

Zacharie Vincent et ses héritiers

Louise Vigneault

Number 122, Winter 2016

Affirmation autochtone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80418ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigneault, L. (2016). Zacharie Vincent et ses héritiers. *Inter*, (122), 34–37.



ZACHARIE VINCENT ET SES HÉRITIERS

► LOUISE VIGNEAULT

Les récents bilans concernant le parcours des créateurs des Premières Nations ont permis de constater les avancées qui ont enrichi, au cours des décennies, les scènes artistiques officielles et émergentes¹. Partant de ce constat, nous avons tenté de remonter à la genèse de ces initiatives qui ont été provoquées, au XIX^e siècle, par l'annonce de la disparition éventuelle des Autochtones et par l'occultation ou la méprise de leur réalité. Nous nous sommes penchés plus spécifiquement sur l'expérience du peintre huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) qui a entrepris de diffuser une image active et actualisée de lui-même et de la communauté de la Jeune-Lorette (aujourd'hui Wendake), au moment où cette dernière subissait d'inquiétantes pertes politiques et culturelles². En s'appropriant les dispositifs de la peinture illusionniste et de la photographie, l'artiste s'est inscrit à la fois dans un espace de mémoire et une économie d'échange, afin de réactiver le lien entre le passé et le présent, d'ouvrir sur de nouveaux territoires et d'engendrer un possible. À partir de ces données, nous avons tenté de cerner les stratégies de négociation et de subversion qu'il a mises en œuvre et qui semblent avoir été reconduites ponctuellement par les créateurs des XX^e et XXI^e siècles.

Entre les décennies 1850 et 1880, Zacharie Vincent a réalisé une série d'autoportraits³ qui témoignent de son statut de chef et d'artiste, de sa réputation de « dernier Huron de race pure » et des transformations de la culture wendat. Le genre de l'autoportrait lui permet alors de négocier la reconnaissance de son identité et de son statut auprès du public avec lequel il instaure un dialogue muet,

mais néanmoins efficace. Le spectateur du XIX^e siècle est captivé par la richesse des ornements protocolaires, l'intensité de son regard ainsi que l'aura d'exotisme qu'il dégage. Le rayonnement de ces images auprès des touristes et des visiteurs de marque – dont le comte d'Elgin – permet en fait à Vincent de riposter face aux représentations passées et figées de l'Autochtone, de s'approprier le contrôle du regard colonial et de témoigner de la résilience et de la capacité d'adaptation de sa communauté, des moyens qu'elle a mis en œuvre pour pallier ses pertes. En multipliant les attributs protocolaires de la chefferie et en empruntant la pose en majesté des canons européens, Vincent s'est inscrit notamment dans la tradition des portraits officiels afin d'assurer la pérennité de sa mémoire. Si les ornements témoignent aussi bien de la tradition wendat que des alliances contractées avec les instances coloniales et britanniques, la couronne d'argent ornée de plumes d'autruche s'inspire directement de l'emblème du prince de Galles.

Cette émulation est alors justifiée par une série d'événements amorcés, en 1860, par la visite canadienne d'Edward VII, à l'occasion de l'inauguration du pont Victoria. Son itinéraire le mène entre autres à Québec où l'attend une délégation wendat⁴, en vertu de l'alliance contractée avec la Couronne depuis le traité de Murray. Cette rencontre précède de peu le transfert de la responsabilité des Affaires indiennes au gouvernement canadien, lors de la création de la Confédération, qui est suivi de l'émission de la Loi sur les Indiens. Par son autoportrait qui condense les ornements protocolaires autochtones et britanniques, Vincent semble opérer une négociation symbolique avec le représentant de la Couronne. Son pastiche de l'emblème royal nous permet en fait de tisser une série de parallèles entre son propre destin et celui du prince : les deux hommes partagent le même statut de chef politique, ils sont tous deux descendants d'une « noble lignée » et ils manifestent un intérêt commun pour l'art. Dans ce mimétisme, Vincent démantèle habilement les hiérarchies en vigueur et rappelle la puissance économique, politique et culturelle dont jouissaient les Hurons-Wendat jusqu'à la fin du XVII^e siècle.

