Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1995)

Heft: 1-2

Artikel: Le discours des gravures dans les Voyages de Lahontan (1702-1703)

Autor: Ouellet, Réal

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870454

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE DISCOURS DES GRAVURES DANS LES *VOYAGES* DE LAHONTAN (1702-1703)

Si les relations de voyage en Amérique au XVIIe siècle ne parviennent pas toujours à combiner avec bonheur récit d'aventures, inventaire géographique et commentaire, le voyageur Lahontan contourne la difficulté en consacrant un volume à chacune des trois dominantes. Les problèmes de cohérence textuelle ainsi résolus, demeure la question de la fonction des planches. Aux côtés des cartes (qui mélangent informations spatiales et récits individuels), et des planches ethnographiques (juxtaposition d'instantanés de la vie quotidienne), l'attention du lecteur est retenue par une figure rébus et par le frontispice dont le caractère polémique mérite d'être interrogé.

Financée par le pouvoir marchand, politique ou religieux, la relation de voyage en Amérique, à la fin du XVIIe siècle, a pour fonction première de raconter l'aventure d'une découverte et de dresser un catalogue des particularités géographiques du continent. Aussi hésite-t-elle souvent sur la manière de combiner dans un ensemble cohérent cette double composante, narrative et encyclopédique : au risque de perdre le lecteur, faut-il interrompre le récit d'une action pour décrire l'animal ou l'objet inconnu qui donne un sens à cette action ? faut-il narrativiser la description pour lui enlever son caractère rebutant et masquer son hétérogénéité discursive ? L'écriture de la relation se complique encore du fait que le relateur ne peut se contenter de décrire et de raconter. D'une part, il lui faut convaincre ses commanditaires de l'intérêt de son entreprise ; d'autre part, il veut rendre compte du choc de sa découverte qui s'exprimera souvent dans des fragments textuels à dominante idéelle. De cette volonté de convaincre et de ces interrogations sur son expérience, naît une troisième composante, commentative, qui interfère à son tour avec les deux premières. Si le roman, sollicité lui aussi par l'encyclopédie et le

commentaire, trouve sa vectorialité structurale et son sens dans l'orientation narrative globale de la fiction, la relation de voyage n'a jamais trouvé sa forme d'expression idéale comme le montreraient maintes hésitations et réflexions d'auteurs. Comment en effet produire un texte tripartite sans menacer la cohérence de l'ensemble ? Lahontan[1] a résolu le problème de manière originale en autonomisant chacune des trois composantes du texte viatique : un premier volume, les *Nouveaux Voyages*, utilise, pour raconter son aventure, une forme à haute teneur énonciative, le mode épistolaire à voix unique ; le second volume, les *Mémoires*, organisera en *traité* l'ensemble des connaissances recueillies sur l'«Amérique Septentrionale»; le troisième, enfin, la *Suite du voyage*, contient les célèbres *Dialogues* qui reproduisent un débat d'idées entre le Huron Adario et une hypostase de l'auteur, le personnage de Lahontan, qui se fait le porte-parole stéréotypé de l'Européen colonisateur. Tout en assurant la cohérence formelle et thématique de sa relation de voyage, Lahontan fait de l'Indien, non plus seulement un Bon Sauvage selon la tradition, mais un Sauvage Philosophe qui reprend le rôle du Cynique de Lucien et du libertin de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Outre ces problèmes d'ordre textuel, la présence de trente-trois illustrations suggère d'autres questions. Les gravures jouent-elles un rôle simplement décoratif, publicitaire, en quelque sorte ? Font-elles au contraire partie intégrante de la relation de voyage ? Établissent-elles avec le texte un rapport de complémentarité, de redondance ou de contrepoint ? Endossent-elles la visée critique de Lahontan ? On ne saurait répondre d'emblée à ces questions tellement les planches déconcertent au premier abord, car elles ne semblent pas appartenir à un système représentatif cohérent, comme celles qui illustraient les textes de Léry (1578), de Champlain (1603-1632) ou de Hennepin (1683-1698).

---

1. Les *Nouveaux Voyages de Mr. le Baron de Lahontan* et les *Mémoires de l'Amérique septentrionale* parurent ensemble en deux volumes, à La Haye, chez les Frères L'Honoré, en novembre 1702, même s'ils sont millésimés 1703; la *Suite du voyage de l'Amérique* parut un an plus tard chez la Veuve Bœteman et les Frères L'Honoré. Toutes les citations de Lahontan renvoient aux *Œuvres complètes* (ci-après *O. C.*), édition critique par R. Ouellet, avec la collaboration d'A. Beaulieu, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde» [diffusion en France : C.D.U.-S.E.D.E.S], 1990. Pour les gravures, je renvoie à cette même édition en signalant aussi leur emplacement dans l'originale; comme souvent à l'époque, elles ne sont pas signées.

Quel rapport y a-t-il, par exemple, entre la fameuse planche de titre *Et leges et sceptra terit* (voir fig. 6), qui montre un Sauvage nu foulant aux pieds un livre de lois, un sceptre et une couronne royale, et telle autre représentant des personnages que les traits et les vêtements identifieraient à l'Europe s'ils ne portaient le symbole convenu de l'indianité : l'arc et la flèche[2]?

1. Le contexte de la colonisation

De toute évidence, la majorité des planches manifeste une dominante ethnographique. Mais avant d'y venir, je voudrais signaler que trois gravures situent la colonisation française dans le contexte du conflit hégémonique qui oppose l'Angleterre et la France en Amérique du Nord, sur la terre et sur l'eau. Deux bateaux, soudés par un nuage de fumée et remplissant tout la surface gravée, suffisent pour rappeler la guerre maritime coloniale (*Nouveaux Voyages*, p. 226 ; *O. C.*, p. 475). Dans une autre gravure (*Nouveaux Voyages*, p. 211 ; *O. C.*, p. 458), divers regroupements de bateaux et de soldats anglais près de Québec visent à montrer le siège imminent de la ville dont la position stratégique sur le Cap Diamant en fait la porte d'entrée du Canada. On est frappé par le peu de relief de l'image puisque Lahontan, comme tous les mémorialistes, dramatise à l'extrême le récit de cette attaque de Québec par les troupes anglaises : «si le Commandant de cette Flote eût fait sa descente avant nôtre arrivée à Quebec, & même deux jours après, il auroit emporté cette Place sans coup ferir, parce qu'alors il n'y avoit pas deux cens François dans la Ville qui étoit ouverte de tous côtez» (*Nouveaux Voyages*, *O. C.*, p. 457). L'utilisation rhétorique du conditionnel hypothétique pour suggérer le danger d'une défaite possible vise à montrer l'urgence de mieux assurer les défenses de la ville dont la chute entraînerait la fin de la colonie canadienne.

