ethnologique et anthropologique inspirée des écrits des représentants français et américains de ces disciplines.

Le deuxième élément de l'hypothèse de recherche est en lien avec la représentation peinte de l'Amérindien. La production de Guindon se situe aussi dans cette catégorie de peintures. Pourtant, après un examen de l'histoire de ce type de représentation, nous constatons que Guindon adopte davantage le type de représentation documentaire, tout en adoptant un sujet nouveau pour lequel aucun point de repère n'a été trouvé. En effet, la mythologie amérindienne ne pouvait pas avoir été représentée à cause des conditions historiques qui étaient en place à l'époque (chap. III). Si Guindon n'avait pas, au préalable, effectué des recherches documentées sur le sujet, on aurait pu y voir des divagations ou des créations pures de l'esprit du créateur, mais son cas est tout autre. Étant donné l'oralité des mythes amérindiens et les multiples versions existantes, il ne faut pas voir dans la production de Guindon des documents ethnologiques exacts, mais plutôt une tentative réussie de s'approcher de cette réalité.

Le dernier élément de l'hypothèse de recherche resitue le corpus à l'étude dans un courant historique québécois qui est une recherche identitaire qui passe par la valorisation des héros de la Nouvelle-France. Ce courant se matérialise dans la plupart des productions intellectuelles de l'époque de Guindon. Par contre, encore ici, Guindon prend une distance critique par rapport à la place qu'ont occupée les communautés autochtones dans le développement de la Nouvelle-France. S'étant

attaché à montrer que ces peuples possédaient tous les traits d'une civilisation, il a su rendre par l'image leur caractère héroïque. De plus, il a exprimé, à travers le reste de sa production picturale, le caractère diplomatique de ces communautés. Lorsqu'il peint des Blancs en compagnie des Amérindiens, ces derniers occupent une position d'accueil, de guide, recouvrant une grande humanité. Jamais l'Amérindien n'est représenté sous les traits d'un sauvage ou d'un ennemi. C'est le guide qui conduit le père Marquette, c'est l'hôte qui accueille le jésuite, c'est aussi le guerrier brave qui défend son territoire.

L'analyse des oeuvres du corpus a aussi permis de relever un élément essentiel supplémentaire qui ne faisait pas partie de l'hypothèse de recherche de départ mais que j'ai mentionné à quelques reprises. Il s'agit du caractère récurrent des symboles mythologiques et religieux occidentaux relevés dans la majorité des oeuvres. En tant que religieux, Guindon possédait un bagage de connaissances lié au monde occidental qui lui venait entre autres de sa formation en humanités chez les sulpiciens. Pourtant, les correspondances établies entre les thèmes des mythes amérindiens et les mythologies classiques ou catholiques ne semblent pas avoir été un objectif poursuivi par Guindon. C'est le caractère même de la pensée mythique humaine qui active le même type de représentations mentales chez la plupart des peuples organisés. Comme mentionnée, une recherche à ce propos, étendue aux sociétés non occidentales, serait en mesure d'expliquer ce phénomène.

Tel que mentionné dans l'avant-propos, la recrudescence de la recherche identitaire chez les membres des premières nations permet un regard actuel sur l'oeuvre de Guindon. Rappelons que la Gouverneure générale du Canada, madame Michaëlle Jean, lors de son discours du 3 juillet 2008 pour la fête du 400e anniversaire de la fondation de Québec en 1608, a axé ses propos autour de l'importance historique de l'accueil fait par les communautés autochtones aux explorateurs français. Selon Mme Jean, ce sont ces premiers occupants qui ont ouvert la voie de ce Nouveau Monde en partageant leur savoir-faire et leurs cultures, en révélant ses secrets et en étalant les richesses de son territoire, avant que tout

ne bascule en une entreprise d'assimilation. Pour elle, nous ne devons pas perdre de vue que nous partageons un territoire métissé par des siècles de rencontres et d'échanges avec ces communautés. Guindon, par son désir de comprendre ses origines et par une recherche spirituelle intense, a réussi à saisir ces faits, à les rendre visuellement et littérairement intelligibles et ainsi à leur rendre leurs lettres de noblesse. Il a fait montre d'une autonomie extraordinaire en étant son propre maître d'oeuvre pour la vérité qu'il cherchait à atteindre.

Les oeuvres de Guindon sont stylistiquement inclassables. Elles témoignent d'un regard lucide sur ce que pouvait être la pensée mythique autochtone avant qu'elle ne soit assimilée. Les caractéristiques de fantastique ou de surréalisme accolées à son oeuvre dénotent l'incompréhension ou même l'indifférence manifestées à propos de leurs sujets. L'appartenance culturelle doit être dépassée afin d'atteindre une compréhension plus grande dans ce genre d'oeuvres. S'ils avaient eu les concepts pour s'exprimer ainsi, les Amérindiens auraient sans doute trouvé nos représentations religieuses aussi surréalistes avec leurs personnages volants et leurs créatures maléfiques. Peut-être y auraient-ils également trouvé des traits ou des signes qui, malgré le traitement des formes, leur auraient révélé une proximité entre nos croyances et les leurs.

La période d'amnésie de ces cultures qui caractérise l'existence de Guindon redonne encore de l'importance à son oeuvre. Elle témoigne d'une production personnelle, d'un regard inaltérable sur une réalité qui demeure cachée dans la mémoire profonde des peuples amérindiens. Guindon peut être perçu comme un explorateur de cet inconscient, utilisant tous les matériaux disponibles afin d'en faire l'analyse. Non seulement il tente de la saisir et de la mettre en mots, il veut aussi qu'elle soit vue. Et cette fois, nul commentateur ou spectateur ne peut demeurer indifférent à la vue de ces étranges créatures entourées de nos Amérindiens.

L'oeuvre de Guindon, en ce sens, vient combler une immense lacune historique. Puisque la connaissance des mythes qu'il décrit n'était alors transmise qu'oralement, nous ne possédons pas de témoignages écrits ou visuels de la part de

ces peuples. Cette richesse mythologique demeure en partie inaccessible. (Imaginons un instant que l'oeuvre d'Homère n'existât pas pour le monde occidental. Que de matériaux perdus pour les historiens et artistes qui lui succédèrent!) Ce doit être terrible de tenter un jour de comprendre ses origines et de découvrir que les matériaux des ancêtres n'ont jamais existé ou qu'ils ont été détruits ou encore qu'on a empêché qu'ils se perpétuent. C'est pourquoi, il me semble que les oeuvres de Guindon devraient avoir leur place dans un musée des cultures autochtones ou dans la culture autochtone d'une manière ou d'une autre, afin de leur rendre une part de leur histoire qui me semble basée sur les recherches les plus sérieuses ainsi qu'un esprit humaniste dévoué. S'il s'est servi de certains symboles que l'on retrouve dans les mythologies classiques et l'imagerie chrétienne, c'est sans doute qu'il avait décelé dans les écrits des premiers ethnologues français et anthropologues américains des signes d'une permanence de ces symboles au sein des croyances universelles. Là-dessus, il y a correspondance avec les pensées de Lafitau ainsi que de Rémi Savard, tous deux grands anthropologues.

Une recherche, dans la lignée de Rémi Savard<sup>168</sup>, pourrait être poursuivie pour montrer comment les cultures primitives d'un bout à l'autre du monde, sans qu'ils aient eu le moindre contact, ont imaginé des cosmologies et des mythes d'origine faisant appel à des éléments similaires tels que les forces de la nature, les animaux réels ou imaginaires ainsi que les angoisses humaines. Le symbole du serpent à lui seul, présent dans la plupart des mythologies et des grandes religions, pourrait constituer une étude poussée. Cette recherche constituerait une véritable odyssee au coeur de l'inconscient mythique de l'humanité. C'est un peu ce qu'a tenté Aby Warburg, à la même époque que Guindon en étudiant ce symbole dans la culture Hopi et qu'il tentait de retrouver dans les représentations classiques de la Renaissance, essayant de faire entrer de nouveaux symboles de d'autres cultures dans l'histoire occidentale des images. Cette entreprise serait une véritable anthropologie des images, une encyclopédie visuelle des traits communs à toutes les cultures anciennes. Peut-être même serait-il possible de retrouver dans les

---

<sup>168</sup> SAVARD 2004

nouveaux symboles de notre monde industrialisé, moderne et virtuel des correspondances avec les symboles de nos lointains ancêtres. C'est une entreprise d'envergure qui demanderait un effort, tel que décrit par Jacob Burckhardt, pour dépasser ses habitudes culturelles, à une époque où tout tend à s'uniformiser aux quatre coins du monde, où l'on sent par exemple, que la culture japonaise ou malienne est à portée de tous et chacun. Ce qui est remarquable chez Guindon c'est le fait qu'il ait dépassé ses habitudes culturelles et de s'être attardé à ce qui demeurait invisible. Aux dires de ses collègues sulpiciens (chap. I et II), Guindon possédait une finesse et une présence d'esprit dont ils se délectaient. Puisqu'il ne pouvait plus se mêler aux conversations en raison de sa surdité, Guindon a développé un monde intérieur riche et silencieux d'où sont sorties les plus intéressantes représentations des cultures amérindiennes.

Dans une entreprise plus modeste, il serait aussi très intéressant de recueillir les réactions des membres des Premières nations sur les oeuvres de Guindon et de voir si des mythes et des symboles semblables circulent toujours au sein de ces cultures. La recherche identitaire est au coeur des productions artistiques de plusieurs artistes autochtones contemporains. La production de Guindon pourrait-elle se situer comme précurseure à l'intérieur de ce corpus récent? De plus, ce serait une joie immense que de rassembler l'ensemble des oeuvres de Guindon afin de monter une exposition pour faire connaître l'artiste et de recueillir aussi les réactions et commentaires contemporains sur son oeuvre.

En somme, je crois que cette recherche replace Guindon à un endroit plus approprié dans l'histoire de l'art québécois et nord-américain et qu'elle répond à plusieurs des questionnements envers la production artistique d'Arthur Guindon, notamment à propos de l'auteur, du contexte historique et de la signification des oeuvres. Je souhaite qu'elle engendre aussi de nouveaux questionnements et que les pistes de recherche soient explorées telles que la permanence des symboles religieux dans la mythologie amérindienne ainsi que les transformations que celle-ci

a subies dû à l'entreprise d'évangélisation et de conversion au catholicisme qui marque les premiers contacts entre les Européens et le Nouveau Monde.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARCAND et VINCENT 1979 - Arcand, B., et S. Vincent. *L'Image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec*. Montréal, Hurtubise/HMH, 334 p.
- ASSINIWI 1973-1974 - Assiniwi, Bernard. *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*. Montréal, Léméac, 1973-1974, 3 v.
- BACQUEVILLE DE LA POTHERIE 1723 - Bacqueville de La Potherie, Claude-Charles. *Voyage de l'Amérique*. Amsterdam, H. des Bordes, 1723, 4 vol.
- BAILLARGEON 1968 - Baillargeon, George E. *La survivance du régime seigneurial à Montréal : un régime qui ne veut pas mourir*. Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 309 p.
- BALLARD 1982 - Ballard, C. G. «The Boas Connection in American Indian Mythology : A Research Narrative on Ethnocentrism » in *American Indian Culture and Research Journal*. vol. 6, no 3, 1982, p. 47-68.
- BARBEAU 1994 - Barbeau, Marius. *Mythologie huronne et wyandotte*. Traduit de l'anglais par Stephen Dupont. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, 439 p.
- BEAULIEU 1997 - Beaulieu, Alain. *Les autochtones du Québec : des premières alliances aux revendications contemporaines*. Québec, Musée de la Civilisation : Saint-Laurent, Fides, 1997, 183 p.
- BÉDARD 1914-1915 - Bédard, Avila. «La traduction des noms géographiques», *Bulletin du Parler Français*. no 13, (1914/1915).
- BÉLAND 1991 - Béland, Mario (dir.). *La Peinture au Québec, 1820-1850, nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 oct. 1991 au 5 jan. 1992), Québec, Musée du Québec, 1991, 605 p.

- BERNARD 1989 - Bernard, Bruce. *La Bible et ses peintres*. Paris, Fixot S. A., 1989, 300 p.
- BIGRAS et ROBERTSON 1994 - *Sur les traces de Diane Robertson*. Montréal, PAJE, 1994, 82 p.
- BLOUIN 1979 - Blouin, Anne-Marie. *Iconographie de l'indien en Nouvelle-France : le codex canadiensis de Louis Nicolas*. Mémoire, Université du Québec à Montréal, 1979, 211 p.
- BOILEAU 1991 - Boileau, Gilles. *Le silence des Messieurs : Oka terre indienne*. Montréal, Éditions du Méridien, 282 p.
- BOUCHER c1664 - Boucher, Pierre. *Histoire véritable et naturelle Des Moeurs & Productions du Pays de la Nouvelle-France, Vulgairement dite Le Canada*. Boucherville, Société Historique de Boucherville, 1964, 415 p.
- BOULIZON 1976 - Boulizon, Guy. *Les Musées du Québec, Montréal et l'ouest du Québec, Tome 1*. Montréal, Fides, 1976, 2 t.
- BOULIZON 1984 - Boulizon, Guy. *Le paysage dans la peinture au Québec : vu par les peintres des cent dernières années*. La Prairie, Québec, M. Broquet, 1984, 223 p.
- BURCKHARDT 1971 - Burckhardt, Jacob. *Considérations sur l'histoire universelle*. Paris, Payot, 1971, 301 p.
- BURCKHARDT, GHELARDI et WASCHEK 1997 - Burckhardt, Jacob, Ghelardi, Maurizio et Waschek, Mathias. *Relire Burckhardt*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Musée du Louvre, c1997, 254 p. ill.
- CAMPEAU 1983 - Campeau, Lucien. *Gannantaha, première mission iroquoise (1653-1665)*. Montréal, Bellarmin, 1983, 95 p.
- CANFIELD 1902 - Canfield, William W. *The Legends of the Iroquois, Told by «The Complanter»*. New York, A. Wessels Company, 1902, 244 p.
- CARR 1973 - Carr, Émily. *Klee Wick*. Traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre. Montréal, Cercle du livre de France, 1973, 167 p.

- CARR 2004 - Carr, Emily. *The book of Small*. Vancouver, Douglas & McIntyre, 2004 (1942), 206 p.
- CASSIRER 1973 - Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. Paris, Éditions de Minuit, 1973, 3 vol.
- CHAMPLAIN 1993 [1603] - Champlain, Samuel de. *Des Sauvages*, texte présenté par Alain Beaulieu et Réal Ouellet, Montréal, Typo, 1993, 282 p.
- CHARLEVOIX 1744 - Charlevoix, Pierre-François-Xavier de. *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*. Paris, Rollin, 1744, 3 vol.
- CHINARD 1911 - Chinard, Gilbert. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Paris, Hachette, 1911, 246 p.
- CLOUTIER, BÉDARD 1972 - Cloutier, Nicole et Bédard, Rodrigue. *Catalogue des oeuvres picturales du Vieux Séminaire St-Sulpice de Montréal*. Projet perspective jeunesse, no. 261, été 1972, inédit.
- DES ROCHERS, DESLANDRES, DICKINSON et HUBERT 2007 - Des Rochers, Jacques, Deslandres, Dominique, Dickinson, John Alexander et Hubert, Ollivier. *Les Sulpiciens de Montréal, Une histoire de pouvoir et de discrétion, 1657-2007*. Montréal, Fides, 2007, 670 p.
- DESTREMPES 1990 - Destrempe, Hélène. *L'amérindien dans le discours historiographique du XIXe siècle*. Mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal, Université du Québec à Montréal, 1990, 110 p.
- DEVILLE 1992 - Deville, Raymond. *Les Prêtres de Saint-Sulpice au Canada, Grandes figures de leur histoire*. Sainte-Foy (Qué.), Presses de l'Université Laval, 430 p.
- DOMBREVAL 1938 - Dombreval, Jean. *Archives et souvenirs*. Montréal, [ s. éd.], 1938, 258 p.
- DROUIN 2001 - Drouin, Daniel (dir.). *Louis-Philippe Hébert*. Catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, 413 p.

- DUCHESNE 2002 - Duchesne, Yanick. *La représentation de la D'Sonoqua dans l'oeuvre d'Emily Carr*. Mémoire. Université du Québec à Montréal, 2002, 139 p.
- ELIADE 1963 - Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1963, 249 p.
- ERNEST-BÉATRIX, FRÈRE 1931 - Ernest-Béatrix, F. M. *Chez les sauvages*. Montréal, Action canadienne-française, 1931, 172 p.
- FERRETTI c1989 - Ferretti, Silvia. *Cassirer, Panofsky, and Warburg : Symbol, Art, and History*. New Haven, Conn., Yale University Press, c1989, 282 p.
- FUMAROLI 2004 - Fumaroli, Marc. *La mythologie gréco-latine à travers 100 chefs-d'oeuvre de la peinture*. Paris, Presses de la Renaissance, 2004, 224 p.
- GAGNON 1942 - Gagnon, Ernest. *Louis d'Ailleboust*. Montréal, Beauchemin, 1942, 189 p.
- GAGNON 1975 - Gagnon, François-Marc. *La conversion par l'image : un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVIIe siècle*. Montréal, Bellarmin, 1975, 141 p.
- GAGNON et CLOUTIER 1976 - Gagnon, François-Marc et Cloutier, Nicole. *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976, 2 t.
- GAGNON 1984 - Gagnon, François-Marc. *Ces hommes dits sauvages : l'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*. Montréal, Libre Expression, 1984, 190 p.
- GAGNON 1999 - Gagnon, François-Marc. «Un regard sur l'autre : l'iconographie canadienne-française et indienne de Krieghoff», Dennis Reid (dir.), *Krieghoff : Images du Canada*. Toronto, 1999, 323 p.
- GAGNON 2001 - Gagnon, François-Marc. «L'iconographie indienne», Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national*. Musée du Québec, p. 244-257.

- GAGNON 2004 - Gagnon, François-Marc. « Champlain peintre? », Raymonde Litalien et Denis Vaugeois ( dir. ), *Champlain, la naissance de l'Amérique française*. Paris, Nouveau Monde, 2004, 397 p.
- GARNEAU 1845-1848 - Garneau, François-Xavier. *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*. Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, 3 vol.
- GAUTHIER 2001 - Gauthier, Serge. *Marius Barbeau : Le grand sourcier*. Montréal, XYZ, 2001, 141 p.
- GERVAIS 1987 - Gervais, Bertrand. « Éléments pour une rhétorique de l'assimilation », *Recherches amérindiennes*. vol. 17, no 3, 1987, p. 41-63.
- GERVEREAU 2000 - Gervereau, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris, La Découverte, 2000, 191 p.
- GHELARDI 1995 - Ghelardi, Maurizio. « Burckhardt et l'histoire de la civilisation » in *Histoire de l'histoire de l'art*. Édouard Pommier (dir.). Paris, Klincksieck, Musée du Louvre, Tome II, p. 349-384.
- GOURHAN 1971[1943] - Gourhan, Leroi. *L'homme et la matière*. Paris, A. Michel, 1971, 348 p.
- GRAUER 2003 - Grauer, Alexandre. *L'art d'enseignement des Indiens Iroquois : Aux sources de la première Constitution*. Montpellier, Indigène éditions, 2003, 96 p.
- GRONDIN 1942 - Grondin, François-Xavier. *Les Sulpiciens*. Montréal, Messager canadien, 1942, 31 p.
- GROSSMAN 2006 - Grossman, Simone. *Regard, peinture et fantastique au Québec : essai*. Québec, L'instant même, 2006, 198 p.
- GUINDON 1910a - Guindon, Arthur. « Encore le fort du Long-Sault. Réponse aux objections, données nouvelles et conjectures. » Lettre inédite. Archives de séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières. 3 décembre 1910.
- GUINDON 1910b - Guindon, Arthur. « Un Endroit Historique par Excellence ». *Le Devoir* ( Montréal ), 6 août 1910. s. p.

- GUINDON 1920 - Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de l'Institution des Sourds-Muets, 1920, 242 p.
- GUINDON 1922 - Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, 289 p.
- GUINDON 1923 - Guindon, Arthur. *Les Trois Combats du Long-Sault*. Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, 71 p.
- HALE 1972 - Hale, Horatio Emmons. *The Iroquois Book of Rites*. Philadelphia, D. G. Brinton, 1972, 222 p.
- HARPER 1966 - Harper, John Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Sainte-Foy (Qué.), Presses de l'Université Laval, 1966, 443 p.
- HARPER 1971 - Harper, John Russell (dir.). *Paul Kane 1810-1871*. Catalogue d'exposition. Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1971, 48 p.
- HUNT c1960 - Hunt, George T. *The Wars of The Iroquois. A Study in Intertribal Relations*. Madison, University of Wisconsin Press, 1967, 209 p.
- IMPELLUSO 2003 - Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, 384 p.
- KANENRAKENHIATE, PRÉVOST et SÉMINAIRE DE SAINT-SULPICE 1876 - Kanenrakenhiate, Louis, Prévost, W. et Séminaire de Saint-Sulpice. *Mémoire sur les difficultés survenues entre M. M. les ecclésiastiques du séminaire de St. Sulpice de Montréal et certains indiens de la mission d'Oka, lac des Deux-Montagnes : simple affaire de droit de propriété, nullement une question religieuse*. Montréal, La Minerve, 1876, 29 p.
- KAREL 1992 - Karel, David. « Guindon, Arthur ». In *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, 1992, p. 374.
- LACROIX 2003 - Lacroix, Laurier. *Suzor-Côté : matière et lumière*. Montréal, Éditions de l'Homme, 2002, 383 p.