Si les intentions réelles de Vincent restent nébuleuses, les stratégies qu'il déploie expriment des réflexes de résilience et de manipulation des codes de la majorité afin de défier les pouvoirs politiques, économiques, médiatiques et symboliques, des tactiques qui semblent s'être perpétuées chez les créateurs actuels. Pensons notamment aux initiatives de Kent Monkman et de son alter ego MisChief (*The Artist Model*, 2003 ; *The Triumph of Mischief*, 2007), aux autoportraits photographiques de Terrance Houle (*Urban Indian Series*, 2004 ; *Remember in Grade...*, 2004 ; *End of the Trail*, 2007), aux dialogues que Jeff Thomas a entamés avec les icônes de l'indianité, les paysages nationaux et les monuments commémoratifs (*Champlain Monument*, 1998 ; *Indians on Tour*, 2000), aux œuvres satiriques et engagées de Teharihulen Michel Savard (*I, Wannabe*, 2009 ; *Réciprocité*, 2009 ; *Réciprocité II*, 2014) ou encore à celle de Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion* (1987-1991), une installation-performance réalisée



► Louis-Prudent Vallée, *Photographie de Vincent au chevalet*, vers 1875, Collections spéciales et livres rares, Archives de l'Université de Montréal.

► Rebecca Belmore *Rising to the Occasion*, 1987-1991. Photo : Michael Beynon. Collection de la Art Gallery of Ontario. Courtoisie de l'artiste.

à la suite de la visite canadienne du duc d'York en juillet 1987. Le prince Andrew et Lady Sarah Ferguson avaient été conviés, pour la circonstance, à une randonnée en canot au parc historique du Vieux Fort William de Thunder Bay. L'amalgame que réalise Belmore entre les attributs britanniques et autochtones, à l'instar des autoportraits de Vincent, pastiche alors la manière dont les échanges protocolaires perpétuent les traditions colonialistes et folkloriques, maintenant les Autochtones dans un rôle de faire-valoir.

Au cours de la même période où il crée ses autoportraits, Vincent fait tirer des photographies en format carte de visite au studio de Louis-Prudent Vallée de Québec. Ce support multipliable et transportable lui permet dès lors de publiciser ses services de guide et de peintre. Grâce au statut documentaire attribué à l'image photographique, à la soi-disant objectivité qui lui est alors attribuée et qui contraste avec la fiction picturale, Vincent atteste d'abord qu'il est bien l'auteur de ses tableaux, car ils ne sont pas signés. Mais la photographie lui permet surtout de présenter au public l'image d'une indianité active, créatrice et actualisée, contournant ainsi les catégories ethnologiques dans lesquelles le sujet autochtone a été réduit. En utilisant son corps comme agent de transmission, de communication et de dialogue, en exploitant les nouvelles technologies de diffusion de l'image et en s'entourant d'éléments culturellement significatifs et porteurs de mémoire, Vincent s'inscrit, en fait, dans une trinité créatrice amalgamant le sujet, l'espace et la culture. Ces trois dimensions se trouvent aujourd'hui exprimées par les créateurs à l'aide de différents modes d'expression ou techniques comme l'installation, la performance et la cybercommunication.



L'installation

Le langage de l'installation, comme l'ont exploité notamment Diane Robertson (*Amish*, 1991 ; *L'esprit des animaux*, 1992 ; *Le piège qui s'efface*, 1992 ; *Voyage vers l'ouest*, 1993), Sonia Robertson (*Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, 2002 ; *Refaire l'alliance*, 2005), Rebecca Belmore (*Wild*, 2001 ; *Blood in the Snow*, 2002) et Sylvie Paré (*Conservation des espèces*, 1999 ; *Laisser sa peau*, 2004), met en espace, pour sa part, des éléments porteurs de mémoire, qui permettent de perpétuer les liens d'appartenance et de communication entre les membres d'une communauté comme à l'extérieur de celle-ci. L'installation présente également une zone immersive circonscrite dans laquelle le public s'engage physiquement afin d'y vivre des expériences qui ont pour effet de transformer sa perception.