Une autre gravure mérite d'être signalée parce qu'elle contredit implicitement le récit de Lahontan. Lors d'une expédition de

---

2. Je ne parlerai pas de la seule planche des *Dialogues* : elle appartient à une série complètement différente et qui semble empruntée à l'iconographie sur le Mississipi. Contre la vraisemblance la plus élémentaire, elle représente un Indien à plumes (rappelant les fameux Tupinambas brésiliens) à côté d'un personnage européen qui porte longue perruque et costume soigné, avec, en fond de scène, des cocotiers !

représailles contre les Iroquois, les Français, sous la conduite du gouverneur La Barre, et les sauvages alliés, affaiblis par la maladie et le manque de préparation, se voient contraints d'accepter des propositions de paix humiliantes. Or, ce n'est pas ce que représente la gravure intitulée «Campement de Mr. de Labarre» (*Nouveaux Voyages*, p. 46; *O. C.*, p. 301) qui montre, dans la partie supérieure, le campement français disposé en double carré gigogne au-dessus d'un autre carré formé par les troupes françaises distribuées sur trois côtés et par la ligne courbe des guerriers iroquois sur le quatrième. Tout en bas, sous l'alignement des Indiens, le lac Frontenac. Sur tout le côté droit de la gravure, longeant les troupes et le campement français, la rade de la Famine porte, dans la moitié supérieure, vingt-quatre embarcations françaises, et, dans la partie inférieure, trois canots et quatre cabanes d'Iroquois. Dans le carré du bas, le gouverneur La Barre trône dans un fauteuil, en face d'un calumet de paix et d'un *wampun* (ceinture de petites perles de verre), hors échelle par rapport à la taille des personnages; en ligne droite avec le gouverneur et le calumet, le chef iroquois «la Grangula» se tient debout devant ses hommes. Pareille disposition suggère une puissance française écrasante qui garde à sa merci les Indiens dont on peut imaginer qu'ils tentent d'amadouer le gouverneur avec le don du *wampun* traditionnel: à ces formes carrées qui illustrent la rigidité de la ligne droite (les guerriers iroquois assis forment une ligne courbe), s'ajoutent la disproportion des forces signalée par le nombre d'hommes, d'embarcations et d'habitations, et surtout l'enfermement complet des Indiens qui ne pourraient s'échapper sur le lac Frontenac puisqu'ils sont coupés de leurs canots. On ne saurait passser sous silence enfin la qualification des Iroquois «assis sur le cul», car cette image revient souvent au XVIIe siècle pour assimiler l'Indien au singe, comme l'écrit, par exemple, Nicolas Denys: «tous assis sur le cul comme des singes, car c'est là leur posture[3]».

Un autre groupe de gravures donne une représentation fort différente de l'Amérique du Nord: ce sont les cartes des pages 256,

---

3. *Description geographique et historique des costes de l'Amerique septentrionale*, Paris: Claude Barbin, 1672, t. 2, p. 375. Déjà, Lescarbot, au début du siècle, les décrivait «accroupis comme des singes» (*Histoire de la Nouvelle-France*, t. 3, p. 393); des auteurs comme Biard, Sagard et Lejeune utilisent la même comparaison. Marie Parent a abordé ce sujet dans une étude inédite qui prendra place dans l'introduction de l'édition critique de la *Nouvelle Relation de Gaspésie* à paraître aux Presses de l'Université de Montréal.

415 et 525. Fort vraisemblablement exécutées d'après des dessins de Lahontan, elles évoquent un vaste territoire où les cours d'eau occupent une importance prépondérante parce que les voies de transport terrestre n'existent à peu près pas. Plusieurs inscriptions disséminées sur l'espace cartographique retiennent l'attention du fait qu'elles signalent, d'une part, l'enjeu principal de la concurrence anglo-française[4] pour le monopole du commerce des fourrures, d'autre part, les lieux stratégiques où l'on peut surprendre l'ennemi ou en être surpris soi-même : «chasses des amis des François» et «chasses des castors des Iroquois» (*O. C.*, 525). Mais la caractéristique principale de ces gravures me semble résider dans le fait qu'elles proposent un système de représentation fort différent des cartes modernes. Alors que celles-ci *sérient* les données selon un code strict fondé sur des catégories intellectuelles, les cartes gravées des œuvres de Lahontan, comme beaucoup d'autres à l'époque[5], *racontent* l'agir d'individus et de groupes européens qui pénètrent graduellement le continent américain. Les luttes et les conflits passés et virtuels s'inscrivent, tels des embryons d'histoire, dans des mentions comme «Fort tantost aux Anglois tantost aux François», «Petit Fort du sr St Germain pour empêcher les Assinipouals de decendre au port de Nelson» (carte de la p. 525). Fréquemment, ces cellules narratives s'individualisent pour mettre en relief l'action du voyageur qui ne saurait longtemps rester dans l'anonymat. Ainsi, Lahontan suggère de suivre son itinéraire sur la carte de la p. 415 : «les petits points qui partent de Missilimakinac et qui revienent en suite par un autre voye marquent la route que j'ay tenu dans mon voyage»; les petites fleurs de lys sur sa carte «signifient», écrit-il, «les lieux où j'ay esté sans monter plus avant».

Tout comme cette histoire collective et individuelle inscrite dans la gravure demeure soumise au hasard des événements, la carte porte dans son élaboration même un fort caractère aléatoire. Sur la partie supérieure gauche de celle reproduite à la p. 415, on peut lire : «Carte que les Gnacsitares ont dessiné sur des peaux de cerfs, m'ayant fait conoistre à 30 minutes prés les

---

4. La page de titre des *Nouveaux Voyages* parle de «l'intérêt des François & des Anglois dans le Commerce qu'ils font avec ces Nations [les Amérindiens]; l'avantage que l'Angleterre peut retirer dans ce Païs, étant en Guerre avec la France» (*O. C.*, p. 243).