- LAFITAU 1724 - Lafitau, Joseph-François. *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*. Paris, Saugrain l'Aîné, 1724, 2 vol.
- LALIBERTÉ 1971 - Laliberté, Robert. « Arthur Guindon, peintre de l'âme iroquoise ». *La Presse*, 30 janvier 1971, p. 12.
- LAMBE 1964 - Lambe, Virginia. « Small Museum's Good Work Rarely Seen ». *The Gazette*, 7 novembre 1964. s. p.
- LANDRY 1964 - Landry, Armour. « Les légendes du pays des fils d'Agoaho ». *Vie des arts*, (printemps), 1964, p. 30-33.
- LAVEDAN 1949 - Lavedan, Pierre. « Méthodologie » in *Histoire de l'art I, L'Antiquité*. Paris, Presses Universitaires de France, 1949, p. 37-63.
- LEBLANC DE MARCONNAY 1968 - Leblanc de Marconnay, Hyacinthe-Poirier. *Relation historique des événements de l'élection du comité du lac des Deux-Montagnes en 1834 : épisode propre à faire connaître l'esprit public dans le Bas-Canada, c1835*. Montréal, Réédition-Québec, 1968, 36 p.
- LEFEBVRE 2001 - Lefebvre, Gabriel. « Les traditions amérindiennes : analyse thématique » in *L'étude de la religion au Québec : Bilan et perspective*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 24-35.
- LESSARD 1994 - Lessard, Denis. « La mort était déjà dépassée : écrit comme pour dérober un fragile instant d'éternité » in *Sur les traces de Diane Robertson (1960-1993)*. Montréal, Paje Éditeur, 1994, p. 57-59.
- LORD 1974 - Lord, Barry. *The History of Painting in Canada : Toward a People's Art*. Toronto, NC Press, 1974, 253 p.
- MAGNIN 2000 - Magnin, Florence. *Étude de la surdité comme alternative dans notre relation à l'art*. L'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2000, 94 p.
- MANN et FIELDS 1997 - Mann, Barbara A. et Fields, Jerry L. « A Sign in the Sky : Dating the League of the Haudenosaunee » in *American Indian Culture and Research Journal*. Vol. 21, no. 2., 1997.

- MAQUET 1993 - Maquet, Jacques. *L'anthropologie et l'esthétique. Un anthropologue observe les arts visuels*. Paris, Métailié, 1993, 303 p.
- MARANDA 1981 - Maranda, Pierre. « Sémiogenèse de la représentation collective de l'Amérindien chez les jeunes adultes québécois ». in *La revue de l'association canadienne de sémiotique*. vol. 1, no 1, p. 35-52.
- MARCOUX 1981 - Marcoux, Joseph. *Lettres de feu M. Jos. Marcoux, missionnaire du Sault, aux chefs iroquois du Lac des Deux-Montagnes, 1848-1849*. Montréal, J. Lovell, c1869, Ottawa, Institut canadien de microreproductions historiques, 1981, 1 microfiche.
- MAURAUULT 1930 - Maurault, Olivier. *Oka : Les vicissitudes d'une mission sauvage*. Montréal, Fonds L.W. Sicotte, 1930, 29 p.
- MAURAUULT 1957a - Maurault, Olivier. « Histoire de l'Église Notre-Dame de Montréal » in *La Paroisse*. Montréal, Thérien Frères Limitée, 1957, s. p.
- MAURAUULT 1957b - Maurault, Olivier. *La Compagnie de Saint-Sulpice au Canada*. Montréal, Le Séminaire, 1957 (1923), 23 p.
- METZ 1970 - Metz, Christian. « Au delà de l'analogie, l'image » in *Communications*. no 15, 1970, p. 1-10.
- MOLYNEAUX 2003 - Molyneaux, Brian L. *Mythology of the North American Indian and Inuit Nations*. Londres, Southwater, 2003, 96 p.
- MORISSONNEAU 1978 - Morissonneau, Christian. *La Terre Promise : le mythe du Nord québécois*. Montréal, Hurtubise HMH, 1978, 212 p.
- MORGAN 1967 - Morgan, Lewis H. *League of the Ho-dé-no-sau-nee, or Iroquois*. New York, B. Franklin, 1967, 2 vol.
- MORISSET 1985 - Morisset, Jean. *L'identité usurpée*. Montréal, Nouvelle Optique, 3 vol.
- MUSÉE DU QUÉBEC 1984a - Musée du Québec, *L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.
- MUSÉE DU QUÉBEC 1984b - Musée du Québec, *L'Église catholique et la société au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, 209 p.

- PANOFSKY 1940 - Panofsky, Erwin. « The history of Art as a Humanistic Discipline» in *The Meaning of the Humanities*. Sous la direction du Pr T. M. Green, Princeton University Press, 1940, p. 89-119.
- PANOFSKY 1967 - Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967c, 396 p.
- PANOFSKY 1975 - Panofsky, Erwin. «Le problème de la description d'œuvres» in *La perspective comme forme symbolique : et autres essais*. Paris, Éditions de Minuit, 1975c, p. 235-255.
- PANOFSKY 1980 - Panofsky, Erwin. *L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*. Paris, Gallimard, 1980, c1969, 322 p.
- PANOFSKY 1983 - Panofsky, Erwin. *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris, Gallimard, 1983, 285 p.
- PARADIS 2000 - Paradis, Michel (dir. publ.), *Méthodologie de la recherche en études des arts*. Recueil de textes HAR 7105. Montréal, Coop UQAM, 2000, 2 t.
- PARISEAU 1974 - Pariseau, Claude. *Les troubles de 1860-1880 à Oka : choc de deux cultures*. Montréal, [s.n.], thèse, 170 p.
- PEELMAN 2004 - Peelman, Achiel. *L'Esprit est amérindien*. Montréal, Médiaspaul, 157 p.
- PHILIBERT 1997 - Philibert, Myriam. *Dictionnaire illustré des mythologies*. Paris, Actualité de l'Histoire, 1997, 314 p.
- PODRO 1990 - Podro, Michael. *Les historiens d'art*. Brionne, France, Gérard Monfort Éditeur, 1990, p. 113-129.
- PORTER, TRUDEL et CLOUTIER 1978 - Porter, John R., Trudel, Jean et Nicole Cloutier. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, 157 p.
- PORTER et TRUDEL 1974 - Porter, John R. et Jean Trudel. *Le Calvaire d'Oka*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, 128 p.

- RAGER 1994 - Rager, Catherine. *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*. Bruxelles, Brepols, 1994, 762 p.
- REID 1988 - Reid, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*. 2e éd. Toronto, Oxford University Press, 1988, 418 p.
- REVUE GERMANIQUE INTERNATIONALE 1994 - Revue germanique internationale. *Histoire et théories de l'art : de Winckelmann à Panofsky*. Paris, Presses universitaires de France, 1994, 236 p.
- RIVIÈRE 1997 - Rivière, Claude. *Socio-anthropologie des religions*. Paris, A. Collin, c1997, 190 p.
- RIVIÈRE 1999 - Rivière, Claude. *Introduction à l'anthropologie*. Paris, Hachette, 1999, 156 p.
- ROCHEMONTEIX 1895-6 - Rochemonteix, C. de. *Les jésuites et la Nouvelle-France au XVIIe siècle, d'après beaucoup de documents inédits*. Paris, Letouzey & Ané, 1895-6, 3 t.
- ROUSSEAU 1930 - Rousseau, Pierre. *Saint-Sulpice et les missions catholiques*. Montréal, E. Garand, 1930, 189 p.
- ROY 1884 - Roy, Joseph-Edmond. *Guillaume Couture : premier colon de la Pointe-Lévy (Lauzon)*. Lévis, Mercier, 1884, 160 p.
- SAINT-SULPICE 1964 - « Un Sulpicien poète, ethnologue, historien, artiste... » in *Bulletin d'information de la province canadienne de St-Sulpice*, no 14 ( juin 1964 ), p. 2-3.
- SAGARD 1990 - Sagard, Gabriel. [1632]. *Le grand voyage du pays des Hurons*. Montréal, Léméac, 1990, 2 vol.
- SAVARD 1977 - Savard, Rémi. *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal, L'Hexagone, 1977, 157 p.
- SAVARD 1979 - Savard, Rémi. *Destins d'Amérique. Les autochtones et nous*. Montréal, L'Hexagone, 1979, 189 p.
- SAVARD 1985 - Savard, Rémi. *La voix des autres*. Montréal, L'Hexagone, 1985, 344 p.

- SAVARD 1992 - Savard, Rémi. «Les autochtones du Québec dans la crise politique canadienne» in *Culture*, no 12, 1992, p. 3-7.
- SAVARD 2004 - Savard, Rémi. *La Forêt Vive. Récits fondateurs du peuple innu*. Montréal, Boréal, 2004, 218 p.
- SCHOOLCRAFT 1856 - Schoolcraft, Henry R. *The Myth of Hiawatha and Other Oral Legends Mythologic and Allegoric of the North American Indians*. Philadelphia, J. B. Lippincott, London, Trubner. CIHM/ICMH, 4 microfiches.
- SMITH 1979 - Smith, Donald. *Le sauvage d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles*. Montréal, Hurtubise/HMH, 137 p.
- SMITH 1880 - Smith, Erminnie Adele. *Mythms of The Iroquois*. Ohsweken, Ont., Iroqrafts, 1983, 83 p.
- SULTE 1882 - Sulte, Benjamin. *Histoire des Canadiens-français : 1608-1880*. Montréal, Wilson, 1882, 8 v.
- TARDY 1991 - Tardy, Michel. « L'analyse de l'image. Sur quelques opérations fondamentales » in *L'image et la production du sacré*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 25-33.
- TEHANETORENS 2003 - Tehanetorens. *Légendes iroquoises : telles que racontées par Tehanetoren* ( traduit de l'anglais par Berthe Fouchier-Axelsen ). Outremont, Point de Fuite, 2003, 116 p.
- THÉRIEN 1987 - Thérien, Gilles. «L'Indien imaginaire : une hypothèse» in *Recherches amérindiennes au Québec*. vol. 17, no 3, p. 3-21.
- THÉRIEN 1988 - Thérien, Gilles (dir.). *Les figures de l'Indien*. Actes du colloque, Montréal, Gilles Thérien, 1988, 401p.
- THÉROUX 1982 - Thérooux, Yvon. *Le syncrétisme dans la rencontre des religions au Québec*. Mémoire. Université du Québec à Montréal, 1982, 116 p. 125 images.
- TRÉPANIÉRIER 1998 - Trépanier, Esther. *Peinture et Modernité au Québec : 1919- 1939*. Québec, Nota bene, 1998, 395 p.

- VERREAULT 2001 - Verreault, Robert. « Les traditions amérindiennes : perspectives historiques » in *L'étude de la religion au Québec : Bilan et perspective*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 13-24.
- VIAU 2000 - Viau, Roland. *Enfants du néant et mangeurs d'âmes : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*. Montréal, Boréal, 2000, 318 p.
- VINCENT, BERGERON et MEILLEUR 1983 - Vincent, Gilles, Bergeron, Yves et Meilleur, Alain. *La végétation du Lac des Deux-Montagnes*. Montréal, Université de Montréal, Centre de recherches écologiques de Montréal, 1983, 89 p.
- WARBURG 1990 - Warburg, Aby. *Essais florentins*. Paris, Klincksieck, 1990, 299 p.
- WARBURG, KOERNER, SAXL et GUIDO 2003 - Warburg, Aby, Koerner, Leo Joseph, Saxl, Fritz et Guido, Benedetta Cestelli. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris, Macula, 2003, 282 p.
- YVES 2001 - Yves, Michel. *Présentation et représentation dans la culture primitive des autochtones du Québec*. Thèse. Université du Québec à Montréal et Université Aix-Marseille I, 2001, 197 p.

#### Vidéographie

- ARCAND 1981 - Arcand, Denis ( réalisation ), *Les Montréalistes*. Montréal, Office national du film, 1981, 1 vidéocassette, 28 minutes.
- CARLE 2005 - Carle, Gilles et Lacoursière, Jacques (réalisation), *Épopée en Amérique*. Montréal, Imavision Distribution, 2005, 4 DVD, 720 min.
- GIGUÈRE et MÉLANÇON 1996 - Giguère, Nicole et Mélançon, André. *Le monde iroquoien*. Montréal, Télé-Québec, 1996, 1 vidéocassette, 25 minutes.
- LAMOTHE et SAVARD 1976 - Lamothe, Arthur et Savard, Rémi. *Kuestetsheskamit : l'autre monde*. Montréal, Ateliers audio-visuels du Québec, 1 vidéocassette, 52 minutes.

SIOUI LABELLE 1998 - Sioui Labelle, René (réalisation). *Kanata: l'héritage des enfants d'Aataentsic*. Ottawa, Office national du film du Canada, 1998, 1 vidéocassette, 52 min 04 s.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL 2005 - Musée des beaux-arts de Montréal. *Colloque collection et exposition de l'art canadien*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005, 1 dvd,

OBOMSAWIN et KOENIG 1993 - Obomsawin, Alanis et Koenig, Wolf. *Kanahsatake, 270 ans de résistance*. Montréal, Office national du film, 1993, 1 vidéocassette, 120 minutes.

#### Webographie

EDOUMBA n.d. - Edoumba, Élise Patole. *Les corps ornés*. Conseil des musées du Poitou-Charentes, n.d., [www.alienor.org/EXPO/corp\\_ornes/index.htm](http://www.alienor.org/EXPO/corp_ornes/index.htm). Site visité le 3 novembre 2007.

LAPOINTE 2000 - Lapointe, Simon. «histoire du Canada de 1815 à nos jours» in *Notes du cours HIS 2706*. Ottawa, Université d'Ottawa. <http://www.members.tripod.com/simonlapointe/his2706/>.

MORISSET 2001 - Morisset, Gérard. Jean *Pierron*. Montréal, Université du Québec à Montréal, Web Robert Derome, créé le 4 février 2001, <http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset>, consulté le 20 mai 2006.

## ANNEXE 1

### ILLUSTRATIONS



Figure 1 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Nature et grâce*, 1910-1923, huile sur toile, 83,82 x 116,84 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.



Figure 2 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Matin entrant dans la Forêt*, 1910-1923, huile sur toile, 45,72 x 86,36 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.



Figure 3 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Sans titre*, 1910-1923, huile sur toile, 86,36 x 115,57 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.



Figure 4 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Combat du Long-Sault*, 1910-1923, huile sur toile, 91,44 x 121,92 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.



Figure 4.1 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Combat du Long-Sault* (détail), 1910-1923, huile sur toile, 91,44 x 121, 92 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.



Figure 4.2 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Combat du Long-Sault* (détail), 1910-1923, huile sur toile, 91,44 x 121, 92 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Serge Locat.

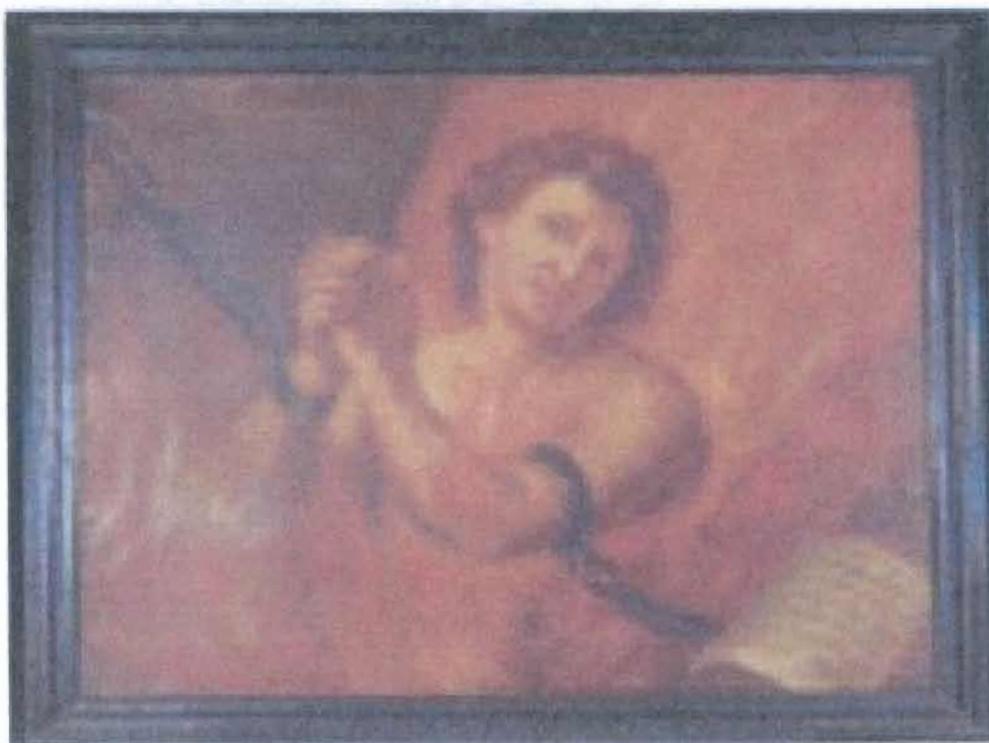


Figure 4.3 - Canada, Québec, XIXe siècle, Anonyme, *Le Purgatoire*, huile sur toile, 60,50 x 84,30 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Reproduction de la fiche technique de l'oeuvre 2002.0274.



Figure 5 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Lambert Closse*, 1910-1923, huile sur toile, 39,50 x 28,00 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p.165.



Figure 6 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Bicéphale et la flèche enchantée*, 1910-1923, huile sur toile, 38,60 x 28,40 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.

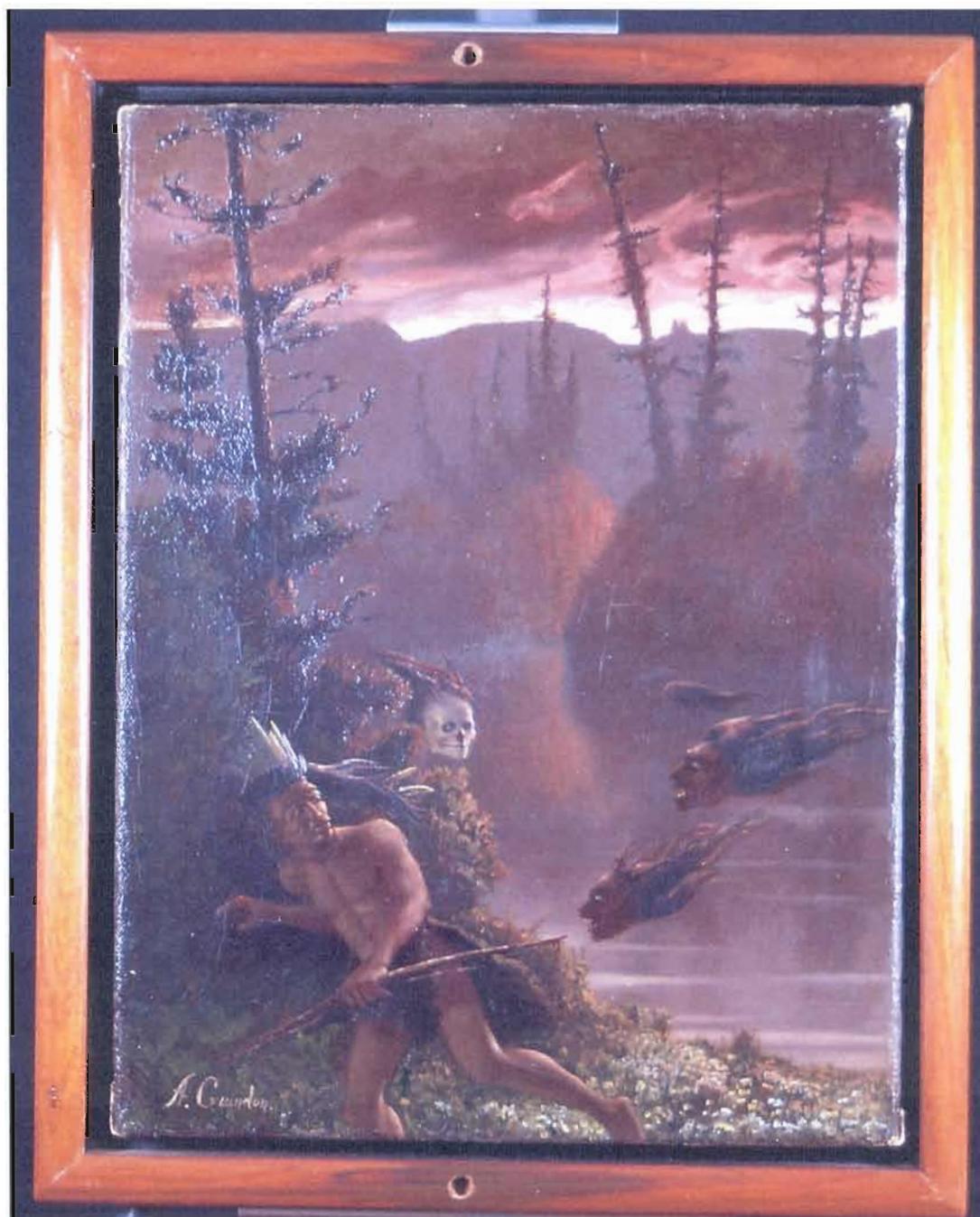


Figure 7 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Fléau des têtes*, 1910-1923, huile sur toile, 38,40 x 28,40 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure 8 - Guindon, Arthur (1864-1923), *L'Ascension d'Agohao*, 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,30 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure 9 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Fléau des géants*, 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,20 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure 10 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Dieu du tonnerre*, 1910-1923, huile sur toile, 38,80 x 28,10 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure 11 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Serpent foudroyé*, 1910-1923, huile sur toile, 38,50 x 28,50 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure12 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Monstre chantant*, 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,30 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure 13 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Bain des squelettes*, 1910-1923, huile sur toile, 38,70 x 28,40 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



Figure 14 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Génie du lac des Deux-Montagnes*, 1910-1923, huile sur toile, 61,30 x 56,20 cm, Univers culturel de Saint-Sulpice. Photo Pascale Bergeron.



