

Catégoriser, étudier et exposer l'art autochtone du Québec: réflexion sur le cas de Zacharie Vincent et de ses héritiers

Louise Vigneault

Référence :

VIGNEAULT, Louise, « Catégoriser, étudier et exposer l'art autochtone du Québec: réflexion sur le cas de Zacharie Vincent et de ses héritiers », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 1, automne 2017, p. 17-24.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-1-3-Vigneault.pdf>

Louise Vigneault

Catégoriser, étudier et exposer l'art autochtone du Québec :
réflexion sur le cas de Zacharie Vincent et de ses héritiers



Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, vers 1875-1880.
(Source : Division de la gestion de documents et des archives de
l'Université de Montréal, P00581FP06718)

Les catégories par lesquelles ont été pensées les créations autochtones suscitent des questions d'ordre à la fois éthique, politique et épistémologique. Même si ces taxonomies ont été l'objet de récents remaniements, il demeure fondamental de rappeler leurs sources historiques et idéologiques, de même que leurs répercussions sur les productions. Au cours du XIX^e siècle, les Autochtones du Canada sont perçus comme des sujets en voie de disparition, en raison du métissage et de l'essor du développement colonial. La Loi sur les Indiens instaurée en 1876 vise d'ailleurs à concrétiser ce pronostic au moyen d'une rationalisation de l'identité, de l'assimilation

progressive des communautés et de leur réduction dans des zones de réserve. Les catégories binaires et hiérarchiques, qui caractérisent la pensée occidentale et qui réduisent les Autochtones à des sujets idéalisés ou refoulés, les confinent également dans une dynamique de présence et d'absence qui continue, encore aujourd'hui, d'orienter la gestion des productions culturelles. Cette dynamique est notamment perceptible dans l'expérience de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent et dans la manière dont son œuvre a été partagée entre les statuts artistiques et ethnologiques au sein des institutions et de l'historiographie. Si les arts autochtones ont d'abord été associés à la catégorie artisanale et au champ de l'ethnologie, les artistes se sont trouvés également en porte-à-faux entre deux systèmes : entre leur manière particulière de concevoir la créativité, à partir d'une vision cosmocentrique et holistique, et celle de la tradition occidentale, anthropocentrique et hiérarchique, qu'ils ne maîtrisaient pas totalement, malgré leurs efforts d'adaptation. En réaction à cet état de fait, Zacharie Vincent a d'ailleurs entrepris de renverser l'iconographie autochtone en vigueur, de rendre visible l'invisible, de rendre manifeste sa parole et celle des siens. Considéré comme le dernier huron « de race pure », comme l'atteste son portrait réalisé par Antoine Plamondon en 1838, au moment où l'échec des Patriotes ravive la thématique de la disparition éventuelle des minorités, Vincent riposte à cette imagerie en réalisant des autoportraits qui révèlent la survivance de sa lignée et la résilience des trois cents habitants du village de la Jeune-Lorette, près de Québec.

Les autoportraits de Vincent, réalisés entre 1850 et 1880, témoignent non seulement d'un désir de perpétuer sa mémoire, au moment où la Loi sur les Indiens accélère le processus d'assimilation, mais également de présenter une image active, créatrice et autonome de l'indianité. Ils permettent aussi d'élargir la perception courante de la créativité autochtone associée à l'artisanat et au créneau ethnologique. Vincent devient d'ailleurs, à l'époque, un des rares artistes à vendre ses autoportraits de son vivant, un exploit qui s'explique toutefois par l'engouement du public pour les sujets exotiques, par sa réputation de « dernier Huron », mais aussi par son statut d'artiste huron, une catégorie identitaire considérée comme inusitée. Les photographies de l'artiste prises au studio Vallée de Québec lui permettent parallèlement de publiciser ses services de peintre. L'artiste choisit d'ailleurs de gommer les marqueurs de l'indianité et de mettre de l'avant son identité d'artiste, afin de contrecarrer la fascination simpliste que le public entretient à l'égard de ses autoportraits, qui confortent son goût pour les « curiosités ». Posant devant son chevalet, l'artiste semble affirmer que son talent mérite à lui seul d'attirer les regards, indépendamment de son appartenance culturelle. À travers ses images, Vincent a ainsi contribué à instaurer de nouvelles catégories sémantiques et une épistémologie propre à refléter une identité complexe, forgée par une série d'échanges et de transformations¹.

En suivant le parcours de l'intégration de ses œuvres dans les institutions, on constate toutefois que leur statut artistique s'est trouvé tour à tour souligné ou refoulé. Celles qui ont été acquises par le Musée du Québec proviennent essentiellement de fonds privés, du Musée du Séminaire de

Québec et du fonds Pierre-Albert Picard, qui contient des objets de la culture matérielle huron-wendat conservés par les chefs d'une génération à l'autre². En 1959, le directeur, Gérard Morisset fait l'acquisition de cette collection de Herman Courchesne, exécuteur testamentaire et ami de Picard. Lorsque le Musée se fractionne, dans les années 1960, pour créer une seconde institution d'État, qui devient le Musée de la civilisation, les deux organismes doivent consolider leur mandat respectif. Plusieurs fonds sont alors divisés suivant des critères approximatifs. Les œuvres de Vincent sont ainsi partagées entre les deux institutions. Si Morisset recommande aux conservateurs de contextualiser les œuvres des collections autochtones en faisant ressortir leur provenance particulière, cette consigne est négligée par manque d'expertise. Elles ne sont alors considérées que comme des objets-témoins de l'histoire coloniale, des expressions folkloriques ancrées dans le passé. Il faut attendre la décennie suivante pour que soit réalisé un rattrapage dans la gestion scientifique du matériel culturel inuit et autochtone, pilotée par le ministère de la Culture du Québec.