5. Sur ce sujet, voir Réal OUELLET, «le Discours fragmenté de la relation de voyage», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 25 (1986), p. 175-200.

latitudes de tous les lieux qui y sont marqués, en me montrant la partie du ciel vers laquelle gisent les uns et les autres»; plus bas, vers le centre, deux dessins sont accompagnés des légendes suivantes : «Batimens des TAHUGLAUK où 200 hommes peuvent ramer s'ils sont tels que quelques MOZEEMLEK me les ont depeints sur des écorces d'arbre» et «Maisons des TAHUGLAUK de 80 pas de longueur telles que les esclaves MOZEEMLEK me les ont depeintes sur des écorces d'arbre». La carte ne se contente pas de raconter iconographiquement des actions ou des événements réels ou virtuels ; elle inscrit un texte narratif dans sa constitution même pour authentifier son élaboration. Mais ni le texte ni la gravure ne s'interrogent sur le difficile transfert de figuration géographique entre deux univers mentaux tout à fait différents : celui d'un Européen cultivé et celui des Indiens dont Lahontan ne comprend ni le langage verbal, ni la gestuelle, ni le mode de représentation du réel. Tout au plus fournit-il une équivalence pour «les distances par tuzouz, qui sont trois grandes lieues de France». En revanche, elle enregistre la forte présence du protagoniste textuel.

2. *L'ethnographie*

Une troisième série gravée, la plus attendue sans doute, a une fonction principalement ethnographique : elles veut informer le lecteur sur les coutumes des Indiens au village, à la chasse et à la guerre. Compte tenu de la tradition de la gravure, on ne sera pas surpris de voir les Indiens souvent affublés de traits physiques et de vêtements européens. Mais que penser du fait que le graveur néglige le plus souvent le contexte paysager de l'action représentée ? Sans doute, un certain dépouillement pouvait-il sembler nécessaire pour assurer la clarté de l'image. Ainsi, le «Campement de Mr. de Labarre» (*Nouveaux Voyages*, p. 46 ; *O. C., p.* 301) ne donne aucune idée du relief du terrain ni même des bois qu'on devrait deviner en arrière-plan. La forêt, dont tous les voyageurs mentionnent l'omniprésence («tout ce pays n'est qu'une vaste forêt»), n'est nulle part un enchevêtrement de branches, de troncs et de broussailles, mais un quadrillage d'arbres plantés au cordeau. Les vastes prairies de l'Ouest ne se retrouvent pas non plus figurées dans la gravure de la page 429 (*Nouveaux Voyages*, p. 174) sur les bœufs sauvages, représentées en quatre scènes juxtaposées portant les légendes : «Bœuf pris par les Cornes avec

des Cordes», «Bœuf attaqué à coup de lance», «Sauvage sautant sur un bœuf», «Sauvages boucanant des viandes».

Lors même qu'elle s'appuie sur le texte de Lahontan, la gravure a tendance à négliger le contexte spatial pour centrer tout l'intérêt sur le geste ethnographique, figuré sur fond blanc. On se rappelle qu'un siècle plus tôt Théodore de Bry procédait fort différemment : il multipliait les postures de ses personnages, ciselait en détail les mimiques, les muscles du corps et les plis des vêtements, donnant à ses gravures une netteté foisonnante comme s'il ne voulait sacrifier ni la clarté du dessin ni la richesse de la peinture. En même temps, il organisait l'espace représenté pour saisir à l'avant-scène son jongleur virginien, par exemple, comme photographié à la course, sur un fond de paysage fort travaillé où l'on voit d'abord un cours d'eau avec un canot monté de quatre hommes, puis une forêt où des chasseurs poursuivent un cerf, puis une autre pièce d'eau et enfin la ligne d'horizon. Dans cette mise en perspective de l'ensemble, le graveur apporte une attention particulière à dessiner la tension du faciès et la dynamique des muscles bandés pour la course.

Rien de tout cela dans les *Voyages* de Lahontan où le graveur semble avoir voulu tout mettre sur le même plan, où il juxtapose les personnages et les scènes dans une série thématique, sans les ordonner chronologiquement ni spatialement les uns par rapport aux autres. Ainsi, la «Ceremonie de Mariage» (*Mémoires*, p. 133 ; *O. C.*, p. 671, voir fig. 3), qui place tout naturellement au centre les deux mariés debout sur une natte tenant à la main la baguette rituelle, semble disposer les scènes satellites sans ordre préconçu : alors que le coin supérieur gauche représente un «sauvage portant l'alumete au lit de sa maîtresse qui ne voulant pas l'admetre auprés d'elle se couvre le visage de sa couverture», le coin droit montre un «sauvage portant l'alumete au lit de sa maîtresse qui consent de l'admetre en éteignant cette allumete»; au coin inférieur gauche, «un sauvage» converse «avec sa maîtresse estant assis sur le pied de son lit» tandis que le coin droit montre un «vieillard allant recevoir à la porte de sa Cabane la mariée acompagnée de ses parentes». Dans une autre planche sur les villages indiens (*Mémoires*, p. 93 ; *O. C.*, p. 635, voir fig. 4), le foisonnement des détails fait place à un dessin schématisé qui concentre l'attention sur un trait de culture matérielle, comme un artefact arraché à son contexte ethnographique. La gravure fonctionne à la manière d'une anthologie ou plutôt d'une salle de musée où l'on aurait disposé sur un mur quelques dessins regrou-

pés selon un ordre thématique assez lâche. Au lieu des scènes de groupe attendues, on voit trois hommes isolés : le premier «allant à la chasse» avec son fusil, deux autres «se promenant dans le village» l'arc à la main : l'un, habillé, figure un «Sauvage marié ou vieillard», l'autre, persque entièrement nu, représente un «jeune Sauvage». La partie inférieure montre à gauche un «enfant attaché à une branche d'arbre», à droite une «femme Sauvage portant son enfant entre ses bras». Enfin, dans la partie supérieure droite, une espèce de cartouche, hors échelle avec le reste, montre un «village des Sauvages de Canada». Si le graveur a voulu, comme Lahontan dans son texte[6], distinguer par le vêtement les vieillards des jeunes gens et les hommes des femmes, il ne s'est guère préoccupé d'indianiser sa représentation puisqu'il donne à ses personnages une allure européenne et reprend le dessin stérotypé de la cabane indienne qu'on trouvait déjà chez de Bry et même, sous forme rudimentaire, chez Staden en 1557.