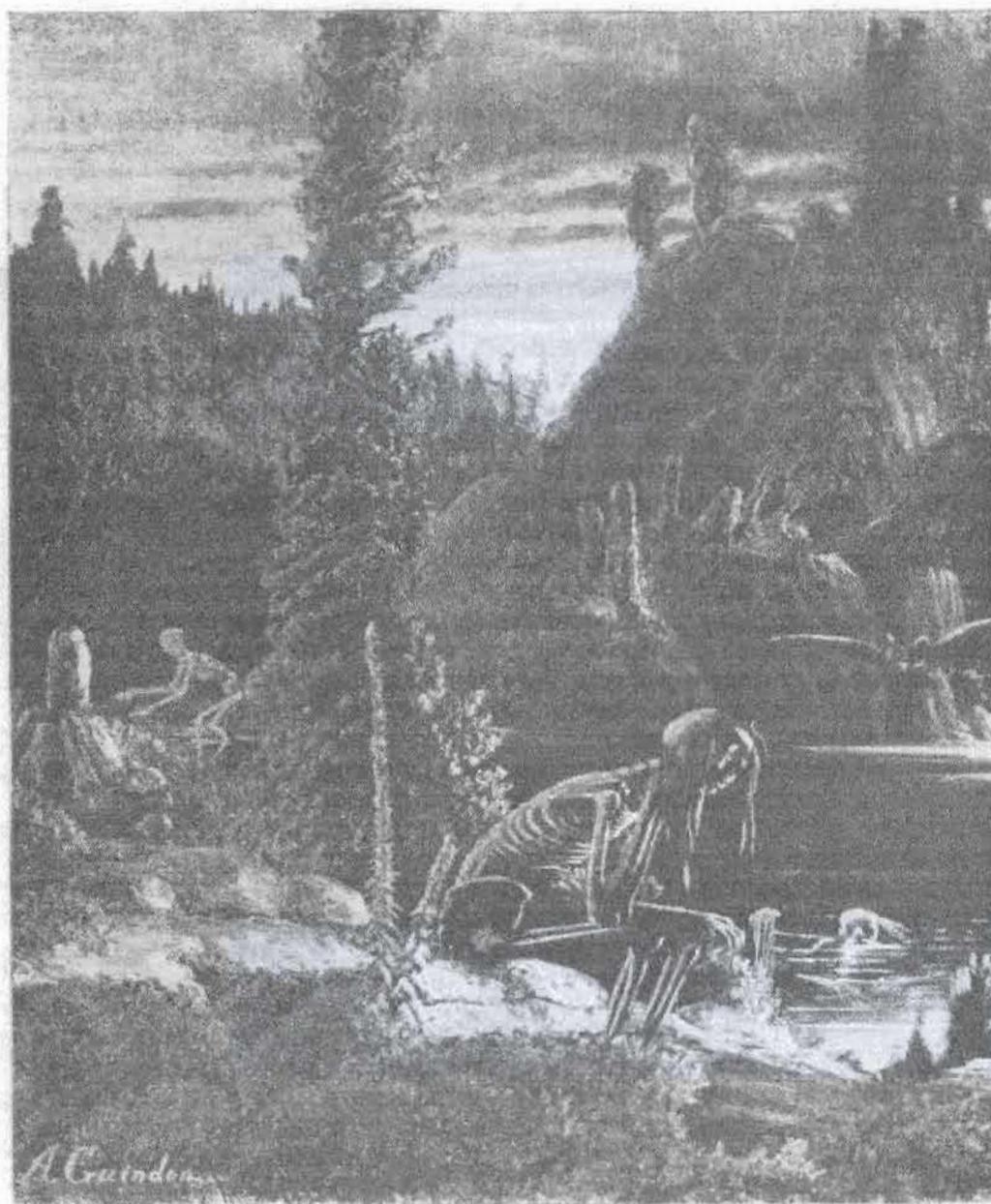
Iroquois écoutant chanter le MONSTRE qui sera le  
Fondateur de leur Ligue.

Figure 15 - Guindon, Arthur (1864-1933), *Iroquois écoutant chanter le Monstre qui sera le Fondateur de leur Ligue*, 1910-1923, encre sur papier, 11,70 x 8,20 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.25.



LE GÉANT DU TONNERRE  
foudroyant le Serpent du lac Ontario.

Figure 16 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Géant du tonnerre foudroyant le Serpent du lac Ontario*, 1910-1923, encre sur papier, 11,60 x 8,0 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.47.



LE BAIN DES SQUELÈTTES.

Figure 17 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Bain des squelettes*, 1910-1923, encre sur papier, 11,50 x 7,70 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.54.



LE CONCERT D'OKA,  
Génie du lac des Deux-Montagnes.

Figure 18 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le Concert d'Oka, Génie du lac des Deux-Montagnes*, 1910-1923, encre sur papier, 10,80 x 7,70 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p.121.



L'OISEAU-TONNERRE.

Figure 19 - Guindon, Arthur (1864-1923), *L'Oiseau-Tonnerre*, 1910-1923, encre sur papier, 11,80 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 137.



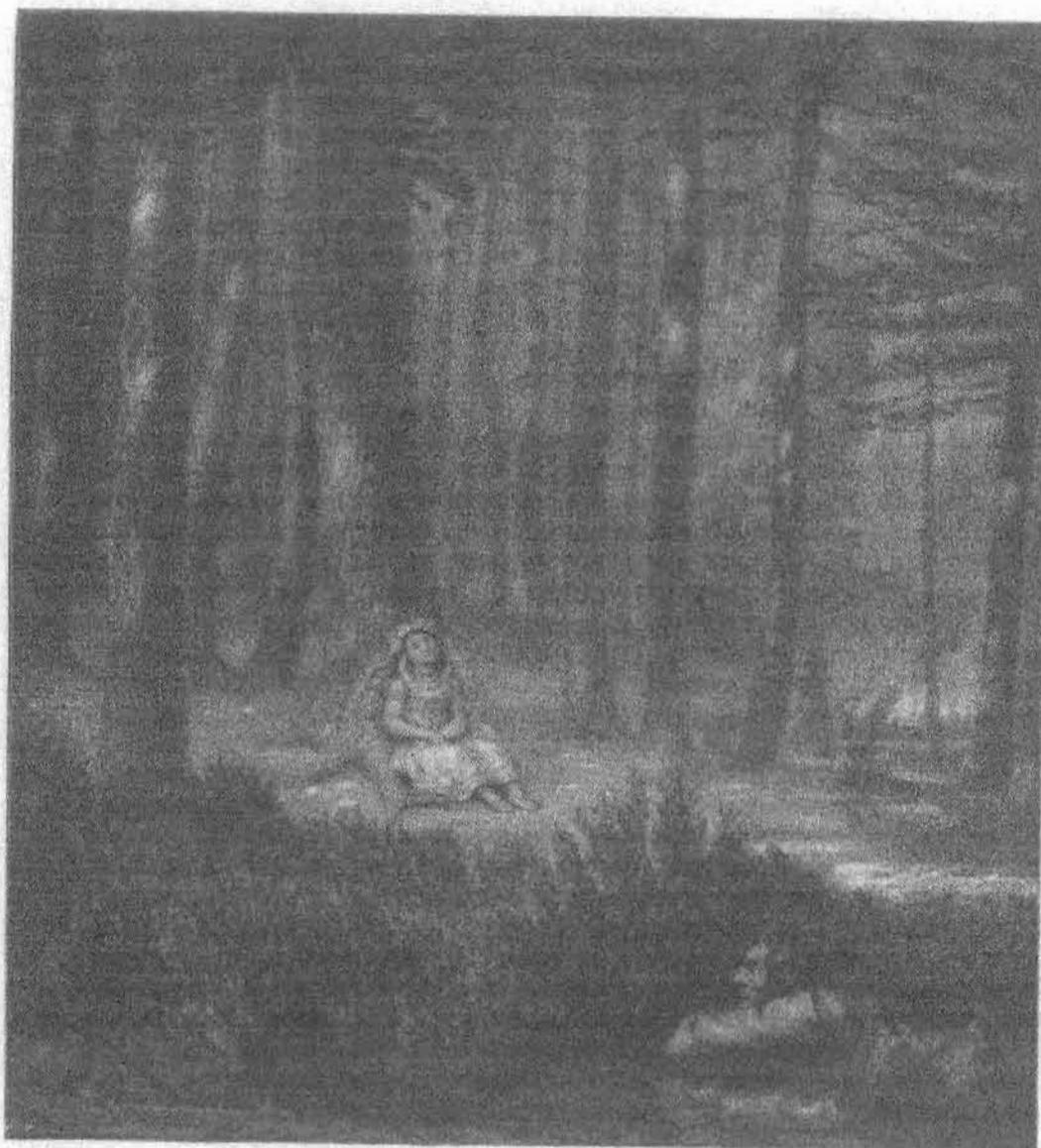
АГОНАО partant pour le Paradis.

Figure 20 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Agohao partant pour le Paradis*, 1910-1923, encre sur papier, 11,70 x 8,20 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 149.



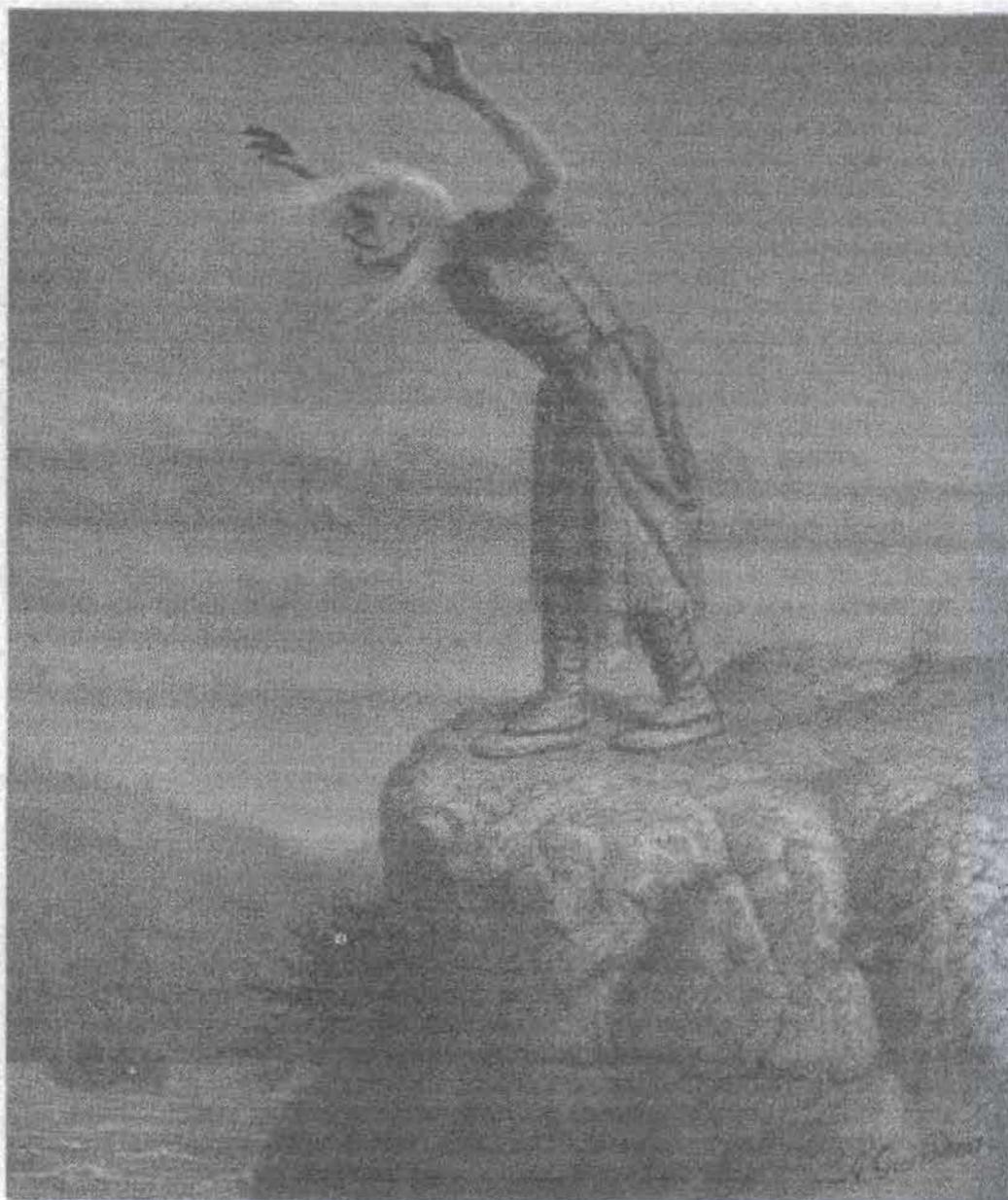
ATTAHENTSIC,  
Visiteuse nocturne et malfaisante de ses Enfants.

Figure 21 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Attahentsic, Visiteuse nocturne et malfaisante de ses Enfants*, 1910-1923, encre sur papier, 11,0 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 165.



LA FIANCÉE DU MANITOU  
épiée par sa mère dans la Pinière Enchantée

Figure 22 - Guindon, Arthur (1864-1923), *La Fiancée du Manitou épiée par sa mère dans la Pinière Enchantée*, 1910-1923, encre sur papier, 9,90 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 205.



LE CHANT DE MORT DE COGOMIS.

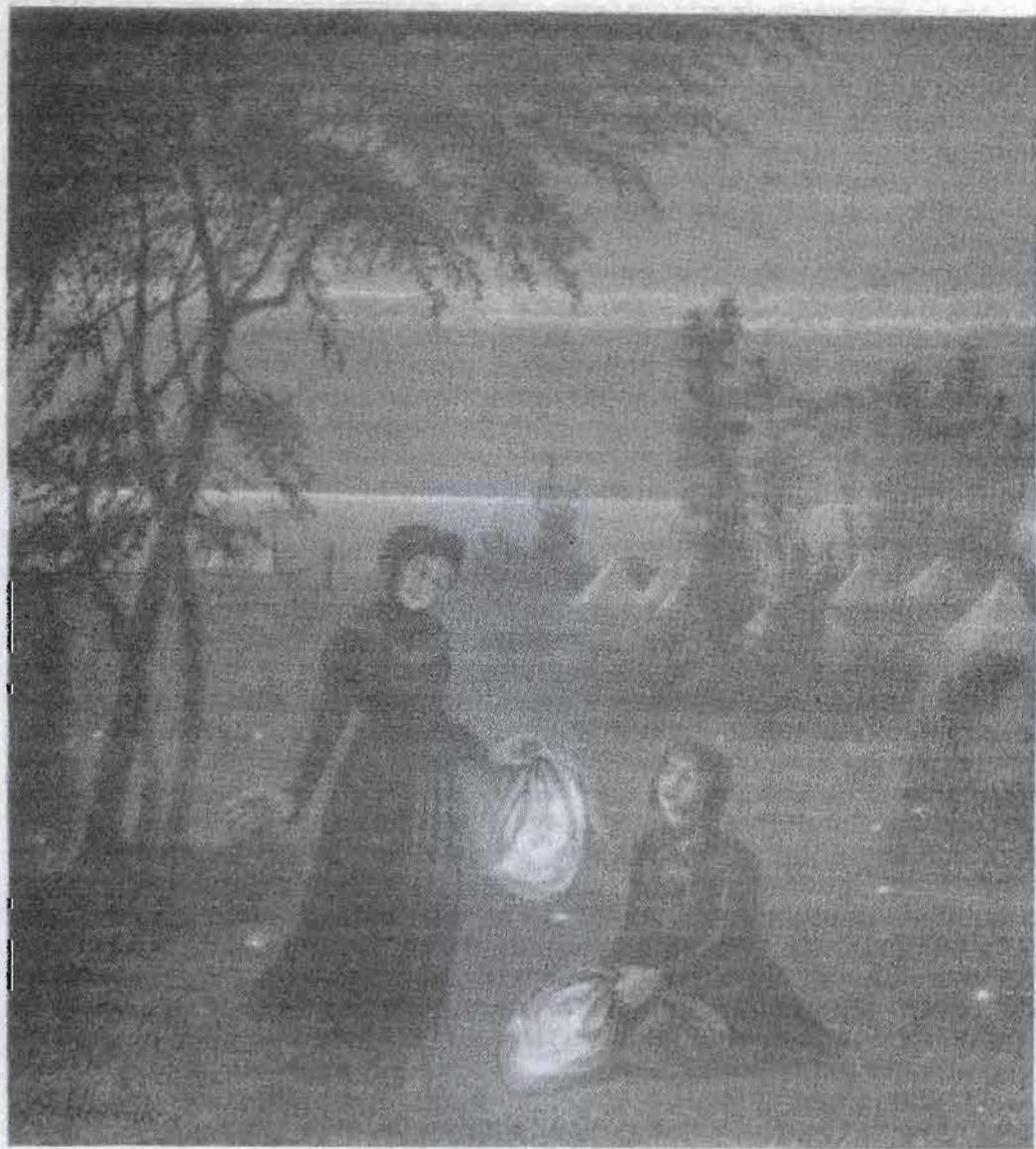
Figure 23 - Guindon, Arthur (8164-1923). *Le Chant de Mort de Cogomis*, 1910-1923, encre sur papier, 9,90 x 8,10 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *En Mocassins*. Montréal, Imprimerie de L'Institution des Sourds-Muets, 1920, p. 229.



Figure 24 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Aux Temps Héroïques*, 1910-1923, encre sur papier, 15,0 x 9,30 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, page liminaire.



Figure 25 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Trois siècles ont vu là sa mine pénitente*, 1910-1923, encre sur papier, 10,5 x 7,50 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 4.



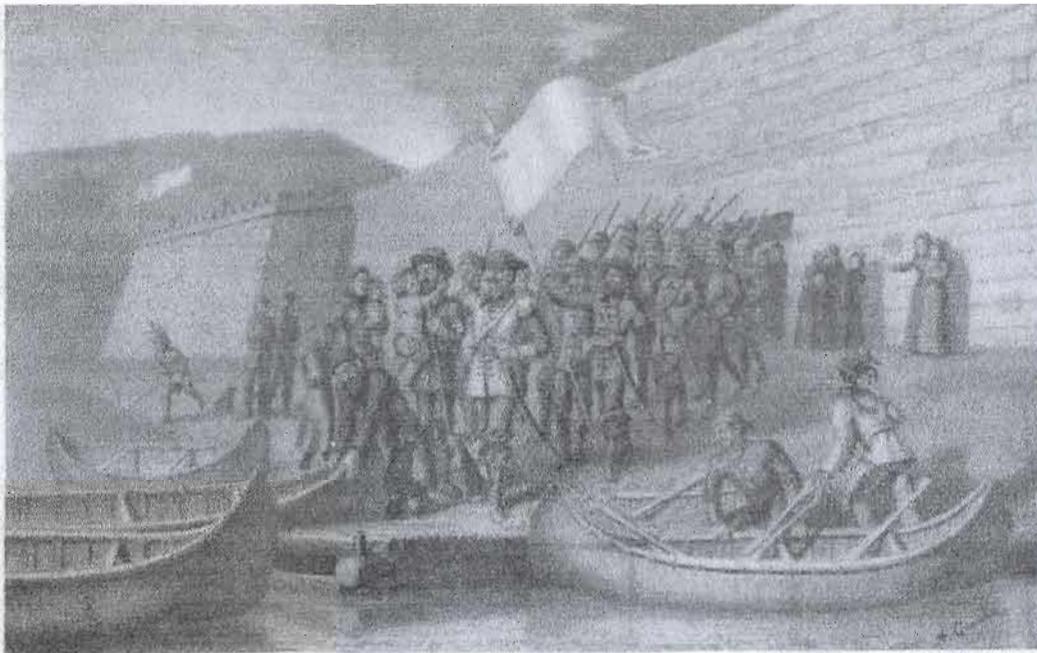
Jeanne, avec enjoûment : « J'en attrape encore une. »

Figure 26 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Jeanne, avec enjoûment : « J'en attrape encore une. »*, 1910-1923, encre sur papier, 9,30 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 35.