Guidées par les avancées politiques qu'ont connues les Premières Nations, l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des musées canadiens produisent, en 1992, un *Rapport sur la Politique à l'égard des peuples autochtones*, lequel recommande la collaboration entre les chercheurs et les membres des communautés. L'objectif principal consiste à « [d]évelopper un cadre de travail et des stratégies éthiques qui permettront aux Nations autochtones de représenter leur histoire et leur culture de concert avec les institutions culturelles³ ». Cette entente fait suite aux événements de la crise d'Oka et aux réactions contre les commémorations du 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal. Afin de présenter une vision actualisée de la réalité artistique autochtone, le Musée de la civilisation fera également l'acquisition de corpus contemporains, comme ceux de Glenna Matoush, Virginia Bordeleau, David Garneau, Diane Robertson et Nadia Myre. Une collaboration avec les représentants autochtones sera aussi entamée, afin d'assurer la mise en valeur de la diversité culturelle et des enjeux identitaires. Enfin, la conservatrice des collections autochtones, Marie-Paule Robitaille, s'est appliquée à rassembler les biens de la collection Picard, dans le but de les transférer éventuellement au Musée huron-wendat de Wendake, lorsque celui-ci sera muni d'une réserve plus spacieuse et normée⁴.

En 2006, le Musée national des beaux-arts du Québec transfère toutefois cinq de ses sept œuvres de Zacharie Vincent au Musée de la civilisation, afin de respecter l'intégralité des collections wendat et de former un tout avec le Fonds Picard. Cette initiative fait alors en sorte de déplacer de nouveau le statut des œuvres de Vincent de la catégorie artistique à ethnologique. Ce glissement est aussi perceptible dans la manière dont le Musée du Château Ramezay a choisi de gérer les vingt-quatre œuvres de Vincent qui composent sa collection : alors que son autoportrait est exposé dans la collection permanente aux côtés d'objets du matériel culturel, vingt-trois fusains et encres sur papier demeurent dans les voûtes. Bien que la vocation du Musée soit avant

tout historique, la dimension esthétique du corpus réalisé au cours de la carrière montréalaise de Vincent mériterait sans doute d'être mieux mise en valeur.

Sur le plan historiographique, la reconnaissance de Vincent apparaît d'abord dans l'ouvrage de Marius Barbeau *Painters of Québec* publié en 1946 à Toronto, puis dans le catalogue d'exposition qui souligne, en 1948, le centenaire de l'Institut canadien du Québec⁵. Cette période est alors marquée, dans le contexte occidental, par la promulgation par l'ONU de la protection des cultures minoritaires, mais aussi, au Québec, par l'initiative du chef huron-wendat Jules Sioui et du chef algonquin anishnabe William Commanda de créer une coalition nationaliste autochtone. Jules Sioui sera d'ailleurs incarcéré en 1949, sous la Loi du Cadenas. En 1952, dans son compte rendu de l'exposition rétrospective dédiée à l'art du Canada français, Gérard Morisset fait reproduire l'autoportrait de Vincent accompagné de son fils⁶. En 1966, John Russell Harper consacre également une notice à l'artiste huron dans *Painting in Canada. A History*. En 1974, certaines œuvres de Vincent apparaissent dans un autre ouvrage de Russell consacré cette fois aux productions canadiennes dites *primitives*, naïves et folkloriques⁷. La même année, l'artiste figure aussi dans l'exposition *Les arts du Québec* présentée au Pavillon du Québec de Terre des Hommes⁸, qui regroupe des œuvres du Musée du Québec et du Musée d'art contemporain de Montréal. Cette double catégorisation peut notamment s'expliquer par le contexte culturel de l'époque qui se trouve partagé entre le phénomène de la rétromanie, du renouveau traditionaliste et folklorique, et l'internationalisation du Québec entamé avec *Expo 67'*.

En 1981, les historiennes de l'art Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge publient une première enquête iconographique des œuvres de Vincent dans *Recherches amérindiennes au Québec*⁹. Elles en tirent toutefois la conclusion qu'« on ne peut aborder l'œuvre de Zacharie Vincent dit *Télariolin* avec les critères d'évaluation utilisés généralement en histoire de l'art, la valeur et l'intérêt de son œuvre ne résidant pas tant au niveau pictural qu'au niveau des contenus ethnologiques et sociologiques¹⁰ ». Ainsi, sous prétexte de contextualiser les productions, celles-ci se trouvent essentiellement reléguées dans la catégorie ethnologique. Il faut attendre les années 1990 et 2000 pour que la démarche de Vincent soit pleinement intégrée dans les annales de l'histoire de l'art du Québec et du Canada¹¹.