Dans un article relatant son expérience, Sylvie Paré explique que ces « musées de l'immatériel » visent à faire revivre la mémoire contenue dans des objets du patrimoine matériel en les réinscrivant au sein d'une nouvelle dynamique de diffusion⁵. Paré parle d'ailleurs de « l'objet qui transforme le sujet » et qui permet de reprendre le fil de la transmission de la culture : « Une sorte de réconciliation de soi au plus grand que soi. Retrouver la fluidité de ce qui nous a précédés et de ce qui est à venir... ne plus laisser cette rupture agir en nous⁶. » Dans cette optique, le dispositif de l'installation permet d'enclencher un travail de recréation de l'identité. De manière analogue, l'ostentation des éléments protocolaires dans les œuvres de Vincent et la manière dont l'artiste met en scène la réactualisation de son identité, par ses autoportraits et les photographies de studio, ont pour effet de prolonger le dialogue avec le public au-delà de la simple chronique historique, afin d'assurer une continuité entre l'expérience individuelle et le sort collectif.

La performance

Par sa dimension immersive et participative, la performance permet, pour sa part, de mettre en place des espaces de contact et de dialogue avec le public. L'importance accordée au corps, à la gestuelle, à l'expressivité, à la narrativité et aux rapports interrelationnels réitère également certaines pratiques rituelles et formes d'expression qui ont marqué les cultures autochtones. La forme théâtralisée de la performance, au même titre que l'expression orale, contribue en fait à dématérialiser l'expérience artistique tout en échappant à son institutionnalisation et à ses processus de transmission et de conservation. Le corps et l'action, qui s'inscrivent dans l'espace concret et dans une temporalité éphémère, remplacent en fait l'objet d'art intemporel et permettent à l'artiste de contrôler son image et son identité.

En impliquant la participation du public, la performance agit également sur la perception de celui-ci pour bouleverser ses idées préconçues⁷. À ce titre, les prestations de Kent Monkman, de Sonia Robertson (*Nipishtanau Tshishtemau/Je donne le tabac*, 1997), de Rebecca Belmore (*Vigil*, 2002), de Louis-Karl Picard-Siouï (*Protocole d'aliénation*, 2008 ; *As-tu du sang indien ?*, 2008), de Maria Hupfield (*Contain that Force*, 2013) et de Victoria Ransom (*New Battleground*, 2013), mais aussi les harangues prononcées par le comédien Charles Bender (*Les harangues wendat*, 2008) ainsi que les conférences-performances du sociologue et commissaire Guy Sioui Durand présentent une force critique qui échappe aux codes normatifs culturels, économiques, éthiques, politiques et épistémologiques. Bien que récupérée partiellement par les institutions et les événements internationaux, la forme de la performance résiste, par sa nature même, à l'archivage et à la conservation de sa mémoire. L'intégralité de l'œuvre ne pouvant être vécue qu'en direct, *live*, les captations photographiques et vidéo-

> Sonny Assu, *iPotlatch: 10,000 Ancestors In Your Pocket*, 2008. Photo : Chris Meier. Courtoisie de l'artiste et Equinox Gallery.



> Maria Hupfield, *Contain that Force : 7 Solo Acts*, 2013.
Photo : Timothy I. Smith.

graphiques de sa mémoire n'offrent qu'une vision fragmentaire du résultat. Pour les créateurs autochtones, l'expression performative s'ancre, en somme, dans une dimension à la fois concrète et ouverte, et dans le registre spatiotemporel du rêve et du mythe.

La cybercommunication

Le rayonnement et la relative autonomie de diffusion que procurait à Vincent l'usage de la photographie sont comparables à ce que font aujourd'hui certains artistes du cyberspace et de l'Internet, ces derniers aussi bien à titre d'outils de communication que de moyens d'expression, afin d'exprimer librement leur réalité, de contrôler leurs propres frontières, de contourner les réseaux officiels, de déterminer eux-mêmes leurs conditions d'intégration dans les courants de diffusion, d'instaurer une nouvelle territorialisation identitaire, de redéfinir leurs appartenances et de se projeter activement vers l'avenir. La création de plateformes comme Cyberpowwow (www.cyberpowwow.net) et AbTeC (Aboriginal Territories in Cyberspace, www.abtec.org/projects.html) a contribué à l'aménagement d'espaces d'échange en direct et d'exposition.