« Tu peux nous menacer, ô tête;  
 Mais nous sommes indifférents  
 A l'inoffensive tempête  
 Qu'un mort déchaîne entre ses dents. »

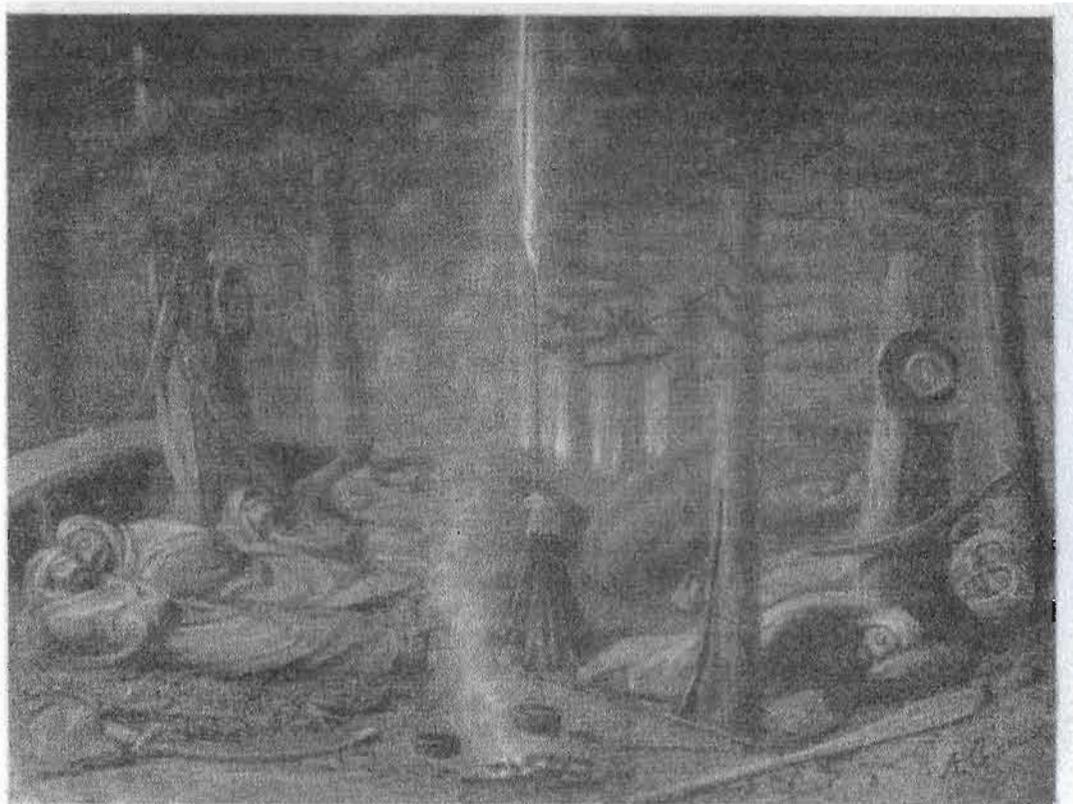
Figure 27 - Guindon, Arthur (1864-1923), «*Tu peux nous menacer, ô tête; Mais nous sommes...dents.*», 1910-1923, encre sur papier, 9,20 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 47.



Juillet, baisant sur le rivage  
Quatre petits enfants blondins,

Dit à l'aîné: « tu seras sage,  
car Dieu nourrit les orphelins. »

Figure 28 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Juillet, baisant sur le rivage...*, 1910-1923, encre sur papier, 7,50 x 12,30 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 97.



Et bientôt l'on s'endort sous le rameau qui penche.

Figure 29 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Et bientôt l'on s'endort sous le rameau qui penche.*, 1910-1923, encre sur papier, 7,50 x 10,30 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 110.

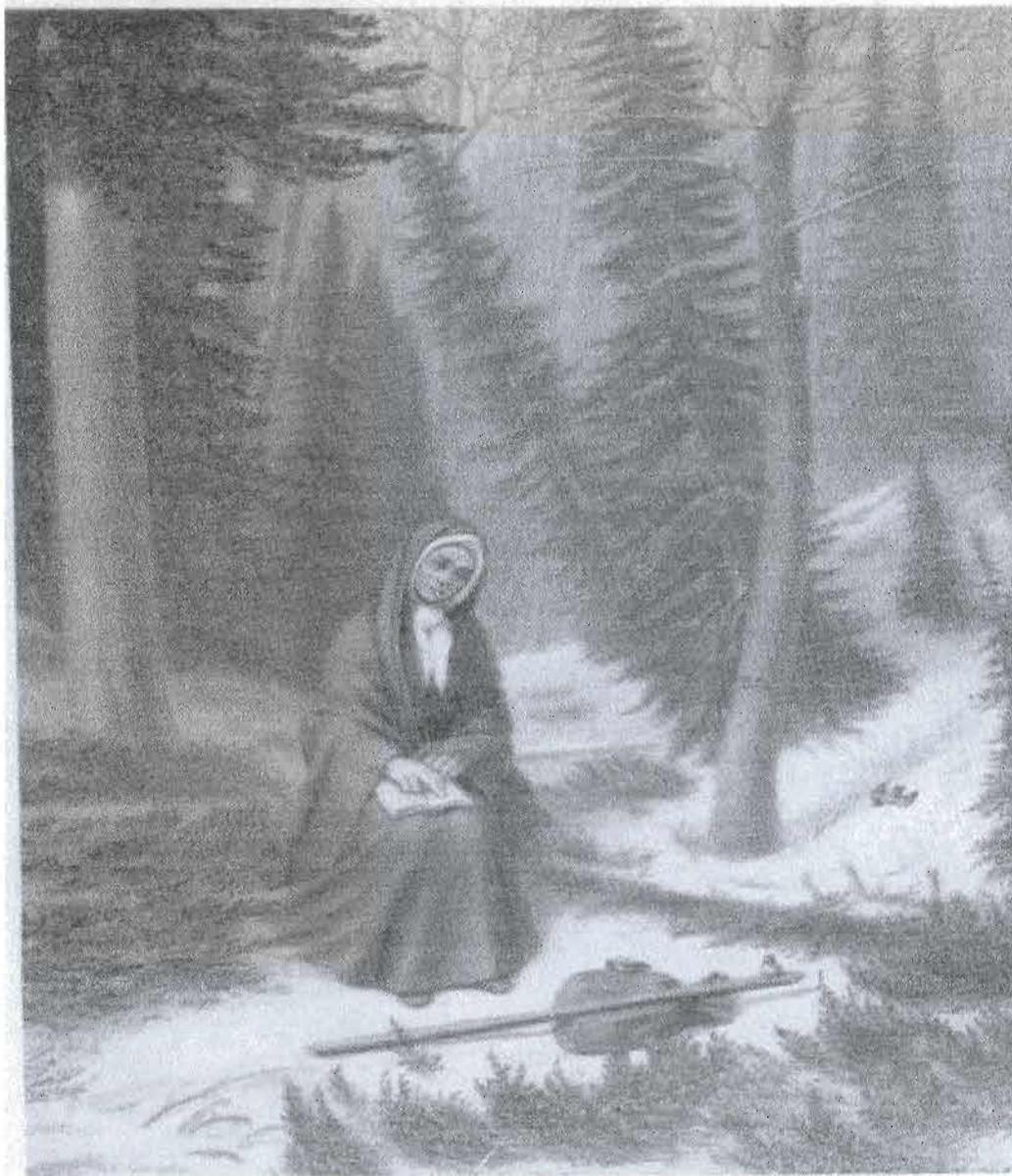


Chacun défendoit son côté à coups d'épée et de pistolet.

Figure 30 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Chacun défendoit son côté à coups d'épée et de pistolet.*, 1910-1923, encre sur papier, 8,70 x 12,70 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 151.

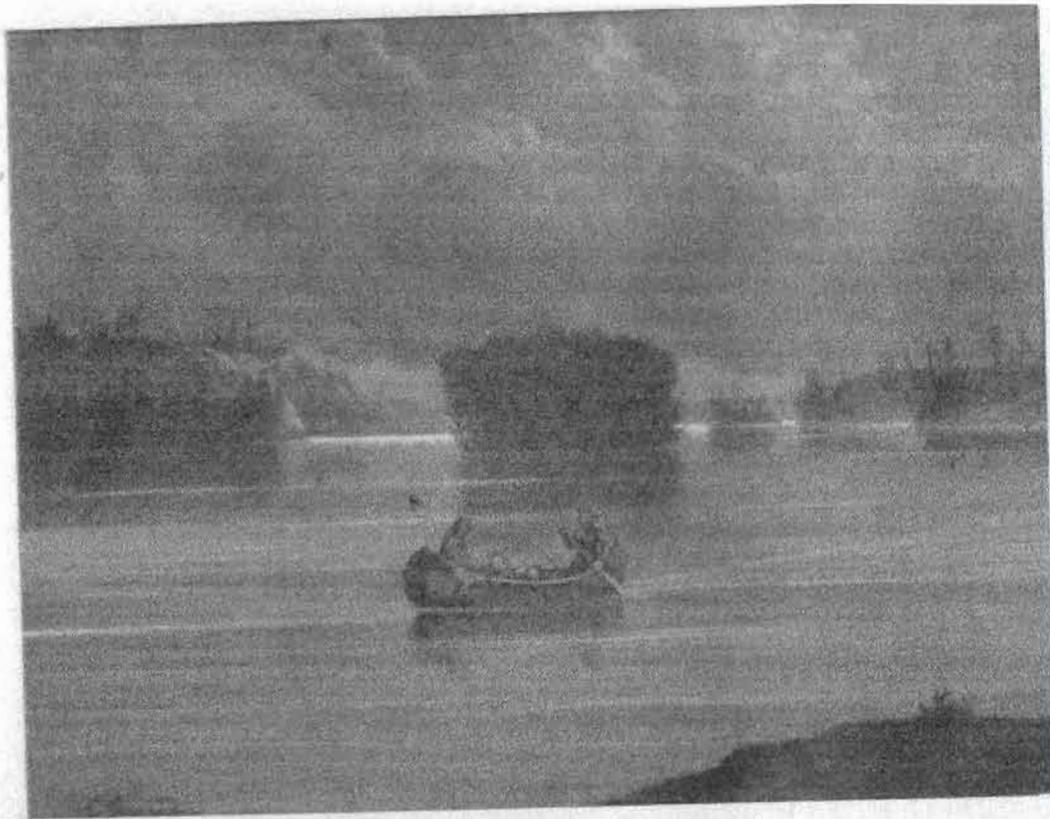


Figure 31 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Pour protéger Ville-Marie Il valait tout un escadron.*, 1910-1923, encre sur papier, 10,50 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 165.



La forêt symbolique a pour elle des charmes.

Figure 32 - Guindon, Arthur (1864-1923), *La forêt symbolique a pour elle des charmes.*, 1910-1923, encre sur papier, 10,30 x 7,50 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 171.



Prenant épouse, enfants, Cadieux, plus fier qu'un prince, sur les  
reflets du ciel mène son canot mince.

Figure 33 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Prenant épouse, enfants, Cadieux,...*, 1910-1923, encre sur papier, 7,30 x 9,55 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 195.



Il reste là, malade, et se nourrit d'écorce,  
En épuisant le peu qui lui reste de force  
A creuser près de l'eau sa fosse . . . . .

Figure 34 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Il reste là, malade,...*, 1910-1923, encre sur papier, 9,10 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 213.



Et le sorcier, gêné pour répondre au jésuite:  
« Bah! laisse-moi manger et nous verrons ensuite.

Figure 35 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Et le sorcier, gêné...*, 1910-1923, encre sur papier, 9,50 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 242.



Car seuls, des nuages opaques  
A rendre jaloux les volcans,  
Peuvent nous soustraire aux attaques  
De ces vampires voltigeants.

Figure 36 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Car seuls, des nuages opaques...*, 1910-1923, encre sur papier, 10, 05 x 7,50 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 245.

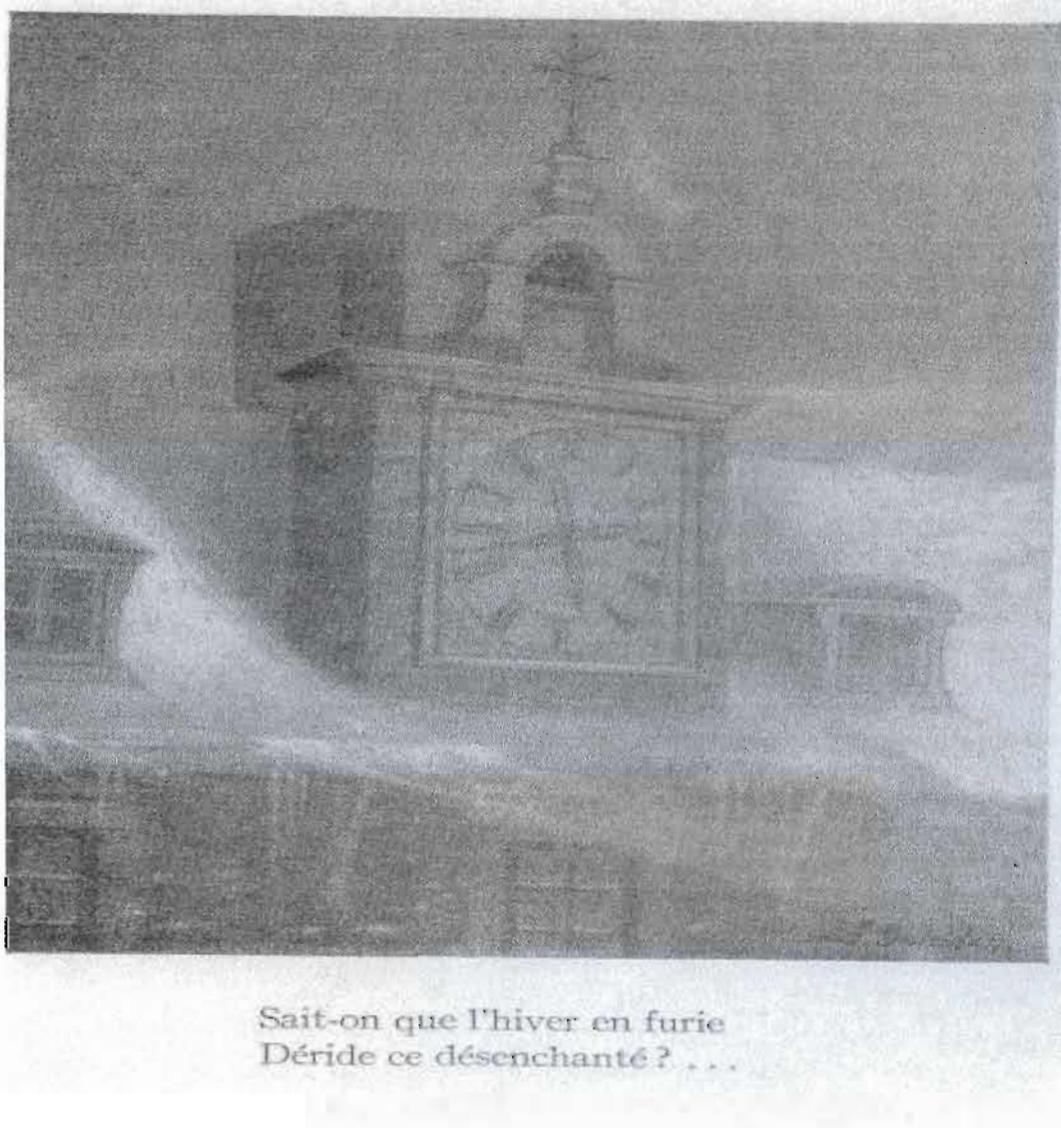


Figure 37 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Sait-on que l'hiver en furie Dérive ce désenchanté?...*, 1910-1923, encre sur papier, 9,25 x 7,60 cm. Reproduction dans Guindon, Arthur. *Aux Temps Héroïques*. Montréal, L'Action française, 1922, p. 272.



Figure 38 - Guindon, Arthur (1864-1923), s.t., n.d., encre sur papier, 11,40 x 19,00 cm, Montréal, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, P1 :11.3-8, Photo Bonnie Jetté.



Figure 39 - Guindon, Arthur (1864-1923), *Le chant de mort de Cogomis*, n.d., encre sur papier, 14,00 x 9,60 cm, Montréal, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, 3E018, Photo Bonnie Jetté.

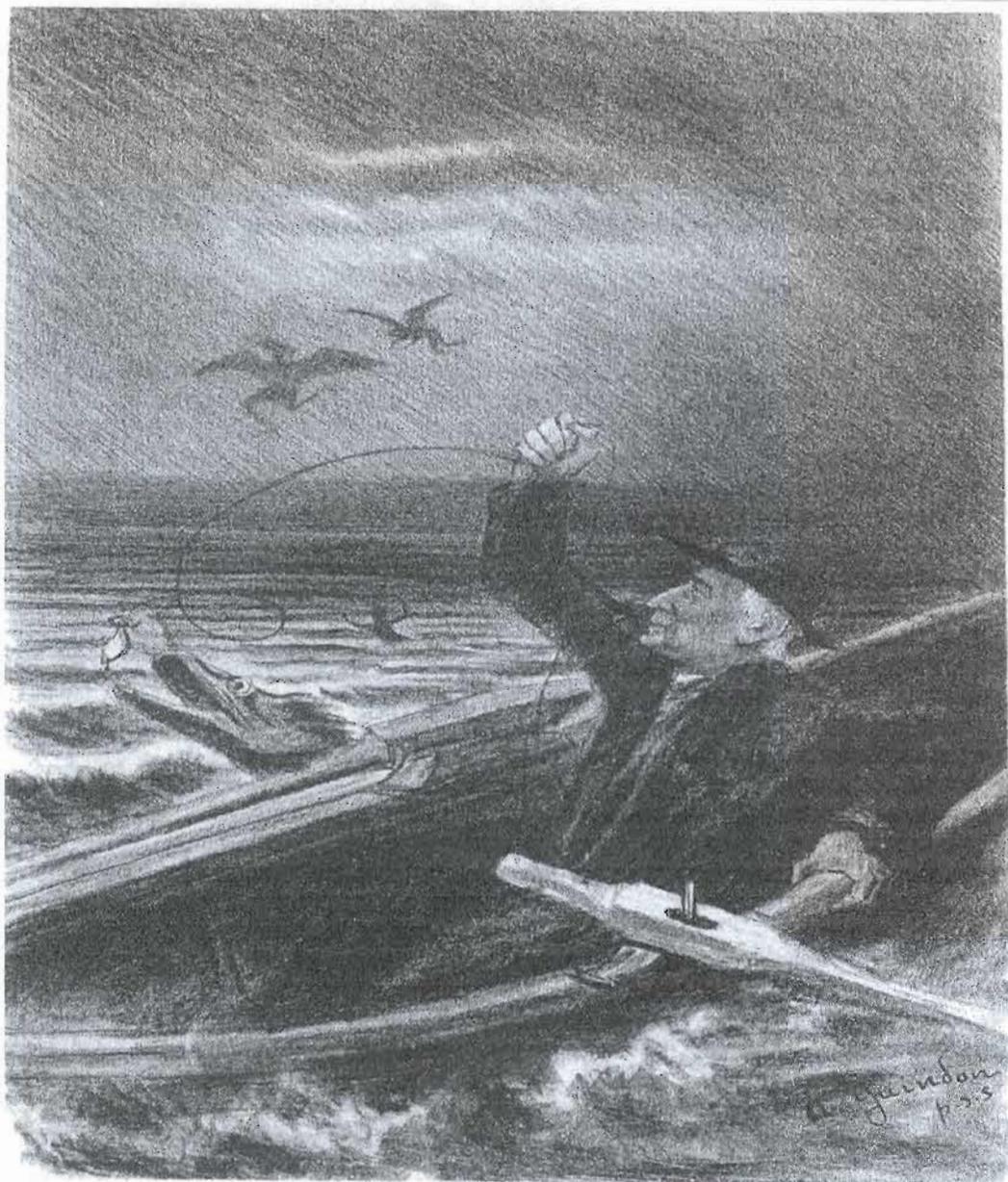


Figure 40 - Guindon, Arthur (1864-1923), s.t., n.d., encre sur papier, 21,50 x 13,60 cm, Montréal, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, 3E024, Photo Bonnie Jetté.