Cette juxtaposition de figures est-elle simplement parataxique ou recèle-t-elle un principe implicite d'ordonnancement plus complexe ? Je ne saurais le dire. Mais il me semble tout au moins que la gravure fige et fixe les divers moments de la vie sauvage (le mariage, la mort, la chasse, la guerre) en instantanés insolites comme lorsqu'on décompose le mouvement du lancer de javelot ou de la course à pied en images photographiques successives. Peut-être trouve-t-on en germe ici ce que Roland Barthes avait découvert dans les planches de l'*Encyclopédie*: une représentation des objets dans leur double dimension, *paradigmatique* et *syntagmatique*. Dans l'*Encyclopédie*, en effet, la partie inférieure représente «l'outil ou le geste» «isolé de tout contexte réel»,

6. «Les femmes [...] sont couvertes depuis le coû jusqu'au dessous du genoüil [...]. Les meres [...] attachent aussi des cordes pour suspendre leurs enfans à des branches d'arbres, lors qu'elles ont quelque chose à faire, dans le tems qu'elles sont au bois. Les Vieillards & les hommes mariez ont une piéce d'étoffe qui leur couvre le derriére & la moitié des cuisses par devant, au lieu que les jeunes gens sont nuds comme la main. [...] Cependant, les uns & les autres portent négligeamment une couverture de peau ou d'écarlate sur leur dos, lors qu'ils sortent de leurs Cabanes pour se promener dans le Village, ou faire des Visites. Ils portent des Capots, selon la saison, lors qu'ils vont à la guerre ou à la Chasse, tant pour se parer du froid durant l'Hiver, que des moucherons pendant l'Eté. Ils se servent alors de certains Bonnets de la figure ou de la forme d'un Chapeau, & des Souliers de peau d'Elan ou de Cerf qui leurs montent jusqu'à mi-jambe» (*Mémoires, O. C.*, p. 634-36).

«dans son essence» pour ainsi dire : «on en détaille les aspects, les éléments, les espèces»; «dans la partie supérieure», «ce même objet [...] est saisi dans une scène vivante (généralement une scène de vente ou de confection, boutique ou atelier), enchaîné à d'autres objets à l'intérieur d'une situation réelle»[7]. La gravure «2 Raquettes» (*Nouveaux Voyages*, p. 72 ; *O. C.*, p. 324) correspond assez bien à cette description, puisqu'on y trouve, au centre et en gros plan, deux raquettes séparées par un Indien (plus petit de format) qui en porte une paire aux pieds, avec un arc et une flèche à la main. Cette partie représenterait le paradigme, tandis que la figuration syntagmatique prendrait place dans le haut et le bas : en haut, trois orignaux et six arbres alignés horizontalement figurent la forêt giboyeuse ; en bas, un chasseur en raquettes poursuit deux élans dont l'un est transpercé d'une flèche. Mais la vraisemblance ethnographique se trouve contredite par la nudité de l'Indien qui marche dans la neige avec les raquettes. La même spatialisation syntagmatique et paradigmatique se retrouverait encore dans la gravure sur le calumet (*Mémoires*, p. 187 ; *O. C.*, p. 724) qui représente en gros plan, dans la partie supérieure, le «Calumet de paix qui est une grande pipe» et, en-dessous, six «scènes vivantes»: «Sauvages attendant à la porte du Village celui qui porte le Calumet», «Sauvage portant le Calumet de paix et dansant», «Canot qui a pris le devant pour porter le Calumet de paix», «Danse du Calumet», etc.

Qu'il s'agisse du mariage, de la chasse aux bœufs sauvages ou du passage du calumet d'une nation à l'autre, les différentes scènes ou éléments d'une même gravure demeurent figés dans une représentation instantanée et ne suggèrent à l'observateur aucun trajet qui les insérerait dans une séquence narrative. Aucune théâtralisation non plus ne vient animer la représentation, car l'espace de la gravure demeure abstrait, sans profondeur ni relief[8].

---

7. Roland BARTHES, «Image, raison, déraison», *l'Univers de l'Encyclopédie*, Paris : Libraires associés, 1964.

8. Sur la théâtralisation de l'espace de la gravure, voir Jacques FORGE, «Naissance d'une image», in *L'Amérique de Théodore de Bry*, Éditions du CNRS, 1987, p. 106-10.

3. La gravure comme rébus

Parmi les gravures à visée ethnographique, il s'en trouve une dont la valeur informative apparaît infiniment plus grande que les autres : elle représente des «simboles Hiéroglyphiques» disposés sur dix bandes horizontales superposées (*Mémoires*, p. 191; *O. C.*, p. 730, voir fig. 5) et signifiant que «180 François étant partis de Monreal au premier quartier de la Lune de Juillet naviguerent vingt-un jours : ensuite après avoir fait trente-cinq lieuës à pied, ils surprirent 120 Tsonontouans à l'Orient de leur Village, d'entre lesquels onze d'eux perdirent la vie & cinquante furent pris, avec perte de la part des François de neuf hommes & de douze blessez, le combat ayant été fort opiniatre» (*Mémoires*, *O. C.*, p. 731). Ce messsage global ne peut se lire que si l'on comprend le code de lecture et qu'on situe chacune des dix bandes dessinées sur un axe spatial et un axe temporel. Pour en saisir le fonctionnement, lisons l'explication de la bande E fournie par Lahontan :

> A côté de cette Lettre vous voyez une main, & trois Cabanes, qui signifient qu'on est aproché jusqu'à trois journées du Village des Iroquois Tsonontouans, dont les armes sont la Cabane avec les deux arbres panchez que vous découvrez. Ensuite ce Soleil marque que c'est justement à l'Orient de ce Village qu'on a été. Car il faut remarquer que si l'on eut marché à l'Occident, les armes de ces Sauvages seroient placées à l'endroit où est la main, & la main seroit tournée & placée à l'endroit où sont lesdites armes d'une Cabane & deux arbres.
>
> *Mémoires*, *O. C.*, p. 731

Manifestement, Lahontan a fourni des dessins détaillés que le graveur a dû reprendre assez fidèlement. Pour la première fois, représentations textuelle et iconographique se trouvent placées en situation de dépendance et non plus seulement de complémentarité. Sans la gravure, la pratique scripturaire des Indiens serait concrètement incompréhensible ; sans le texte, la gravure ressemblerait à un objet de musée, un artefact coupé de son contexte ethnographique.