Sur le plan opérationnel, les technologies de l'information et du Web 2.0 semblent également s'inscrire en continuité avec le dispositif du wampum étant donné les dimensions à la fois médiatrice et mémorielle de ce dernier, de même que la manière dont il reconduit les anciennes configurations territoriales et nomades favorisant les interactions égalitaires. Comme les ceintures de wampum, les messages informatiques composés de pixels condensent certaines données en sacrifiant le détail au profit de l'efficacité de la communication, des caractères analogique et médial. Les œuvres de Sonny Assu tirées des séries *iDrum* et *iPotlatch*, qui s'inspirent à la fois de l'esthétique de la *form line*, de la culture Web et de la technologie du iPod, présentent du même coup une réflexion sur les modes d'échange, de partage et d'appartenance. La référence à la pratique du potlatch rejoint d'ailleurs le principe des échanges Internet qui privilégient les valeurs de partage et de diffusion de l'information à celles de l'accumulation et de la possession qui caractérisent l'économie capitaliste.

En contournant les pressions d'homogénéisation opérées par la mondialisation et les politiques du multiculturalisme, les créateurs-usagers du Web 2.0 ont également

acquis un levier politique⁸. Si les valeurs soi-disant universalistes de la mondialisation ont contribué à niveler les différences pour mieux cacher les inégalités, les nouvelles technologies viennent, aujourd'hui, les révéler. L'expansion médiatique du mouvement Idle No More et la mobilisation spontanée qu'il a engendrée, au-delà des frontières nationales, ont eu pour effet, à ce titre, de pratiquer une pression politique sur le gouvernement canadien, bouleversant ainsi son rapport de pouvoir avec les activistes autochtones. Véritable instrument de reterritorialisation et de réappropriation de pouvoir, la cybercommunication a comme effet, en somme, de réunifier le passé, le présent et l'avenir, tout en réactivant les liens entre le sujet, la culture et le territoire⁹.

Ces exemples présentent un succinct constat de la manière dont certains modes d'expression annoncent un décloisonnement des schèmes de pensée, des catégories et des disciplines qui connaissent une mutation bénéfique. Sans tomber dans un essentialisme réducteur, il est d'emblée possible d'observer que l'amalgame des langages plurisensoriels, oraux et communicationnels s'accordant davantage aux concepts et aux approches propres à la réalité autochtone présente des perspectives nouvelles d'expression, qui se libèrent peu à peu des hiérarchies et des binarismes discriminants¹⁰. Pour la suite du monde et de ses partages. ◀

Notes

- 1 Cf. Guy Sioui Durand, « *Les ruses du Corbeau/Coyote/Carcajou* », *Esse arts + opinions*, n° 45, 2002, p. 4-46 ; « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 23-35 ; « Exposition "sous réserve" : les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh », *Inter, art actuel*, dossier « Indiens/Indians/Indios », n° 104, hiver 2009-2010, p. 42-47.
- 2 Les informations relatives à Vincent sont tirées de notre monographie en ligne Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre (Institut de l'art canadien, 2014, www.aci-iac.ca/zacharie-vincent) et de notre ouvrage *Zacharie Vincent : une autohistoire artistique (Hannenorak)*, en processus de publication au moment où nous rédigeons cet article.
- 3 Une douzaine d'autoportraits ont été répertoriés à ce jour, se répartissant dans les institutions suivantes : Musée du Château Ramezay, Musée de la civilisation, Musée huron-wendat, Archives du Séminaire de Nicolet et Vancouver Art Gallery.
- 4 Cf. L'abbé Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, la Compagnie de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 29.
- 5 Cf. Sylvie Paré, « De grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 71-77.
- 6 *Ibid.*, p. 75.
- 7 Cf. Jonathan Lamy Beaupré, « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, 2012, 337 p.
- 8 Cf. Ronald Niezen, « Digital Identity : The Construction of Virtual Selfhood in the Indigenous People's Movement », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 47, n° 2, 2005, p. 532-551.
- 9 Cf. Steven Leuthold, *Indigenous Aesthetics: Native Art Media and Identity*, University of Texas Press, 1998, 238 p. ; Melanie Townsend et Candice Hopkins, *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual & Digital Culture*, Walter Phillips Gallery Editions et Art Gallery of Hamilton & Indigenous Media Arts Group, 2005, 223 p. ; Marise Lachapelle et Florence Dupré (dir.), *Cyberspace et médiation des cultures*, Les Cahiers du CIÉRA, n° 5, avril 2010, 143 p.
- 10 Cf. Marie Battiste (dir.), *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, UBC Press, 2000, 314 p.

Louise Vigneault est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Elle prépare un ouvrage consacré à Zacharie Vincent (Hannenorak) et poursuit des recherches sur les productions des artistes d'origine autochtone du Québec.