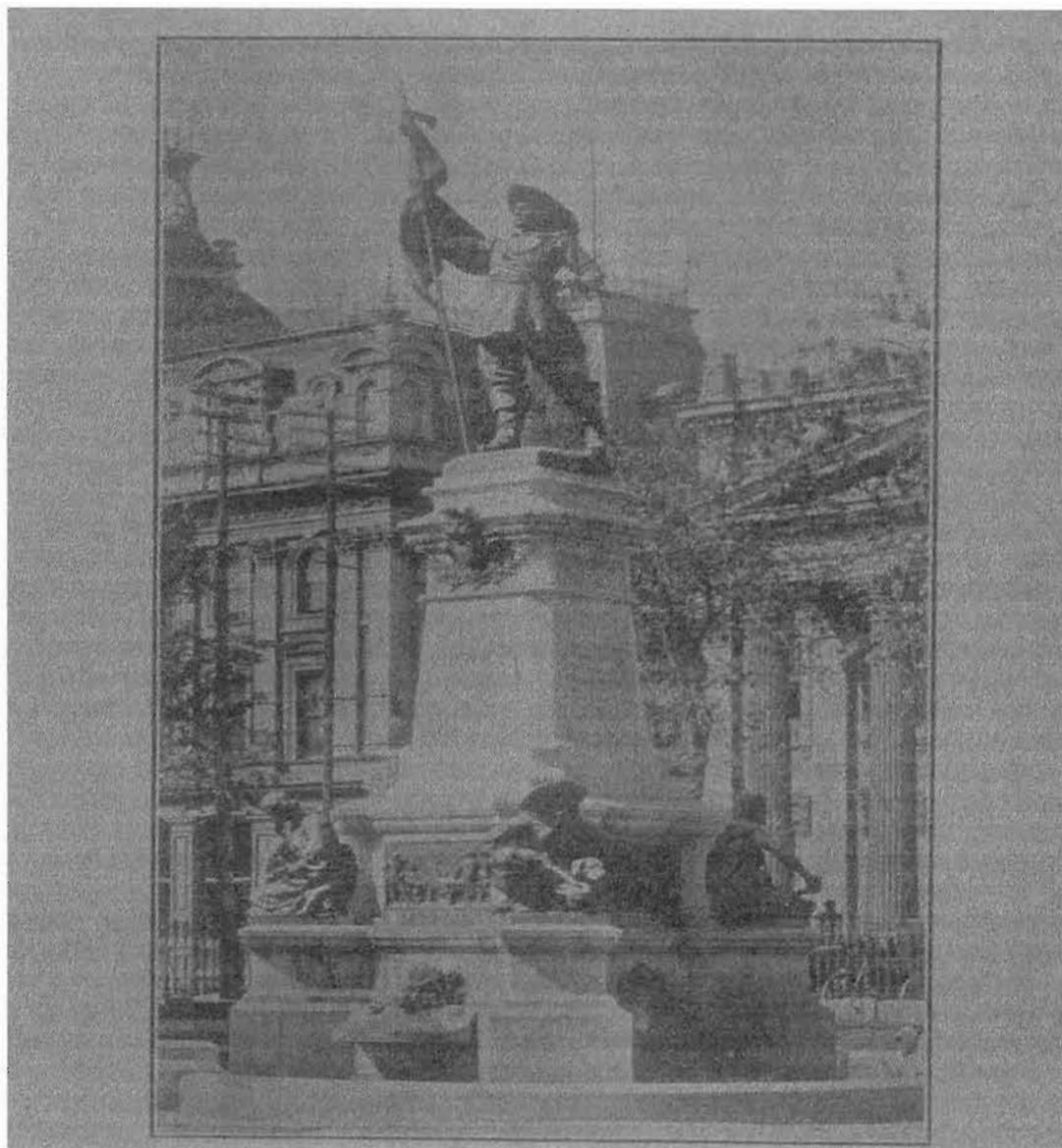


Figure 41 - Hébert, Louis-Philippe (1850-1917), *Monument à Maisonneuve*, 1895, bronze et pierre, H. 9,15 m, Montréal, Place d'Armes face à l'église Notre-Dame. Photo dans [www2.bnquebec.ca/illustrations](http://www2.bnquebec.ca/illustrations), no. 5551. Site visité le 12 janvier 2008. Photographe inconnu.

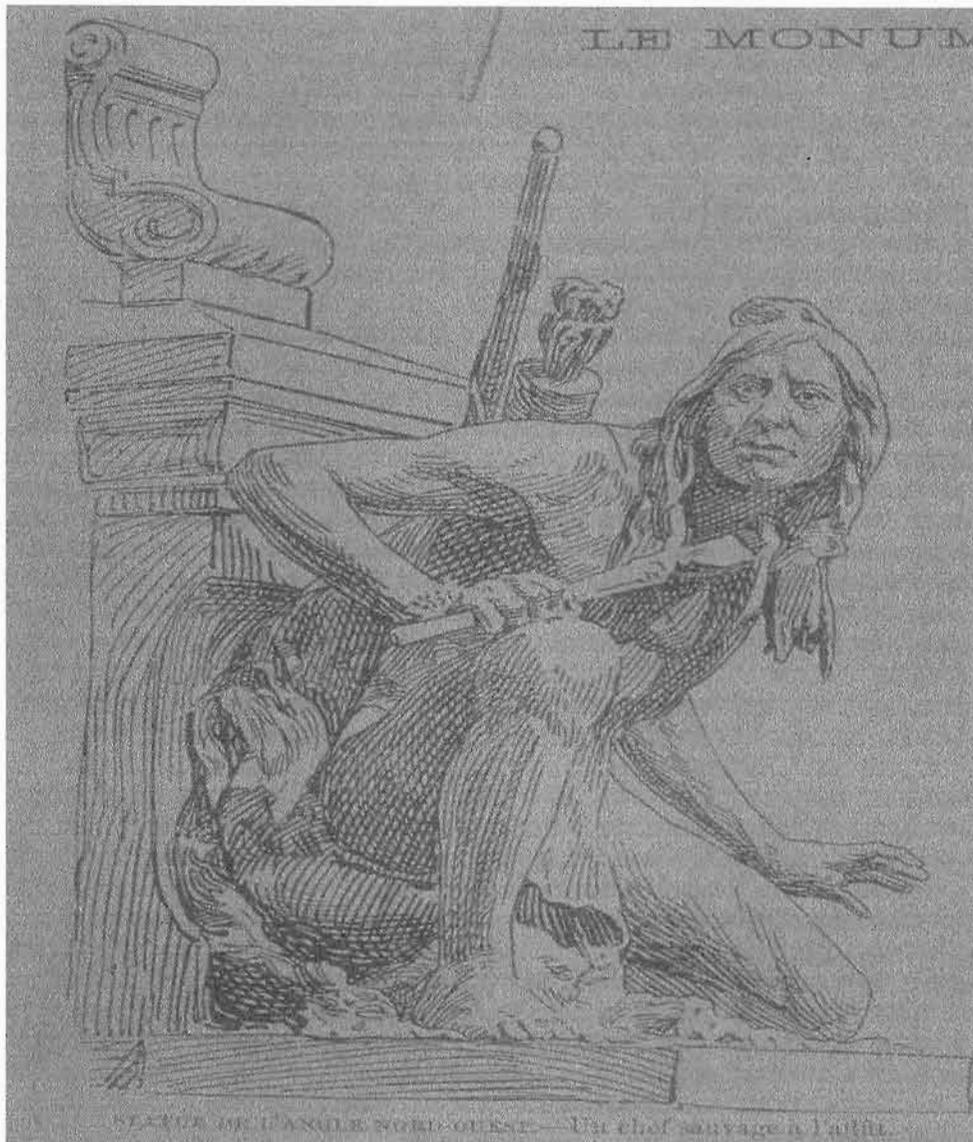


Figure 42 - Hébert, Louis-Philippe, *Monument à Maisonneuve, statue de l'angle nord-ouest, un chef sauvage à l'affût*, gravure, Photo dans *Le Monde illustré*, vol.12 (juillet 1895), no 584, p. 140.



Figure 42.1 - Suzor-Côté, Marc-Aurèle de Foy (1869-1937), *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé en 1535*, 1907, huile sur toile, 2,66 m x 4,01 m, Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec. Photo dans [www.mnba.qc.ca/Contenu.aspx?page=1529](http://www.mnba.qc.ca/Contenu.aspx?page=1529). Site consulté le 12 janvier 2008. Photographie inconnu.



Figure 42.2 - Hébert, Louis-Philippe (1850-1917), *La Halte dans la forêt*, 1889, bronze, Québec, Hôtel du Parlement. Dans [www.assnat.qc.ca/fra/rapportact/0102/chap.7.htm](http://www.assnat.qc.ca/fra/rapportact/0102/chap.7.htm). Site consulté le 15 janvier 2008. Site consulté le 12 janvier 2008.



Figure 43 - Dans François Du Creux, *Historiae Canadensis seu Novae Franciae Libri Decem*, Paris, 1664. Face à la page 70, planche III.



Figure 44 - Hamel, Théophile ( 1817-1870), *Portrait d'une jeune fille indienne*, 1850, huile sur toile, 90,10 x 76,80 cm, Montréal, Collection particulière. Reproduction dans Béland, Mario (dir.). *La Peinture au Québec, 1820-1850, nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 oct. 1991 au 5 jan. 1992), Québec, Musée du Québec, 1991, p. 310, fig. 131.



Figure 45 - Hamel, Théophile (1817-1870), *Jeunes Indiennes à Lorette*, 1865, huile sur toile, 63,80 x 47,2 cm, Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec. Reproduction dans Béland, Mario (dir.). *La Peinture au Québec, 1820-1850, nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 oct. 1991 au 5 jan. 1992), Québec, Musée du Québec, 1991, p. 311, fig. 131A.



Figure 46 - Delacroix, Eugène (1798-1863), *Saint-Michel terrassant le dragon*, 1855-1861, fresque, huile et cire, Saint-Sulpice, plafond de la chapelle des Saints Anges. Image dans [www.insecula.com/oeuvre/o00019503.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o00019503.html). Site consulté le 12 janvier 2008.



Figure 47 - Raphaël (1483-1520), *Saint-Michel terrassant le démon*, circa 1505, huile sur bois, 0,30 x 0,26 m, Paris, Musée du Louvre, Collection Louis XIV, inv. 608. Reproduction dans [www.louvre.fr/llv/oeuvres](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres). Site consulté le 12 janvier 2008.

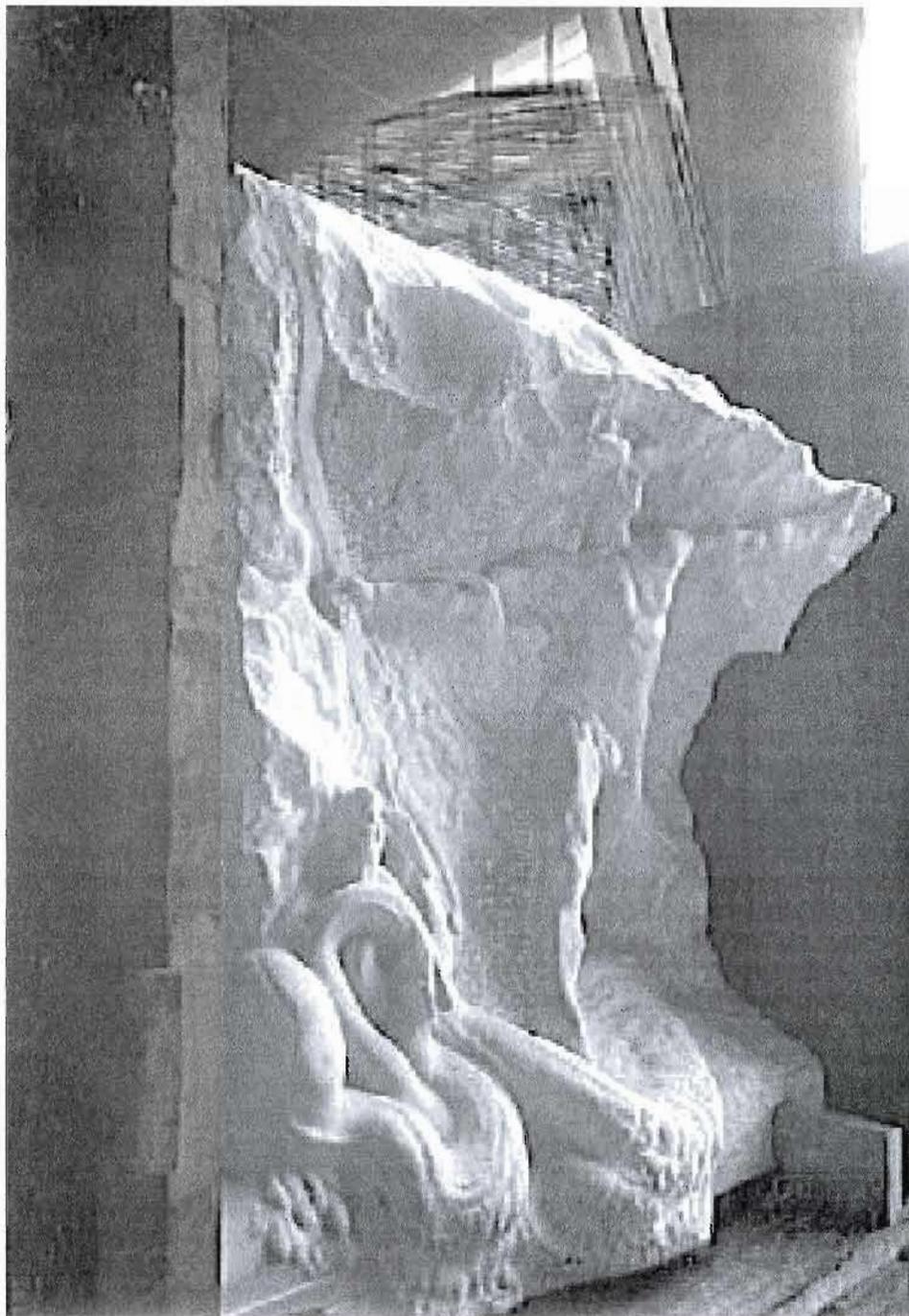


Figure 48 - Rodin, Auguste (1840-1917), *Apollon écrasant le serpent Python*, 1895, marbre, 1,99 x 1,63 x 1,10 m. Argentine, Monument au Président Sarmiento. Reproduction dans [reproductions.chapitre.com/repro/DRUET-EUGENE/APOLLON](http://reproductions.chapitre.com/repro/DRUET-EUGENE/APOLLON). Site consulté le 13 janvier 2008.



Figure 49 - Rosa, Salvator (1615-1673), *Jason et le dragon*, 1663-64, eau-forte et pointe sèche, 33,50 x 21,70 cm, San Francisco, Musée des Beaux-Arts, 1963.30.36414. Photo dans [search3.famsf.org](http://search3.famsf.org): 8080. Site consulté le 13 janvier 2008.



Figure 50 - Poussin, Nicolas (1594-1665), *Israélites récoltant la manne dans le désert*, 1637-1639, huile sur toile, 2,00 x 1,49 m, Paris, Musée du Louvre. Reproduction dans [www.insecula.com/oeuvre/o0000529.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o0000529.html). Site consulté le 13 janvier 2008.



Figure 51 - Légaré, Joseph (1795-1855), *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, 1828, huile sur toile, 62,90 x 83,80 cm, n.d. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, fig.12.



Figure 52 - Kane, Paul (1810-1871), *Mau-Za-Pau-Kan*, 1845, huile sur papier, 31,30 x 22,90 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada, no. 6457. Image dans [cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork\\_e.jsp?mkey=3940](http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_e.jsp?mkey=3940). Site consulté le 13 janvier 2008.

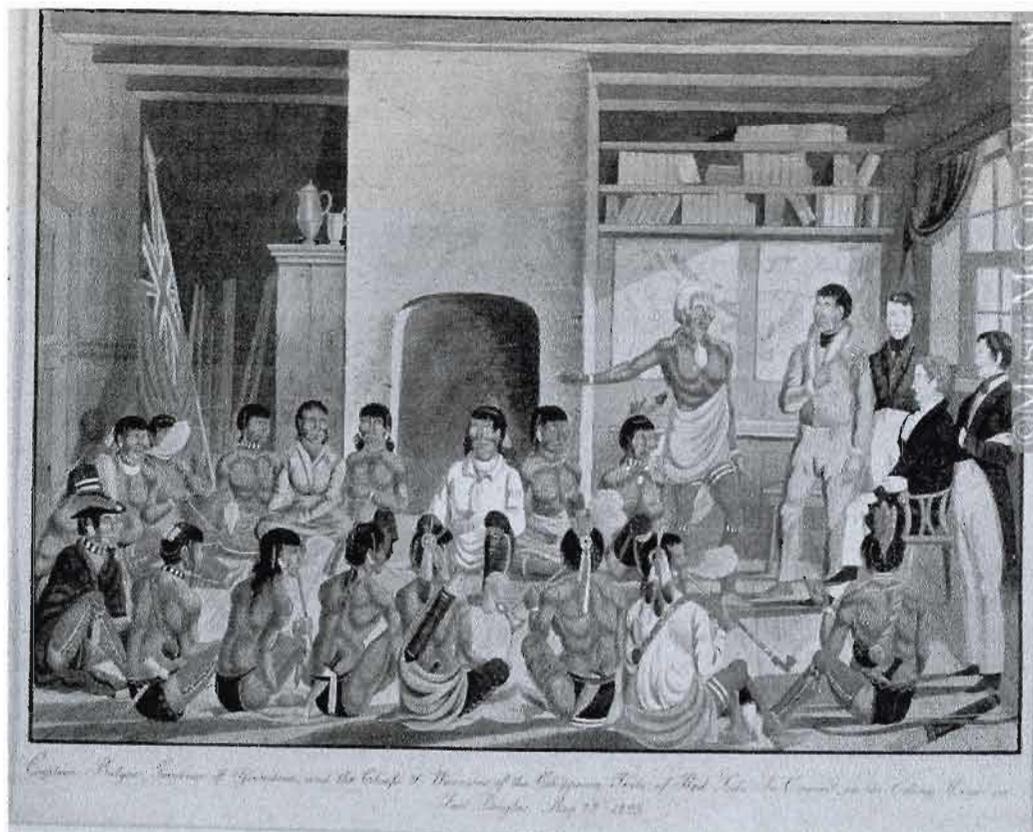


Figure 53 - Rindisbacher, Peter (1806-1834), *Captain Bulger, Governor of Assiniboia, and the Chiefs and Warriors of the Chippewa Tribe of Red Lake, in Council in the Colony House in Fort Douglas, May 22nd, 1823, 1823-1834*, huile sur papier, 21,90 x 30,30 cm, Montréal, Musée McCord, M965.9. Reproduction dans [www.mccord-museum.qc.ca/en/collections/artifacts/M965.9](http://www.mccord-museum.qc.ca/en/collections/artifacts/M965.9). Site consulté le 14 janvier 2008.



Figure 54 - Anonyme, *Tête de Méduse*, 331 av. J.-C. - IIe siècle, relief en marbre, Didymes, Temple oraculaire d'Apollon. Reproduction dans [www.insecula.com/oeuvre/o0024955.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o0024955.html). Site consulté le 14 janvier 2008.



Figure 55 - Le Caravage (1571-1610), *Tête de Méduse*, 1598, huile sur cuir maroufflé sur un bouclier en bois de peuplier, 60,0 x 55,0 cm, Florence, Galerie des Offices. Reproduction dans [mucri-univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id\\_article=118](http://mucri-univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id_article=118). Site consulté le 14 janvier 2008.

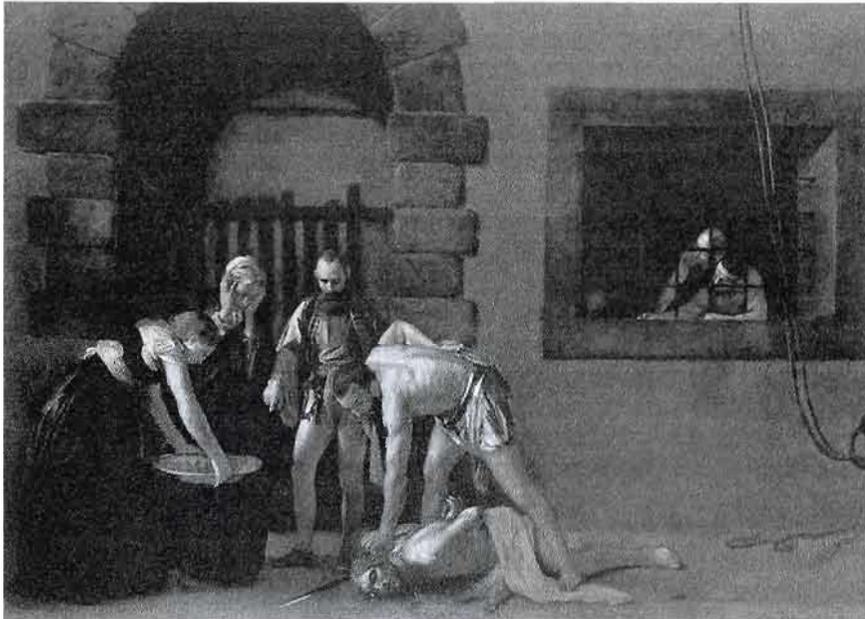


Figure 56 - Le Caravage (1571-1610), *La décapitation de Saint Jean le Baptiste*, 1608, huile sur toile, 361 x 520 cm, Malte, Musée de Saint Jean. Reproduction dans [www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/decapitationsdesaintjeanbaptiste.htm](http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/decapitationsdesaintjeanbaptiste.htm). Site consulté le 14 janvier 2008.



Figure 57 - De Chavannes, Puvis (1824-1898), *La décapitation de saint Jean Baptiste*, 1869, huile sur toile, 240 x 316 cm, Londres, National Gallery. Reproduction dans [www.insecula.com/oeuvre/o0028405.html](http://www.insecula.com/oeuvre/o0028405.html). Site consulté le 14 janvier 2008.



Figure 58 - Giorgione (1476/8-1510), *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1503-1504, huile sur toile, 144 x 66,5 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage. Reproduction dans [galatea.univtlse2.fr/picture/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A4303](http://galatea.univtlse2.fr/picture/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A4303). Site consulté le 14 janvier 2008.