4. Le discours critique

Une dernière gravure, le frontispice (voir fig. 6), me retiendra parce qu'elle est la seule à suggérer une lecture critique de

l'œuvre entière. Portant la devise *Et leges et sceptra terit*, elle met en scène un Indien qui, brandissant l'arc et la flèche, foule aux pieds le sceptre, la couronne royale et le livre de lois. Certes, les *Dialogues* avec le Huron Adario constituent une violente condamnation du pouvoir judiciaire et politique français ; mais on ne peut pas dire que l'ensemble de l'œuvre suggère un rejet de la monarchie. D'une part, les *Dialogues* appartiennent à un genre codé, lequel, se situant dans le sillage de Lucien, fait tenir par un philosophe «cynique» (un marginal, fou ou sauvage) un discours critique que l'auteur ne tiendrait jamais en son nom et qui est une radicalisation stéréotypée de sa pensée. Si l'on ne peut nier que, cinquante ans avant Rousseau, Adario voit dans la propriété privée «la source du mal» et du malheur, on doit bien admettre que l'œuvre entière critique davantage les désordres sociaux que l'inégalité ou la propriété privée. En outre, même après avoir publié son œuvre, Lahontan espéra longtemps rentrer en grâce auprès de Louis XIV. Le discours de la gravure durcit donc la position de l'auteur du texte et la simplifie ou la censure d'une certaine façon puisque Lahontan critiquait tout autant le christianisme que la monarchie, contestant avec une vigueur constante la Bible et la tradition scripturaire. On peut donc penser que le graveur, travaillant pour un éditeur protestant dont les ancêtres avaient fui la France «catholique», n'ait retenu que la condamnation politique.

Aucune correspondance ne nous permet de savoir ce que Lahontan pensait de cette gravure[9]. Mais on peut imaginer que, s'il en avait été choqué, il aurait protesté dans sa réponse aux jésuites de Trévoux qui, mentionnant ce frontispice, accusaient Lahontan de «ne respecter nulle des Puissances auxquelles la Naissance & la Religion l'avoient soumis»: «Le Baron de la Hontan a demeuré si long-tems avec les Canadois qu'il pourroit bien avoir pris quelques-unes de leurs inclications» (*O. C.*, p. 1185). La réplique de Lahontan ne fait aucune allusion à la gravure mais reproduit cette phrase accusatrice qu'il commente ainsi :

---

9. Le seul commentaire de Lahontan qui nous soit resté ne touche en rien le frontispice; il se trouve dans la préface à la traduction anglaise de ses *Voyages*: «I have likewise corrected almost all the Cuts of the Holland Impression, for the Dutch Gravers had murder'd 'em, by not understanding their Explications, which were all in French. They have grav'd Women for Men, and Men for Women; naked Persons for those that are cloath'd, and è Contra» (*O. C.*, p. 1005).

> C'est la meilleure chose que les Journalistes ayent dit dans leur extrait; car j'ai trouvé tant de charmes dans l'aimable liberté des Canadois, & tant de cruauté dans mon esclavage, qu'il n'y a point de difference de l'ame des Sauvages à la mienne.
>
> *O. C.*, p. 1016

Lahontan voyait-il bien la portée polémique de cette gravure liminaire qui servit si souvent à condamner son œuvre ou avait-il momentanément renoncé à rentrer en grâce auprès de Louis XIV ? Rien ne permet d'en décider. Mais l'on peut croire que le frontispice ne représentait à ses yeux que le rejet par le sauvage américain de toute autorité qui limiterait sa précieuse liberté.

Composante quasi obligée de la relation de voyage, la gravure, à l'époque de Lahontan, se cherche manifestement. Dans l'œuvre de Hennepin, dont des récits de 1697 et 1698 obtinrent aussi un très grand succès, le graveur van Vianen renouait, d'une certaine manière, avec la tradition de Bry, en mettant l'accent sur le pathétique et le foisonnement des détails pour dramatiser la rencontre avec les Amérindiens ou la mort de l'explorateur La Salle : «Avantures malheureuses du Sieur de La Salle»; «Le Sieur de La Salle mal-heureusemet assasiné»; «Cruautéz inoüies des Sauvages Iroquois» (*Nouveau Voyage* [...], Utrecht, Schouten, 1698, p. 19, 73 et 204). Chez Lahontan, la plus grande partie des gravures, en raison de leur schématisme, tiennent un discours beaucoup plus sobre, axé sur l'ethnographie. Mais une ethnographie plutôt convenue, il faut le dire, et qui emprunte davantage à la tradition iconographique stéréotypée qu'au texte de Lahontan. Chez de Bry et, jusqu'à un certain point chez Lafitau plus tard, la déréalisation du Sauvage passe par la surcharge, l'hyperbole surréalisante (voyez la jeune fille picte, par exemple, à l'avant-plan du paysage); chez le graveur de Lahontan, la perte d'identité indienne se manifeste dans une sorte de minimalisme litotique qui condense la représentation en quelques traits rudimentaires et ~~coupe les~~ personnages de leur environnement géographique pour les réduire à des figures anonymes que seuls l'arc et la flèche rattachent à l'indianité. La gravure n'est pas un microcosme, mais une juxtaposition de traits et d'esquisses qui ne tire son sens d'aucun ordre hiérarchique ou associatif. Si sa fragmenta-

tion rappelle le caractère discontinu du texte de Lahontan, elle n'en possède pas l'ironie décapante qui déconstruit les stéréotypes culturels et empêche le sens de se figer de manière définitive pour construire un discours original et toujours aléatoire.