Figure 59 - Le Caravage (1571-1610), *Judith et Holopherne*, 1599, huile sur toile, 145 x 195 cm. Rome, Palais Barberini. Reproduction dans [art.mygalerie.com/les%20maitres/caravage7.html](http://art.mygalerie.com/les%20maitres/caravage7.html). Site consulté le 14 janvier 2008.



Figure 60 - Gentileschi, Artemisia (1593-1652), *Judith et Holopherne*, 1612-1621, huile sur toile, 162,5 x 199 cm. Florence, Galerie des Offices. Reproduction dans [www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts\\_plastiques/capes05/capescine30.htm](http://www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts_plastiques/capes05/capescine30.htm). Site consulté le 14 janvier 2008.

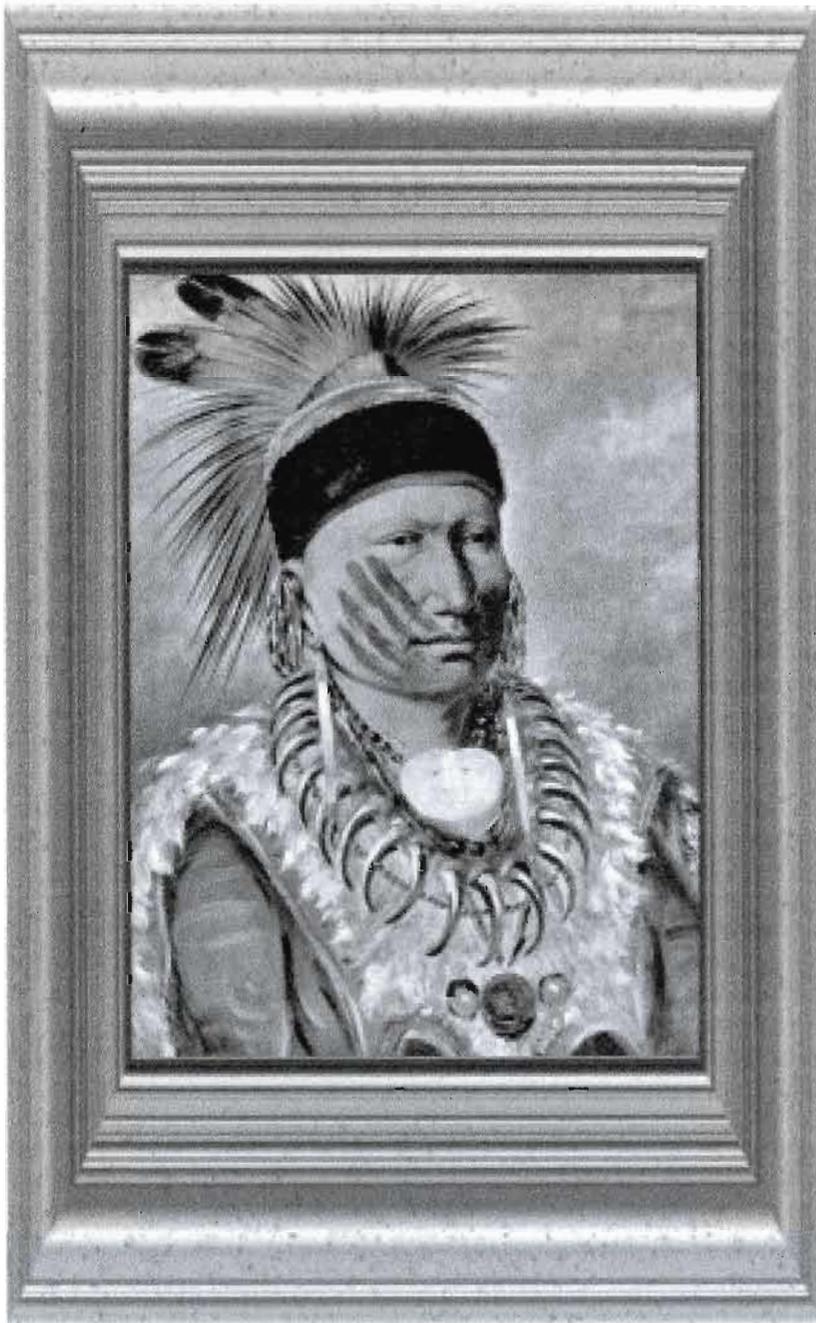


Figure 61 - Catlin, George (1796-1872), *White Cloud, Chief of the Iowas*, 1844-45, huile sur toile, 71,12 x 58,42 cm, Washington, National Gallery of Art. Reproduction dans [ioway.nativeweb.org/images/catlinwhitecloud.jpg](http://ioway.nativeweb.org/images/catlinwhitecloud.jpg). Site consulté le 15 janvier 2008.



Figure 62 - Catlin, George (1796-1872), *Boy Chief- Ojibbeway*, 1843, huile sur toile, 70,5 x 58,0 cm, Washington, National Gallery of Art, Collection Paul Mellon. Reproduction dans [commons.wikimedia.org/wiki/Image:George\\_Catlin\\_005.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:George_Catlin_005.jpg). Site consulté le 15 janvier 2008.



Figure 63 - Catlin, George (1796-1872), *Shon-ta-ye-ga-petit loup*, 1845, huile sur toile, 81,0 x 65,0 cm, Paris, Musée du quai Branly. Reproduction dans [www.quaibrany.fr/fr/enseignement/l-edition.scientifique/gradhiva/gradhiva-numerosparus/gradhiva-n3/index.html](http://www.quaibrany.fr/fr/enseignement/l-edition.scientifique/gradhiva/gradhiva-numerosparus/gradhiva-n3/index.html). Site consulté le 15 janvier 2008.



Figure 64 - Angeli, Giuseppe (1712-1798), *Élie enlevé au ciel sur un char de feu*, c. 1740-1755, huile sur toile, 174,6 x 264,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Collection Samuel H. Kress, 1952.5.70. Reproduction dans [www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=41412+0+none](http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=41412+0+none). Site consulté le 15 janvier 2008.



Figure 65 - Le Titien ( 1490-1576), *L'Assomption*, 1516-1518, huile sur bois, 690 x 360 cm, Venise, Santa Maria Gloriosadei Frari. Reproduction dans [www.wga.hu/support/viewer/z.html](http://www.wga.hu/support/viewer/z.html). Site consulté le 15 janvier 2008.



Figure 66 - Rembrandt (1606-1669), *L'Ascension*, 1633-39, huile sur toile, 92,7 x 68,3 cm. Munich, Alte Pinakothek. Reproductions dans [www.wcg.org/lit/jesus/ascension.html](http://www.wcg.org/lit/jesus/ascension.html). Site consulté le 15 janvier 2008.



Figure 67 - Tiepolo, Giambattista (1696-1770), *La course du char du soleil*, 1740, fresque, dimensions n.d., Milan, Palazzo Clerici. Reproduction dans Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, p.33.



Figure 68 - Le Corrège (1489-1534), *L'Enlèvement de Ganymède*, 1531, huile sur toile, 163, 5 x 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Reproduction dans Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, p.99.

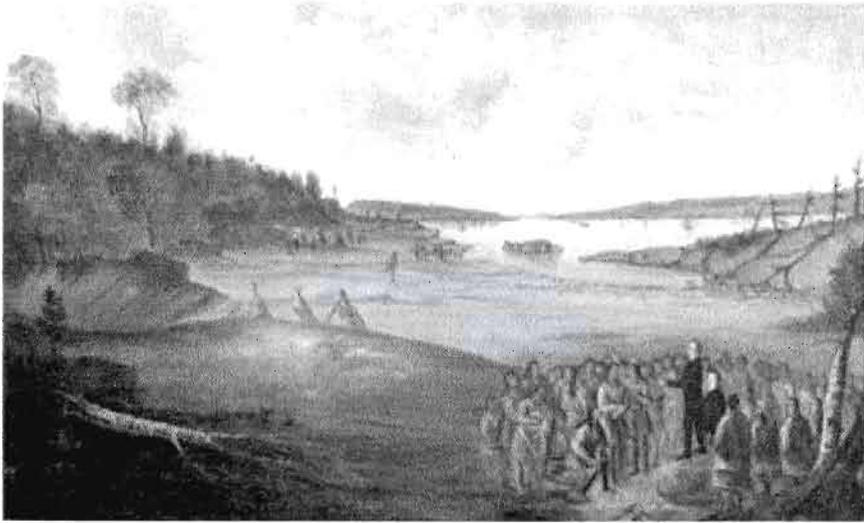


Figure 69 - Légaré, Joseph (1795-1855), *Edmund Kean récitant devant les Hurons*, 1826, huile sur toile, 53,3 x 92,4 cm, Montréal, Musée des beaux-arts. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 33.



Figure 70 - Légaré, Joseph (1795-1855), *Le désespoir d'une Indienne*, 1844, huile sur toile, 135 x 179 cm, Québec, Musée national des beaux-arts. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 79.



Figure 71 - Légaré , Joseph (1795-1855), *Arbre*, n. d., huile sur papier, 59,7 x 47,2 cm, Québec, Séminaire de Québec. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 81.



Figure 72 - Davies, Thomas (1737-1812), *A View near Point Lévy opposite Québec with an Indian Encampment, taken in 1788*, 1788, aquarelle, 34,9 x 52,3 cm. Ottawa, Galerie nationale du Canada. Reproduction dans Harper, John Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Sainte-Foy (Qué.), Presses de l'Université Laval, fig. 33, p. 44.



Figure 73 - Kane, Paul (1810-1871), *Indian Encampment on Lake Huron*, 1848-1850, , huile sur toile, 48,3 x 73,7 cm. Toronto, Art Gallery of Toronto. Reproduction dans [commons.wikimedia.org/wiki/Paul\\_Kane](https://commons.wikimedia.org/wiki/Paul_Kane). Site consulté le 16 janvier 2008.



Figure 74 - Armstrong, William (1822-1914), *Blackfoot Indian Encampment*, non-datée, huile sur toile, 60,9 x 76,5 cm. Toronto, Musée royal de l'Ontario, Collection Sigmund Samuel. Reproduction dans [www.tara.tcd.ie/handle/2262/11633](http://www.tara.tcd.ie/handle/2262/11633). Site consulté le 16 janvier 2008.

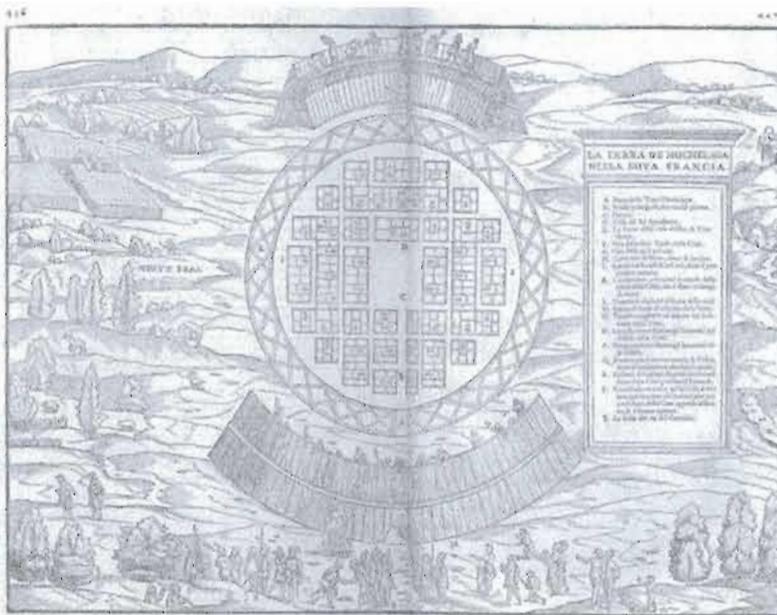


Figure 75 - Gastaldi, Jacopo (c. 1500-1566), *Carte d'Hochelaga, village iroquois devenu Montréal*, 1556, gravure sur bois, 27 x 37 cm. Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada. Reproduction dans [www.collectionscanada.gc.ca/obj/h24/f1/nlc000888-v6.jpg](http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/h24/f1/nlc000888-v6.jpg).

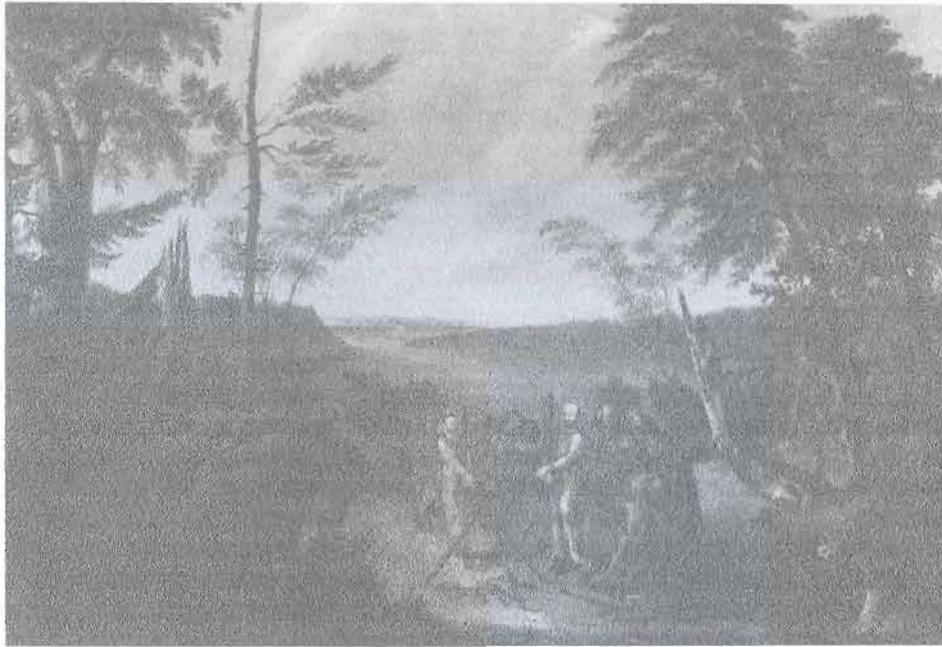


Figure 76 - Légaré, Joseph (1795-1855), *Le martyre des pères Brébeuf et Lalemant*,  
Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré :  
1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada,  
1978, p. 75.

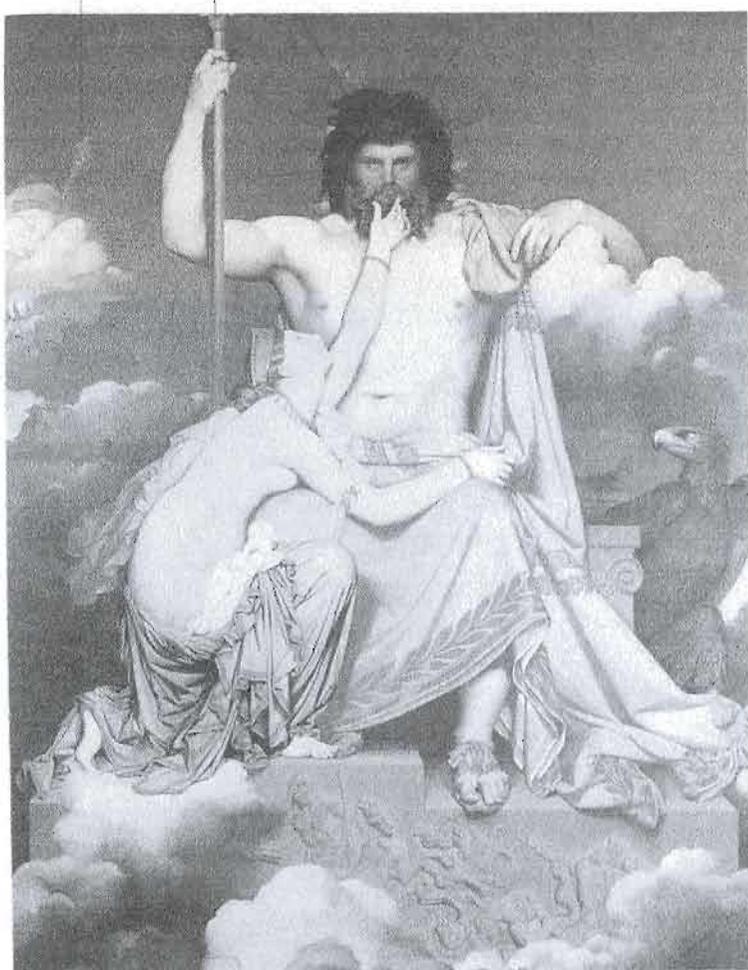


Figure 77 - Ingres, Jean Auguste Dominique (1780-1867), *Jupiter et Thétis*, 1810-1811, huile sur toile, 327 x 260 cm. Aix-en-Provence, Musée Granet. Reproduction dans Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Paris, Hazan, 2003, p. 140.



Figure 78 - Van Rijn, Rembrandt (1606-1669), *L'Enlèvement de Ganymède*, 1635, huile sur toile, 171 x 130 cm. Dresde, Musée des maîtres anciens. Reproduction dans Fumaroli, Marc. *La mythologie gréco-latine à travers 100 chefs-d'oeuvre de la peinture*. Paris, Presses de la Renaissance, 2004, p. 32.



Figure 79 - Baldung, Hans (1484/85-1545), *Le Déluge*, 1516, huile sur bois, 81 x 64 cm. Bamberg, Staatsgalerie. Reproduction dans Bernard, Bruce. *La Bible et ses peintres*. Paris, Fixot S. A., 1989, p. 34.



Figure 80 - Turner, William ( 1775-1851), *Le Déluge*, 1805, huile sur toile, 142,9 x 235,6 cm. Londres, Tate Gallery. Reproduction dans [www.linternaute.com/vsortir/sorties/expositions/visions-deluge/diaporama/2.shtml](http://www.linternaute.com/vsortir/sorties/expositions/visions-deluge/diaporama/2.shtml). Site consulté le 16 janvier 2008.



Figure 81 - Jurino, Cleo (dates non disponibles), *Serpent-éclair*, 1896, encre sur papier, dimensions non disponibles. Londres, Bibliothèque Warburg. Reproduction dans Warburg, Aby, Koerner, Leo Joseph, Saxl, Fritz et Guido, Benedetta Cestelli. *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris, Macula, 2003, p. 70.

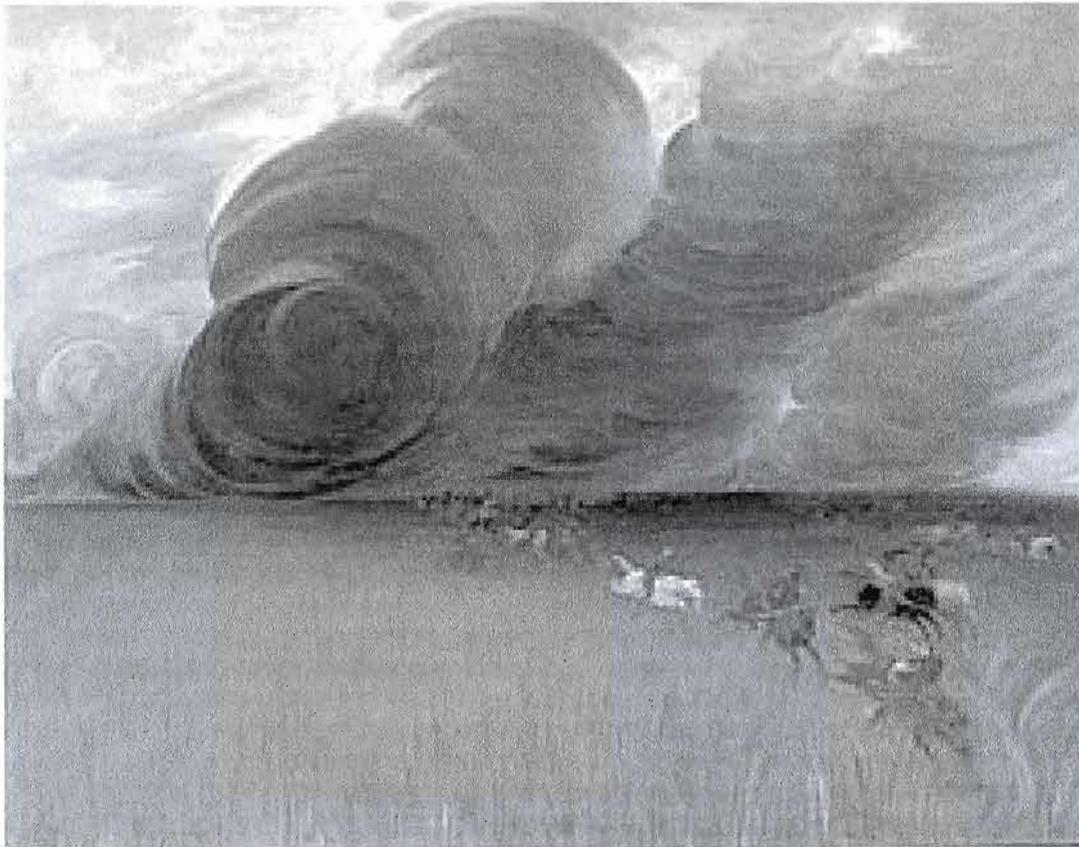


Figure 82 - Catlin, George (1796-1872), *Prairie Meadow's Burning, Upper Missouri*, 1832, huile sur toile, 27,9 x 36 cm. Washington, Smithsonian American Art Museum. 1985.66.374. Reproduction dans [eyelevel.si.edu/2006/08/in\\_this\\_case\\_ca.html](http://eyelevel.si.edu/2006/08/in_this_case_ca.html). Site visité le 16 janvier 2008.



Figure 83 - Catlin, George (1796-1872), *Battle between Sioux and Saux and Fox*, 1846-48, huile sur toile, 66,7 x 82,6 cm. Washington, Smithsonian American Art Museum. Reproduction dans [papagei.us/native/dakota\\_sioux.htm](http://papagei.us/native/dakota_sioux.htm). Site visité le 16 janvier 2008.



Figure 84 - Légaré, Joseph ( 1795-1855), *Paysage au monument à Wolfe*, 1840, huile sur toile, dimensions non disponibles. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduction dans Porter, John R., Trudel, Jean et Cloutier, Nicole. *Joseph Légaré : 1795-1855 : l'oeuvre catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 64.



Figure 85 - Delacroix, Eugène (1798-1863), *Dante et Virgil en enfer*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm. Paris, Louvre. Reproduction dans [www.reproductions-tableaux.com/tableau.php?article=785](http://www.reproductions-tableaux.com/tableau.php?article=785). Site consulté le 17 janvier 2008.

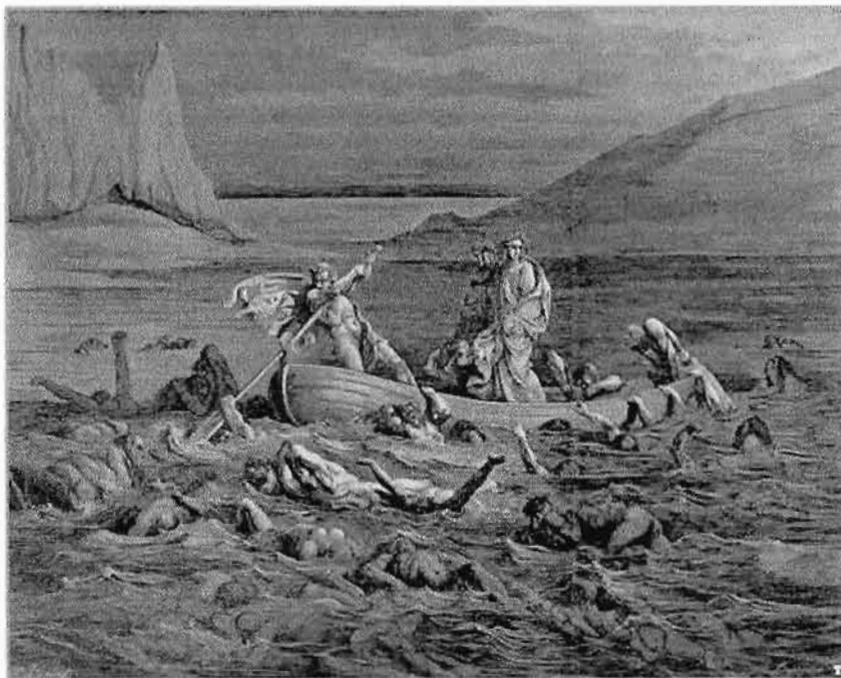


Figure 86 - Doré, Gustave (1832-1883), *La traversée du Styx*, 1861, dimensions et matériau non disponibles, illustration de Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, (1307-1321). Reproduction dans [commons.wikimedia.org/wiki/Image:Dor%C3%A9\\_-\\_Styx.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Dor%C3%A9_-_Styx.jpg). Site consulté le 17 janvier 2008.



Figure 87 - Auteur et titre inconnus. Image dans [www.e-monsite.com/amerindien/accueil.html](http://www.e-monsite.com/amerindien/accueil.html). Site visité le 17 janvier 2008.

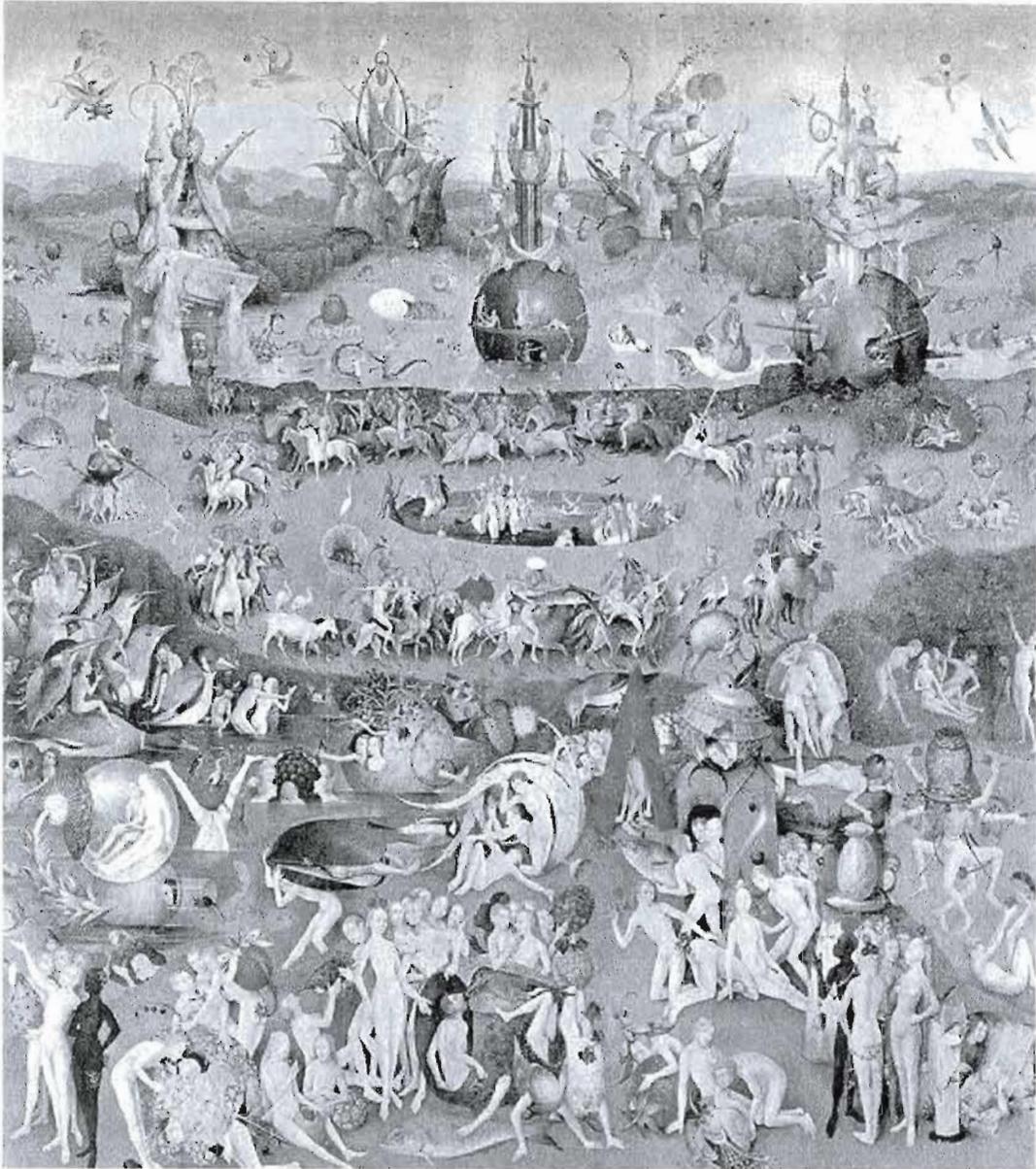


Figure 88 - Bosch, Jérôme (1453-1516), *Le Jardin des Délices*, (panneau central du triptyque), 1504, huile sur toile, 220 x 196 cm. Madrid, Musée Prado. Reproductions dans [fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Jardin\\_des\\_d%C3%A9lices](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jardin_des_d%C3%A9lices). Site consulté le 17 janvier 2008.

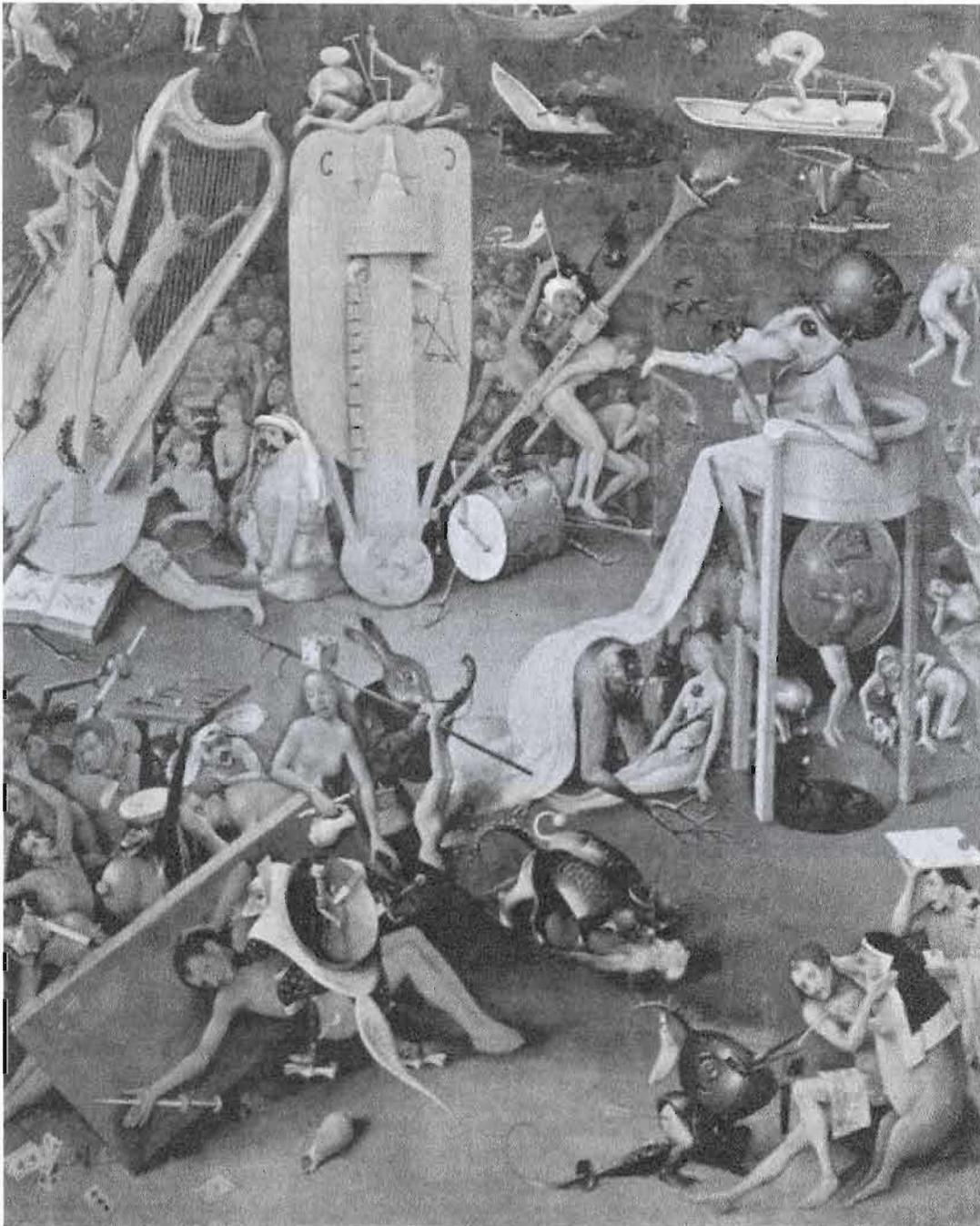


Figure 89 - Bosch, Jérôme (1453-1516), *L'Enfer*, (panneau droit du triptyque *Le Jardin des Délices*) 1504, huile sur toile, 220 x 88 cm. Madrid, Musée Prado. Reproductions dans [fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Jardin\\_des\\_d%C3%A9lices](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jardin_des_d%C3%A9lices). Site consulté le 17 janvier 2008.



Figure 90 - Bruegel, Pieter, l'Ancien (v. 1525-1569), *Le triomphe de la mort* (1562), huile sur toile, 117 x 162 cm. Madrid, Musée Prado. Reproduction dans : [bruegel.pieter.free.fr/](http://bruegel.pieter.free.fr/) Site consulté le 5 août 2008.



Figure 91 - Anster Fitzgerald, John (1832-1906), *Fairies in a Bird's Nest* (1860), huile sur toile, dimensions n.d. Londres, Collection privée. Reproduction dans [www.repro-tableaux.com/a/fitzgerald-john-anster/fairies-in-a-birds-nest-w.html](http://www.repro-tableaux.com/a/fitzgerald-john-anster/fairies-in-a-birds-nest-w.html). Site consulté le 5 août 2008.

ANNEXE 2

ARCHIVES

# Guindon

## Arthur

①

Retour recherche

Nom Guindon  
Prénom Arthur  
Titre  
Variante du nom Pierre-Adolphe-Arthur

Date de naissance 1864 (12/01)  
Date du décès 1923 (26/07)

### Lieu de naissance

Paroisse  
Diocèse Montréal (auj. Valleyfield)  
Ville Saint-Polycarpe  
Pays Canada

### Lieu de décès

Diocèse Montréal  
Ville Montréal  
Pays Canada

Diocèse d'appartenance  
Date d'ordination 1895 (21/09)  
Pays d'ordination Canada  
Date de Solitude 1895-1896  
Date d'entrée PSS 1896  
Date de sortie PSS

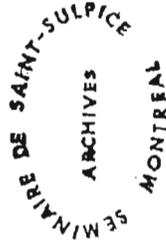
Date d'arrivée au Canada  
Arrivée au Canada  
Origine  
Date de départ du Canada  
Départ du Canada  
Destination

### Famille

Père: Michel Guindon  
Mère: Maire-Louise Bazanaire

(2) 24 MAR 1974

Mr A. Guindon appears to me to labour under no disadvantage as to his supposed imperfect hearing. He has noticed, he says, impairment(?) of ten years duration which has remained stationary. As it has been in the past, it is likely to be in the future, unimportant and to others unnoticeable.



3

1894

in the past was 1 & 4/1000

likely to be in the

future - an important

aid to others unnoticed

See list

Chas. D. ...

SEMINAIRE DE SAINT-SULPICE  
ARCHIVES  
MONTREAL

Aug 24<sup>th</sup> 1894

Mr. J. ...

Mr. J. ...

appears to be the laborer

under no disadvantage as

to his supposed wife's fact

hearing. He has not, he says,

visited me of ten years

duration - which Mrs. ...

of ... as it ...

Mai 22. 94.



Le sousigné certifie que M<sup>r</sup>.  
Arthur Guindon est atteint d'une  
ostéite myogénne sèche (sclérose). Je crois  
que son affection s'aggravera avec le  
temps, même avec un traitement.

Christian Guindon

22-25 May  
1894

Catification. A Guindon



Très honoré Monsieur le  
Supérieur

Monsieur Christian a donné  
dans une note le nom  
scientifique de la maladie  
d'oreille de monsieur Guindon  
et pense qu'elle s'aggravera  
même si le patient subit un  
traitement. Monsieur Hingston  
au contraire a donné le note  
ci-jointe. Vu cette note et la  
connaissance que nous avons de  
monsieur Guindon, l'assemblée  
(de théolog.) est d'avis de ne pas tenir  
compte de cette information.

En tout respect et  
recommandation

C. Leog

25 mai 1894

(# 5)



Valleyfield, 15 Septembre 1894

Monsieur L. Colin, C.A.

Supérieur du Séminaire de Saint-Sulpice  
Montreal.

Monsieur le Supérieur,

En réponse à la lettre que vous m'avez  
fait l'honneur de m'écrire à la date du 12 du  
courant, je vous autorise bien volontiers à  
recevoir, dans votre Communauté, Monsieur  
Arthur Guindon, séminariste appartenant à  
ce diocèse de Valleyfield. J'espère que ce jeune  
jeune homme, dont son évêque n'a eu jusqu'à  
présent qu'à se louer de toute manière, sera,  
dans la famille Sulpicienne, un juste ferrent  
et un vrai disciple de M. Olier, faisant en même  
temps que l'honneur du sacerdoce, celui de Dieu  
qui aura eu le mérite de vous le donner.

Veuillez me croire toujours

Monsieur le Supérieur

Votres dévoués serviteurs

+ Joseph Médard

Evêque de Valleyfield

Guindon

(7)

Paris, 6 octobre 1923.

MESSIEURS ET BIEN CHERS EN NOTRE-SEIGNEUR,

Je reçois de M. Labellé, supérieur de Montréal, une lettre au sujet de M. Guindon. Je la prends telle qu'elle est ; elle est claire, précise, bien informée. Je n'y veux rien changer, ni ajouter. Je me contente de la contresigner.

« M. Guindon, prêtre de Saint-Sulpice, est décédé au Séminaire de Notre-Dame, le 26 juillet 1923, à l'heure même où il se disposait à partir en vacance. Sa mort fut subite, mais non imprévue. Notre confrère, en effet, souffrait d'une angine de poitrine depuis six mois. Le médecin l'avait même averti, deux jours auparavant, qu'une nouvelle attaque pourrait bien être fatale. M. Guindon se tenait donc prêt, sans recourir, toutefois, à aucune modification du règlement. Le jour de sa mort, il se leva à l'heure ordinaire, fit l'oraison avec ses confrères, alla dire sa messe à l'Hospice Saint-Antoine, revint déjeuner au Séminaire et se prépara à partir. Au moment du départ, il remercia son supérieur, qui lui souhaitait un bon voyage, et s'affaissa soudain dans ses bras. Un confrère présent lui donna aussitôt l'absolution et commença les onctions saintes ; il n'était pas arrivé à la dernière, quand M. Guindon rendit son âme à Dieu.

M. Pierre Adolphe Arthur Guindon était né à Saint-Polycarpe, diocèse de Valleyfield (Canada), le 12 janvier 1864. Il fit ses études classiques et théologiques dans nos séminaires de Montréal et fut ordonné prêtre le 21 septembre 1895. Des aptitudes remarquables pour les lettres et les sciences l'avaient incliné depuis longtemps vers la vie sulpicienne ; mais une surdité malheureuse, survenue dès son enfance, semblait être un obstacle à la réalisation de son désir. On crut néanmoins que les talents variés de M. Guindon pouvaient compenser largement tous les inconvénients de son infirmité, et on l'envoya à Paris faire sa Solitude et quelques études supplémentaires. Il en revint le 23 janvier 1897 et fut nommé professeur au petit séminaire de Montréal. Cependant, le professorat n'était pas son affaire, à cause de sa surdité croissante et il accepta l'économat jusqu'à l'année 1906, où il fut transféré à Notre-Dame comme vicaire et économé.

Sur ce nouveau théâtre, M. Guindon trouva des facilités plus grandes pour exercer les talents que le ciel lui avait confiés. Ne pouvant entendre les confessions, ni visiter les malades, il se livra surtout à la prédication. C'était merveille d'entendre, du haut de la chaire de Notre-Dame, ce prédicateur qui ne s'entendait pas lui-même parler. Le ton et le geste, sans doute, étaient un peu monotones, mais les fidèles goûtaient ses instructions solides et pratiques ; les Religieuses et les élèves de l'École Normale, surtout, tiraient grand profit de ses cours de Religion.

Toujours prêt à rendre service pour les messes du matin au dehors, pour les sépultures au cimetière de la Côte-des-Neiges et pour les besognes les plus humbles du ministère paroissial, M. Guindon a été, pendant dix-sept ans, un vicaire très apprécié par ses curés et ses confrères.

AG 3

Homme de communauté, sa régularité était parfaite. Il assistait à l'oraison, à l'examen particulier et aux autres exercices avec une fidélité d'autant plus méritoire qu'il ne pouvait compter que sur lui-même, non sur la cloche, pour y être présent. Il se faisait un devoir de venir à la récréation du soir, et malgré que son infirmité l'empêchât de participer à la conversation générale, il se livrait volontiers à ceux qui lui tenaient compagnie ; alors, c'était un feu nourri, un jaillissement de fins propos qui faisaient les délices de ses confrères.

Cependant, M. Guindon avait des loisirs dans le ministère, et il les occupa par des œuvres de peinture fort originales et par des recherches historiques et des essais littéraires qui lui ont donné une place dans les Lettres canadiennes. Il n'entre pas dans le cadre d'une Notice chronologique de caractériser son talent de peintre et de littérateur. Mais il sera peut-être intéressant de relever les passages suivants d'un article paru dans l'*Action Française* et intitulé : *Un historien poète : Arthur Guindon, prêtre de Saint-Sulpice*.