En réalité, le graveur de Lahontan a travaillé sur trois registres différents[10]. Les planches «ethnographiques» puisent à larges mains dans l'abondant réservoir de *topoï* constitué par les gravures publiées dans les relations de voyage depuis le XVIe siècle. Les cartes appartiennent à un autre système iconographique où se combinent les emprunts à la cartographie traditionnelle et les informations tirées des textes et des dessins de Lahontan. La planche d'«hiéroglyphe», enfin, semble échapper presque entièrement aux stéréotypes iconographiques traditionnels parce que le graveur ne pouvait s'écarter des dessins et des textes de Lahontan sans rendre l'information incompréhensible. Dans cette planche comme dans les cartes, le protagoniste de la relation de voyage inscrit son obligatoire présence : celle de l'*interprète* dans la planche d'«hiéroglyphe», celle du *voyageur* dans les itinéraires suggérés par les cartes. Cette présence tout aussi forte se retrouve de manière implicite dans la planche de titre qui reprend partiellement la visée critique de Lahontan.

Réal OUELLET
Université Laval, Québec

10. Cette hétérogénéité du discours iconographique vient-elle de l'origine composite des gravures? On ne saurait l'affirmer, car celles de Théodore de Bry, par exemple, qui a pourtant puisé d'innombrables scènes, motifs et gestes dans le réservoir de la tradition iconographique, tiennent un discours cohérent et original. Sur cette question, voir Bernadette BUCHER, *La Sauvage aux seins pendants*, Paris : Hermann, 1977, et Michèle DUCHET, Daniel DERFERT, Frank LESTRINGANT, Jacques FORGE, *L'Amérique de Théodore de Bry*, Paris : Editions du CNRS, 1987. Dans une perspective différente, voir François-Marc GAGNON, *Ces Hommes dits sauvages*, Montréal : Libre Expression, 1984.

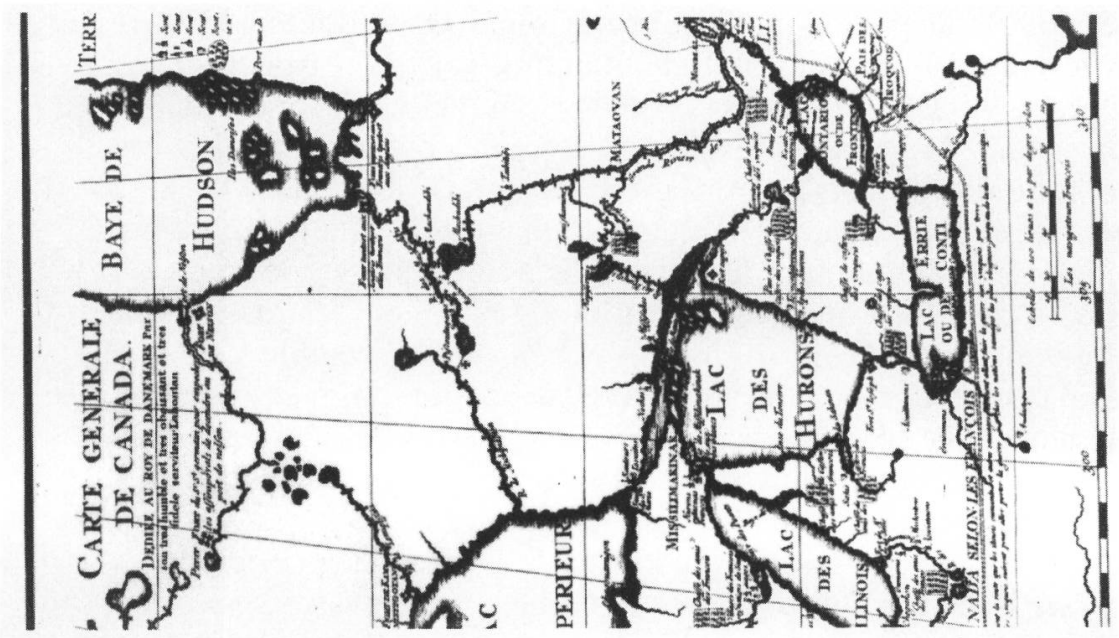

Fig. 2. «Carte générale de Canada», LAHONTAN, *Œuvres Complètes*, p. 525.

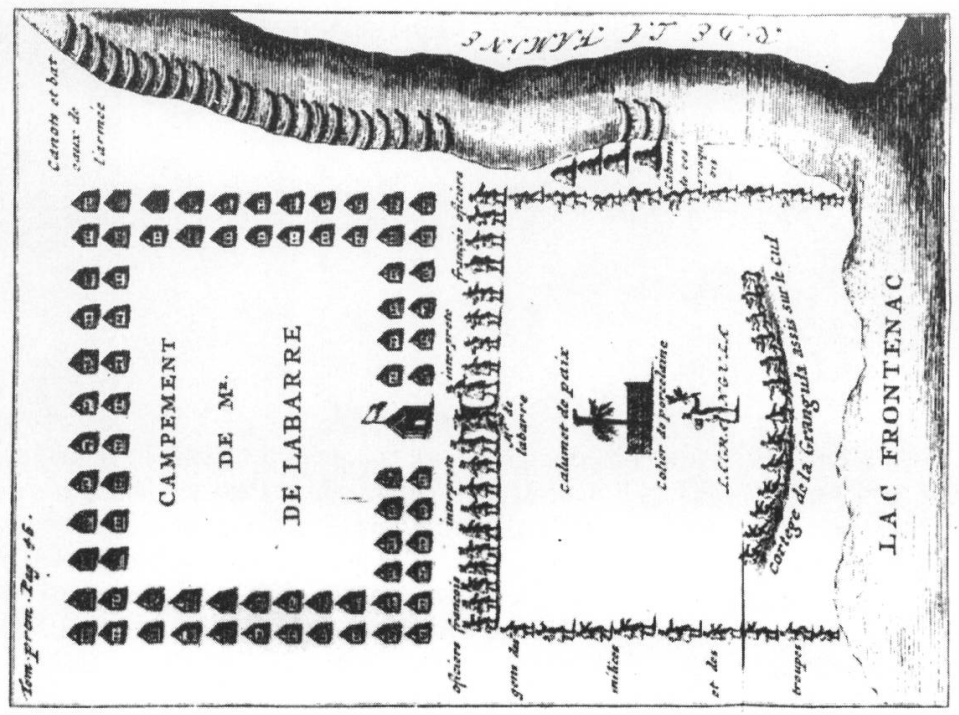

Fig. 1. «Campement de Mr de Labarre», LAHONTAN, *Nouveaux Voyages*, p. 46; O. C., 301.