« Le pieux fondateur de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice n'avait peut-être pas prévu qu'un de ses fils spirituels se sentirait un jour la vocation de poète : identifiés avec la règle du Séminaire, théologiens consommés, « hommes d'oraison » d'après les méthodes qui ont fait leurs preuves, éducateurs des jeunes clercs dont ils partagent la vie studieuse, tels nous apparaissent « ces Messieurs », à nous qui avons passé cinq ou six ans dans la solitude où ils nous ont marqués de leur empreinte. M. Arthur Guindon nous démontre par ses livres que cette austère discipline n'est pas incompatible avec les nobles élans qui élèvent l'âme vers les sommets de la poésie. « N'est-ce pas un art, après tout, et le plus beau des arts, que celui de la formation des jeunes lévites : *Ars artium regimen animarum*. Quoi d'étonnant qu'un vénérable Sulpicien, après avoir voué les plus belles années de sa vie à ce saint ministère, dépense ses dernières énergies à chanter les temps héroïques du Canada, où l'humeur guerrière fut toujours imprégnée du plus pur christianisme, aux premières périodes de la colonisation ? C'est une noble tâche, c'est le beau couronnement d'une existence qui est restée volontairement obscure, à l'ombre d'un sublime idéal. En faisant mieux connaître et mieux aimer les origines de la race canadienne, M. Arthur Guindon a étendu le champ d'action de son apostolat : prêtre doublé d'un patriote, il a bien mérité du pays où s'est longuement exercé son zèle sacerdotal. »

Les funérailles de notre regretté confrère ont eu lieu à l'Eglise Notre-Dame, le 28 juillet, au milieu d'un grand concours de prêtres, de religieuses et de fidèles. Il a été inhumé ensuite au cimetière sulpicien, sous les dalles du grand Séminaire. »

LABELLE, *Sup. des Prêtres de Saint-Sulpice de Montréal.*

Je recommande M. Guindon à vos suffrages et je vous renouvelle l'expression de mes sentiments bien dévoués en N. S.

H. GARRIGUET, *Sup. Général de Saint-Sulpice.*

Guindon

(8)

Arthur

Occupation	Lieu	Date
Bûcheron		Avant 1892 (probablement)
Enseignant (mathématiques)	Collège de Montréal	1897 (23/01)-1898
Econome	Collège de Montréal	1899-1906
Vicaire	Notre-Dame	1906-1923
Procureur provincial adjoint	Province canadienne	1906-1908
Econome provincial	Province canadienne	1908-1913

# Guindon

11

## Arthur

### Formation et études

- Collège de Montréal
- Grand Séminaire de Montréal, 1892 (20/09)-1895
- Institut Catholique (Paris), 1895-1896?

### Remarques

- Guindon est l'auteur de plusieurs peintures, les reproductions de certaines d'entre elles ayant servi à illustrer les ouvrages qu'il a fait paraître.

### Oeuvres et fondations

- Ses possessions du lac Gémont sont à l'origine du camp de vacances situé à cet endroit.

### Oeuvres littéraires

- Quelques essais historiques publiés dans "Le Devoir" et "L'Action française" de Montréal
- Poésies
- "En mocassins", Montréal, 1920
- "Aux temps héroïques", Montréal, 1922
- "Les trois combats du Long-Saut", Montréal, 1923

### Sources

Sulpitiana  
Nécrologies  
État de la Cie  
Cartables

Archives NKT Sammare ss  
Mme Lanthier 26/01/08

10

The Montreal Museum  
of Fine Arts

3400, avenue du Musée  
Montreal, Québec  
H3G 1K3

(514) 285-1600

Date	Expédié a Shipped to		Commentaires Comments
le 22 octobre 1979	M. le curé Fernand Lecavalier pour la Fabrique de Notre-Dame 116 ouest rue Notre-Dame ( <u>demandé M. Aumont</u> ) Montréal H2Y 1T1	a	
	le camion du Musée accompagné de <del>XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX</del> Mme. Gravel		
es objets suivants the following objects			
-liste list			

48 oeuvres (portant les numéros que de 1 à 41) de retour à la suite de prêt de la part de la Fabrique Notre-Dame de Montréal au Musée des beaux-arts de Montréal, dans le cadre de l'exposition Trésors de Notre-Dame, 28 juin au 30 septembre 1979: y inclus le (MIS 2) Parement d'autel, de Jeanne Le Ber, fil d'or, d'argent et de soie sur satin doublé de toile, qui est d'une valeur de: \$30,000.00

(pour détails s.v.p. voir pièces-jointes)

bcc: ARCHIVES/MM. Lacroix/Théberge/Trudel/Burgess/Mmes. Brown/ Gravel

Reçu Received	<i>Séverin Aumont</i>	Date Date	le 23 octobre 1979
Signé Signed		veuillez signer et retourner une copie Please sign and return one copy	



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (05) 40 47

RÉFÉRENCE	1.1 Comté Ile de Montréal	2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier	PHOTOGRAPHIES No: 76-170(9, 35) 35 76-169(2, 57, 8) 35		
	1.2 Ville ou Village Montréal	2.2 No de tél. 842-2925			
TYPOLOGIE	1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest	2.3 Propriétaire Fabrique	76-170(9, 35) 35 76-169(2, 57, 8) 35		
	1.4 No civique 116	2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest			
SITUATION	1.5 No de cadastre -	2.5 No de tél. 842-2925			
	3.1 Catégorie arts graphiques	3.4 Titre ou désignation Le fléau des géants			
MARQUES	3.2 Identification peinture	3.5 Auteur (s) Arthur Guindon			
	3.3 Date -	4.2 Provenance -			
DESCRIPTION PHYSIQUE	4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame	5.1 Signé - Date dans le coin inférieur droit " A. GUINDON "	5.2 Inscription sur plaque visée au cadre: " VI FOLK-LORE IROQUOIS LE FLEAU DES GEANTS"(verso)		
	6.1 Matériau (x) toile	6.2 Technique (s) huile	6.3 Fini (s) ou coloration (s) verni	6.5 État de conservation bon, quelques légères craquelures	6.7 Dimensions haut: 0,38.2m. larg: 0,28.0m. avec cadre: haut:0,52.4m. larg:0,42.0m.
DIVERS	6.4 Forme (s) ou structure montée sur châssis de bois, encadrée dans cadre en bois	6.6 Décor -			
	REMARQUE église Notre-Dame MUSEE	ENQUÊTEUR R.L. 26/2/76			RÉFÉRENCE AU DOSSIER



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (05) 46 47

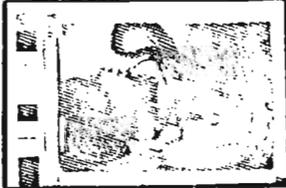
RÉFÉRENCE	1.1 Comté Ile de Montréal	2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier	  
	1.2 Ville ou Village Montréal	2.2 No de tél. 842-2925	
TYPOLOGIE	1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest	2.3 Propriétaire Fabrique	PHOTOGRAPHIES No: 76-110(3)35 76-165(1803)35
	1.4 No civique 116	2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest	
SITUATION	1.5 No de cadastre -	2.5 No de tél. 842-2925	3.1 Catégorie arts graphiques 3.2 Identification peinture 3.3 Date -
	3.1 Catégorie arts graphiques	3.4 Titre ou désignation f Le bicéphale et la flèche enchantée	
MARGES	3.2 Identification peinture	3.5 Auteur (s) Arthur Guindon	4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame 4.2 Provenance -
	3.3 Date -	5.2 Inscription sur plaque vissée au cadre: " FOLK-LORE IROQUOIS LE BICEPHALE ET LA FLECHE ENCHANTEE " (verso)	
DESCRIPTION PHYSIQUE	4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame	5.1 Signé - Date dans le coin inférieur gauche: " A. GUINDON "	6.1 Matériau (x) toile 6.2 Technique (s) huile 6.3 Fini (s) ou coloration (s) verni 6.4 Forme (s) ou structure montée sur châssis de bois, encadrée dans cadre de bois 6.5 État de conservation bon, quelques petites craquelures 6.6 Décor -
	5.1 Signé - Date dans le coin inférieur gauche: " A. GUINDON "	6.7 Dimensions haut: 0,38.4m. larg: 0,28.2m. avec cadre: haut:0,52.4m. larg:0,41.8m.	
DIVERS	REMARQUE église Notre-Dame MUSEE	ENQUÊTEUR R.L. 26/2/76	1976.0595



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (65) 46 47

RÉFÉRENCE	1.1 Comté Ile de Montréal	2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier	PHOTOGRAPHIES No: 26-167(26)35 26-169(27,30)35		
	1.2 Ville ou Village Montréal	2.2 No de tél. 842-2925			
TYPOLOGIE	1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest	2.3 Propriétaire Fabrique			
	1.4 No civique 116	2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest			
Situation	1.5 No de cadastre -	2.5 No de tél. 842-2925			
	3.1 Catégorie arts graphiques	3.4 Titre ou désignation Le serpent foudroyé			
MARQUES	3.2 Identification peinture	3.5 Auteur (s) A. Guindon			
	3.3 Date -	4.2 Provenance -			
DESCRIPTION PHYSIQUE	4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame	5.1 Signé - Date coin inférieur droit: " A. GUINDON "	5.2 Inscription Sur une plaque vissée au cadre: " IV FOLK - LORE - IROQUOIS LE SERPENT FOUDROYE " (verso)		
	6.1 Matériau (x) toile	6.2 Technique (s) huile	6.5 État de conservation bon, craquelé, côté gauche	6.7 Dimensions haut: 0,38.3m. larg: 0,28.5m. haut. avec cadre: 0,52.5m larg. avec cadre: 0,42.1m	
DIVERS	6.3 Fini (s) ou coloration (s) polychrome verni	6.4 Forme (s) ou structure monté sur faux-cadre de bois dans un encadrement de bois blanc et doré	6.6 Décor -		
	REMARQUE église Notre-Dame MUSEE	ENQUÊTEUR D.P. 26/2/76			RÉFÉRENCE AU DOSSIER



LES BIENS CULTURELS  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (05) 46 47

RÉFÉRENCE	1.1 Comté Ile de Montréal	2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier	PHOTOGRAPHIES No: 76-170/6135 76-169/13,16/35		
	1.2 Ville ou Village Montréal	2.2 No de tél. 842-2925			(11 a 14)
TYPOLOGIE	1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest	2.3 Propriétaire Fabrique			
	1.4 No civique 116	2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest			
SITUATION	1.5 No de cadastre -	2.5 No de tél. 842-2925			
	3.2 Identification peinture	3.3 Date -			
MARQUES	4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame	4.2 Provenance -			
	5.1 Signé - Date dans le coin inférieur droit: " A. GUINDON "	5.2 Inscription sur plaque vissée du cadre: " III FOLK-LORE IROQUOIS LE DIEU DU TONNERRE " (verso)			
DESCRIPTION PHYSIQUE	6.1 Matériau (x) toile	6.5 État de conservation bon, mais grandes craquelures			6.7 Dimensions haut: 0,38.2m. larg: 0,28.1m. avec cadre: haut:0,52.4m. larg:0,42.0m.
	6.2 Technique (s) huile	6.6 Décor -			
DIVERS	6.3 Fini (s) ou coloration (s) verni				
	6.4 Forme (s) ou structure montée sur châssis de bois, encadrée dans cadre en bois				
	REMARQUE église Notre-Dame MUSEE	ENQUÊTEUR R.L. 26/2/76			RÉFÉRENCE AU DOSSIER



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

*Mme Vanthrev*

26/01/2006  
IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (05) 40 47

<p>RÉFÉRENCE</p>	<p>1.1 Comté Ile de Montréal 1.2 Ville ou Village Montréal 1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest 1.4 No civique 116 1.5 No de cadastre -</p>	<p>2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier 2.2 No de tél. 842-2925 2.3 Propriétaire Fabrique 2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest 2.5 No de tél. 842-2925</p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">76-167(33)35 76-169(33,37)35 PHOTOGRAPHIES No:</p>	
<p>TYPLOGIE</p>	<p>3.1 Catégorie arts graphiques 3.2 Identification peinture 3.3 Date -</p>	<p>3.4 Titre ou désignation le fléau des têtes 3.5 Auteur (s) A. Guindon</p>		<p>6.7 Dimensions haut: 0,38.4m. larg: 0,28.3m. haut. avec cadre: 0,52.5m. larg. avec cadre: 0,41.9m.</p>
<p>SITUATION</p>	<p>4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame</p>	<p>4.2 Provenance -</p>		
<p>MARQUES</p>	<p>5.1 Signé - Date coin inférieur gauche: " A. GUINDON "</p>	<p>5.2 Inscription sur une plaque vissée au cadre: " II FOLK - LORE - IROQUOIS LE FLEAU DES TETES " (voir verso)</p>		
<p>DESCRIPTION PHYSIQUE</p>	<p>6.1 Matériau (x) toile 6.2 Technique (s) huile 6.3 Fini (s) ou coloration (s) polychrome verni 6.4 Forme (s) ou structure monté sur faux-cadre de bois, encadrement en bois blanc et doré</p>	<p>6.5 État de conservation très bon, quelques légères éraflures 6.6 Décor -</p>		
<p>DIVERS</p>	<p>REMARQUE église Notre-Dame MUSEE</p>	<p>ENQUÊTEUR D.P. 26/2/76</p>	<p>RÉFÉRENCE AU DOSSIER</p>	



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (05) 40 47

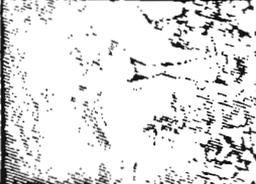
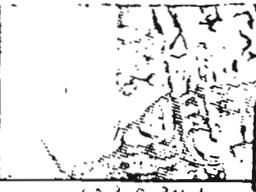
RÉFÉRENCE	1.1 Comté Ile de Montréal	2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier	PHOTOGRAPHIES No: 76-170 (15/11/22, 26/35)		
	1.2 Ville ou Village Montréal	2.2 No de tél. 842-2925			
1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame est	2.3 Propriétaire Fabrique				
1.4 No civique 116	2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest				
1.5 No de cadastre -	2.5 No de tél. 842-2925				
TYPOLOGIE	3.1 Catégorie arts graphiques	3.4 Titre ou désignation Le bain des squelettes			
	3.2 Identification peinture	3.5 Auteur (s) A. Guindon			
Situation	4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame	4.2 Provenance -			
	5.1 Signé - Date -	5.2 Inscription sur une plaque vissée au bas du cadre: " VII FOLK - LORE IROQUOIS LE BAIN DES SQUELETTES " (suite au verso)			
DESCRIPTION PHYSIQUE	6.1 Matériau (x) toile	6.5 État de conservation très bon, légèrement craquelé		6.7 Dimensions haut: 0,38.6m. larg: 0,28.3m. haut. avec cadre: 0,53.0m. larg. avec cadre: 0,43.0m.	
	6.2 Technique (s) huile				
	6.3 Fini (s) ou coloration (s) polychrome verni	6.6 Décor -			
	6.4 Forme (s) ou structure monté sur faux-cadre de bois, encadrement de bois peint blanc et doré				
DIVERS	REMARQUE église Notre-Dame MUSEE	ENQUÊTEUR D.P. 26/2/76		RÉFÉRENCE AU DOSSIER	



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (05) 40 47

<p>RÉFÉRENCE</p>	<p>1.1 Comté Ile de Montréal 1.2 Ville ou Village Montréal 1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest 1.4 No civique 116 1.5 No de cadastre -</p>	<p>2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier 2.2 No de tél. 842-2925 2.3 Propriétaire Fabrique 2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest 2.5 No de tél. 842-2925</p>	<p>12 6 19 221</p>  
<p>TYPLOGIE</p>	<p>3.1 Catégorie arts graphiques 3.2 Identification peinture 3.3 Date -</p>	<p>3.4 Titre ou désignation Le génie du Lac des deux-Montagnes 3.5 Auteur (s) A. Guindon</p>	<p>23 2 25 26 2 25</p>  
<p>Situation</p>	<p>4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame</p>	<p>4.2 Provenance -</p>	<p>27 2 31 (22 2 34)</p>  
<p>MARQUES</p>	<p>5.1 Signé - Date coin inférieur gauche: " A. GUINDON "</p>	<p>5.2 Inscription sur une plaque vissée au cadre, au bas: "Le génie du lac des deux-montagnes" (suite au verso)</p>	<p>PHOTOGRAPHIES No: 35 2 37</p> 
<p>DESCRIPTION PHYSIQUE</p>	<p>6.1 Matériau (x) toile 6.2 Technique (s) huile 6.3 Fini (s) ou coloration (s) polychrome verni 6.4 Forme (s) ou structure monté sur faux-cadre de bois dans un encadrement de bois et plâtre blanc et doré</p>	<p>6.5 État de conservation très bon, légèrement craquelé 6.6 Décor -</p>	<p>6.7 Dimensions haut:0,61.5m. larg:0,46.3m. haut. avec cadre: 0,75.8m. larg. avec cadre: 0,63.3m.</p>
<p>DIVERS</p>	<p>REMARQUE église Notre-Dame MUSEE</p>	<p>ENQUÊTEUR D.P. 26/2/76</p>	<p>RÉFÉRENCE AU DOSSIER</p>



MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES  
DIRECTION GÉNÉRALE DU PATRIMOINE  
INVENTAIRE DES BIENS CULTURELS

IMMEUBLES PAR DESTINATION  
ET OBJETS MOBILIERS

CODE: (65) 46 47

<p>RÉFÉRENCE</p>	<p>1.1 Comté Ile de Montréal 1.2 Ville ou Village Montréal 1.3 Rue (ou autre) Notre-Dame ouest 1.4 No civique 116 1.5 No de cadastre -</p>	<p>2.1 Gardien Curé Fernand Lecavalier 2.2 No de tél. 842-2925 2.3 Propriétaire Fabrique 2.4 Adresse 116 Notre-Dame ouest 2.5 No de tél. 842-2925</p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">76-170 (12, 28, 32) 35 PHOTOGRAPHIES No:</p>	
<p>TYPLOGIE</p>	<p>3.1 Catégorie arts graphiques 3.2 Identification peinture 3.3 Date -</p>	<p>3.4 Titre ou désignation Le monstre chantant 3.5 Auteur (s) Arthur Guindon</p>		<p>6.7 Dimensions haut: 0,38.7m. larg: 0,28.0m. avec cadre: haut: 0,52.4m. larg: 0,42.0m.</p>
<p>Situation</p>	<p>4.1 Localisation musée de l'église Notre-Dame</p>	<p>4.2 Provenance -</p>		
<p>MARQUES</p>	<p>5.1 Signé - Date dans le coin inférieur gauche: " A. GUINDON "</p>	<p>5.2 Inscription sur plaque vis-sée au cadre: " VIII FOKLORE IROQUOIS LE MONSTRE CHANTANT"(verso)</p>		
<p>DESCRIPTION PHYSIQUE</p>	<p>6.1 Matériau (x) toile 6.2 Technique (s) huile 6.3 Fini (s) ou coloration (s) verni 6.4 Forme (s) ou structure montée sur châ-sis de bois, encadrée dans cadre en bois</p>	<p>6.5 État de conservation Bon, un peu craquelé 6.6 Décor -</p>		
<p>DIVERS</p>	<p>REMARQUE église Notre-Dame MUSEE</p>	<p>ENQUÊTEUR R.L. 26/2/76</p>	<p>RÉFÉRENCE AU DOSSIER</p>	

[Suivant](#)[Précédent](#)[Retour à la liste](#)

Documents 1 de 4



Pour communiquer avec Musée de la civilisation Tous droits réservés.

<b>Titre</b>	Le génie du Lac des Deux Montagnes légende algonquine ?
<b>Artiste ou artisan</b>	Guindon, A.
<b>Nom de l'objet</b>	Reproduction
<b>Catégorie de l'objet</b>	Objets de communication
<b>Sous-catégorie de l'objet</b>	Objet documentaire
<b>Matériaux</b>	Carton lustré
<b>Numéro d'accession</b>	1993.16568 <i>Avant 1993.17091 ?</i>
<b>Établissement</b>	Musée de la civilisation
<b>Département</b>	Ethnohistoire
<b>Ville de l'établissement</b>	Québec
<b>Province de l'établissement</b>	Québec
<b>Pays d'origine</b>	Canada
<b>Date de fin de production</b>	1906
<b>Nombre d'objets</b>	1
<b>Sujet ou image</b>	Scène amérindien
<b>Translittération de l'inscription</b>	Oui

©RCIP 1999

[Suivant](#)[Précédent](#)[Retour à la liste](#)

Documents 1 de 4

Base de données Artifacts Canada (2005)



Pour © communiquer avec Musée de la civilisation Tous droits réservés

<b>Titre</b>	Le génie du Lac des Deux Montagnes légende algonquine
<b>Artiste ou artisan</b>	Guindon, A.
<b>Nom de l'objet</b>	Peinture
<b>Type de l'objet</b>	reproduction
<b>Catégorie de l'objet</b>	Objets de communication
<b>Sous-catégorie de l'objet</b>	Objet documentaire
<b>Matériaux</b>	Carton lustré
<b>Numéro d'accession</b>	1993.17091
<b>Établissement</b>	Musée de la civilisation
<b>Département</b>	Ethnohistoire
<b>Ville de l'établissement</b>	Québec
<b>Province de l'établissement</b>	Québec
<b>Province d'origine</b>	Québec
<b>Pays d'origine</b>	Canada
<b>Date de fin de production</b>	1906
<b>Nombre d'objets</b>	1
<b>Sujet ou image</b>	Scène amérindien
<b>Translittération de l'inscription</b>	Oui

©RCIP 1999