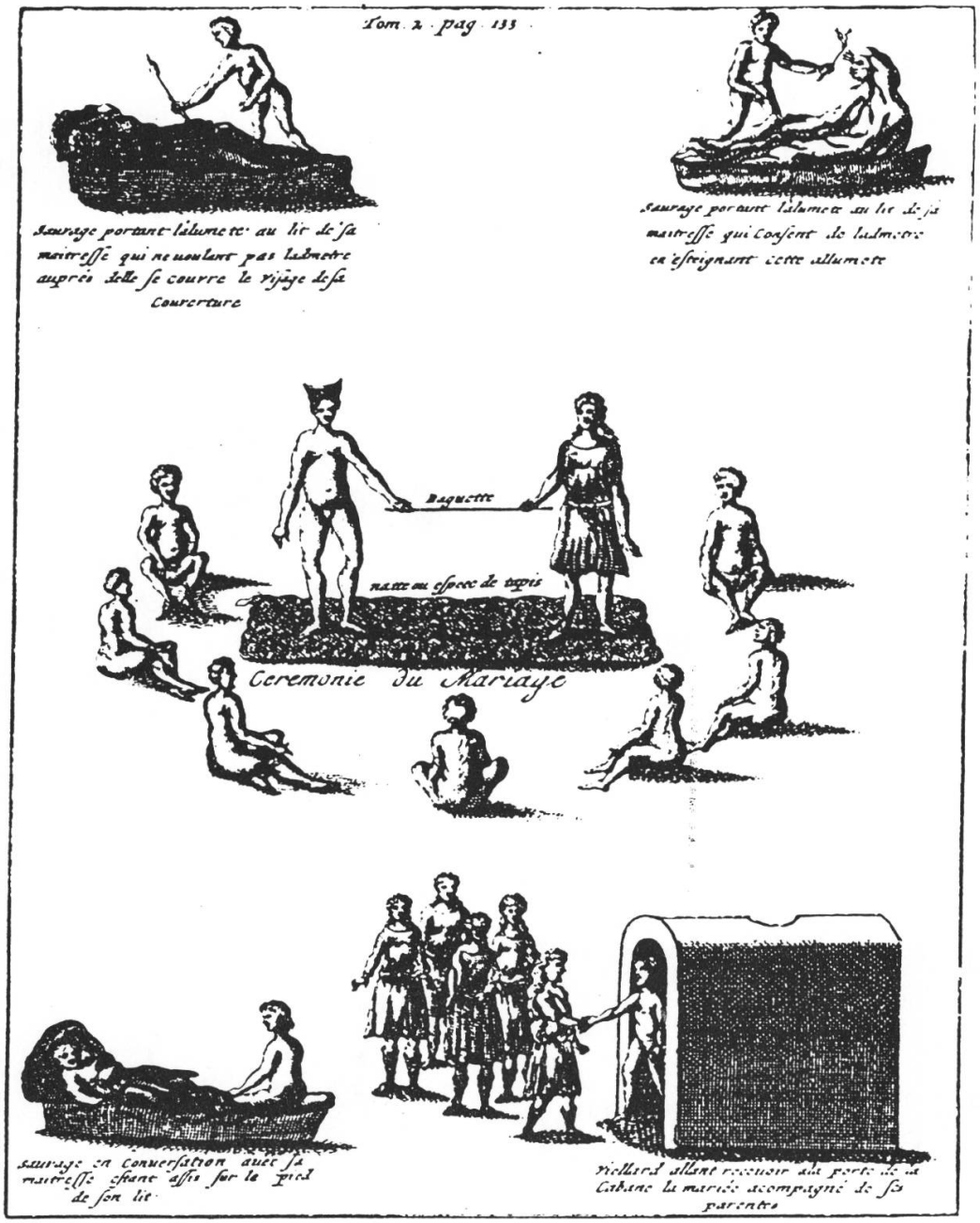

Fig. 3. «Ceremonie du Mariage», LAHONTAN, *Mémoires,* p. 133; *Œuvres Complètes*, p. 671.

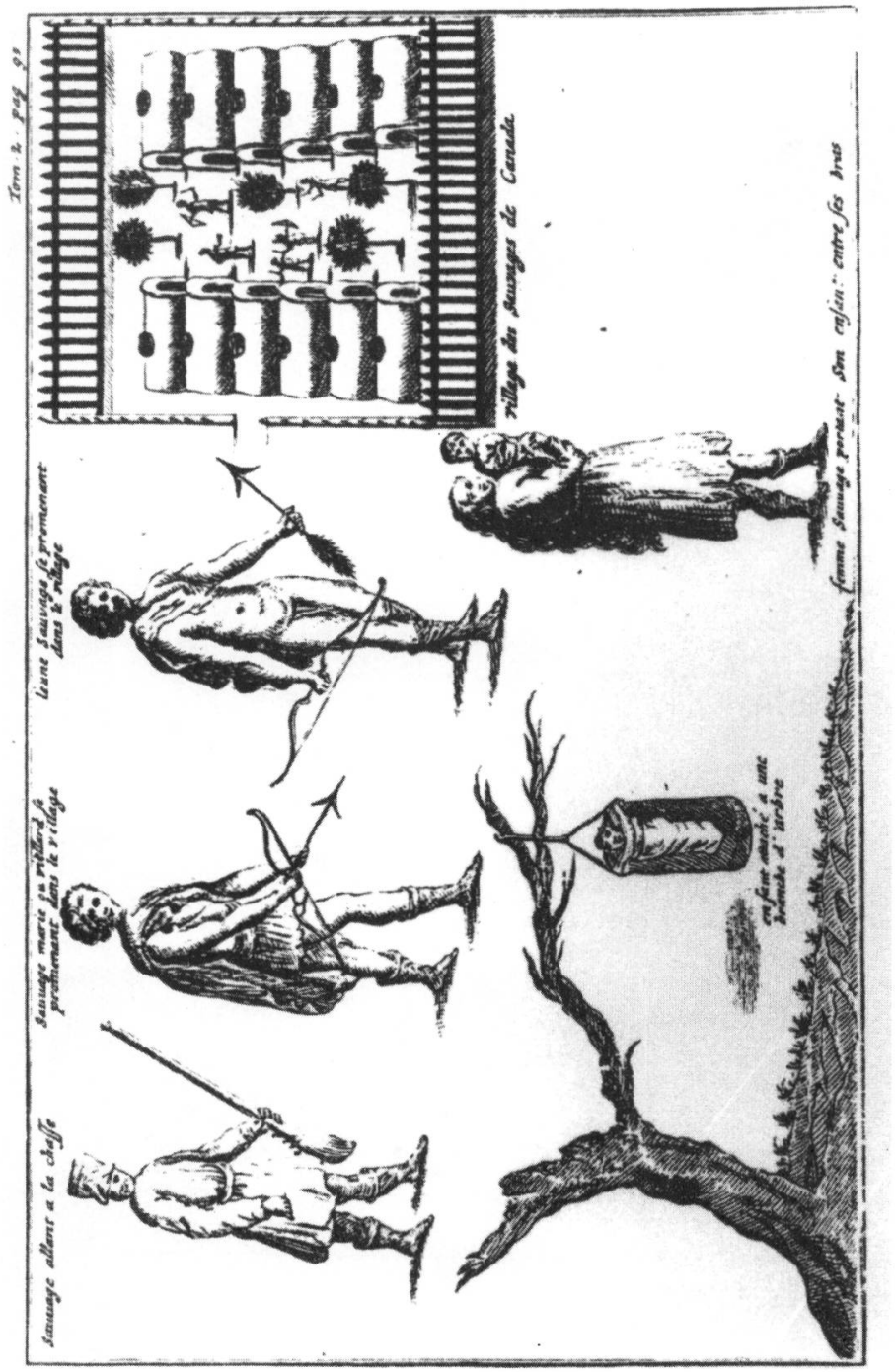

Fig. 4. «Sauvage allant à la chasse […]», LAHONTAN, *Mémoires*, p. 93; *Œuvres Complètes*, p. 635.

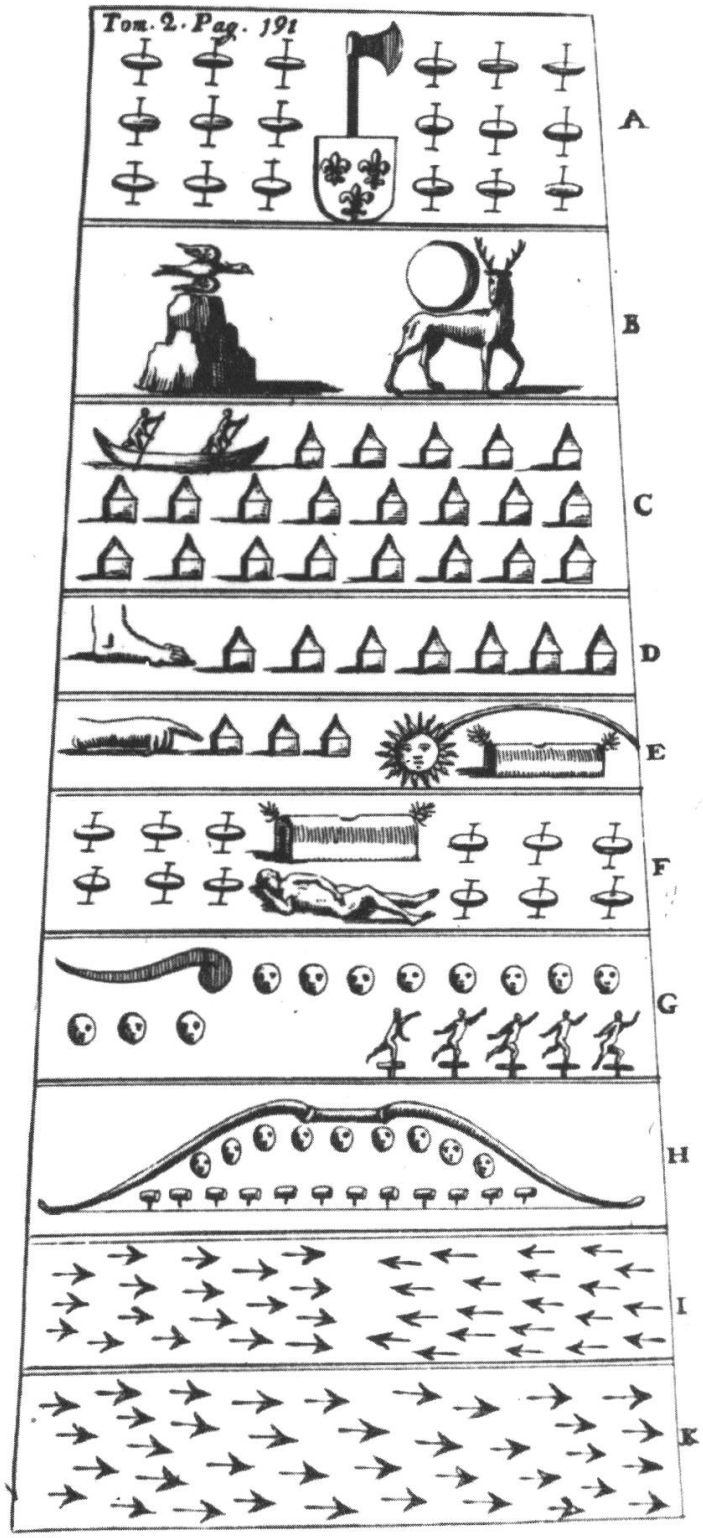

Fig 5. «Simboles Hiéroglyphiques», LAHONTAN, *Mémoires,* p. 191; *Œuvres Complètes*, p. 730.

Fig 6. LAHONTAN, *Nouveaux Voyages,* Frontispice.