L'exposition que le Musée du Québec consacre à Norval Morrisseau, en 1966, de même que le rayonnement offert par le Pavillon des Indiens de l'Expo 1967 marquent les débuts de la reconnaissance du statut des artistes autochtones. Alors que les pavillons des différentes provinces canadiennes célèbrent leurs particularités, les responsables du Pavillon des Indiens (dont Morrisseau et Alex Janvier) choisissent de révéler les conditions sociales et politiques des Premières Nations : les traités de paix bafoués, les pressions d'assimilation dans les pensionnats, etc. Certaines œuvres de Janvier susciteront alors la controverse et l'artiste sera mis à l'écart¹².

En 1969, le gouvernement libéral publie le *Livre blanc*, qui vise à abolir la Loi sur les Indiens, soit le statut autochtone et les politiques des réserves, afin d'intégrer définitivement les communautés dans la majorité. Les représentants des quatre coins du pays s'opposent évidemment à cette proposition, qui implique la dissolution de leur spécificité culturelle, la dépossession définitive de leurs droits territoriaux, et l'abandon de tout levier politique face au gouvernement. L'Indian Association of Alberta réplique alors avec la publication du *Livre Rouge*, rédigé par Harold Cardinal, qui affirme l'autodétermination des Premières Nations, mais aussi la mise sur place d'un système éducatif adapté à leur réalité. Rappelons qu'à l'époque, les Autochtones qui souhaitent obtenir un diplôme universitaire doivent s'affranchir de leur statut. En 1971, l'Université McGill crée l'Institut nord-américain des études amérindiennes, une initiative qui donnera naissance, en 1973, au Collège Manitou, situé à la Macaza dans les Hautes-Laurentides. Cette institution postsecondaire assure dès lors un premier transfert des connaissances aux nouvelles générations, la reconstitution des chaînons manquants de la transmission. Les étudiants ont alors accès à un programme d'études à la fois ancré dans les traditions et adapté à la réalité contemporaine. L'artiste Domingo Cisneros compte parmi les enseignants et dirige le Département d'arts et de communications. La situation politique de l'époque, marquée par les revendications gauchistes et anticoloniales, suscite toutefois la méfiance du gouvernement canadien qui fait fermer l'institution après trois ans seulement d'existence. L'initiative du Collège Manitou ne sera réitérée qu'en 2011 par la création du Collège Kiuna à Odanak où les étudiants peuvent de nouveau bénéficier d'un enseignement artistique adapté. Le succès de la formation des étudiants autochtones présente une contribution future importante, tout comme la richesse d'une collaboration avec les chercheurs, qui sont d'ailleurs de plus en plus nombreux à pointer les bénéfices d'introduire les savoirs autochtones dans le milieu universitaire et de les harmoniser avec les savoirs euro-américains.

À partir de ce parcours historique, on peut notamment constater que, jusqu'au début des années 1990, les expressions autochtones ont été ponctuellement refoulées au moment où leur rayonnement a connu un essor, comme l'a souligné l'anthropologue et artiste Jacqueline Bouchard :

l'art amérindien a commencé à disparaître comme objet d'étude dès qu'il a commencé à transformer ses formes de représentation classiques pour répondre à des fonctions supplémentaires et/ou différentes... dès qu'il s'est mis, selon les critères occidentaux, à ressembler à l'art tout court. Comme si l'esthétique amérindienne devait renier ses origines lorsque ses formes se transforment et l'apparentent à une esthétique plus internationale. Comme si l'art devait avoir honte de ses origines culturelles [...] Tout se passe comme si l'art amérindien avait été mis en réserve après avoir été savamment ethnographié¹³.

Afin d'échapper aux catégories, mais aussi aux attentes trop précises du public et des institutions, certains artistes ont d'ailleurs remis en question l'étiquette d'« artistes autochtones », comme l'avait fait Zacharie Vincent. D'autres, au contraire, ont cherché à définir leur spécificité et à partir de systèmes cognitifs et d'épistémologies adaptées à leur réalité. Ce nouveau contexte révèle en fait que les catégories artistiques et ethnologiques se vivent en continuité, et que leur partage est en fait transcendé par l'imbrication des considérations esthétiques et fonctionnelles dans les initiatives de création. Ainsi, les artistes revendiquent un décroisement de l'art et de l'artisanat anciennement mis en opposition, suivant le principe que la créativité s'inscrit dans toutes les sphères de la réalité, qu'elle interagit avec la langue et le territoire, et qu'elle assure un passage entre le passé, le présent et l'avenir. C'est ainsi que les nouvelles générations choisissent de mettre de l'avant leurs traits identitaires, en complexifiant ses composantes, selon une approche intermédiaire de la création ancrée dans certaines pratiques comme le perlage ou le wampum, tandis que des œuvres de performance s'ancrent dans la tradition du rituel ou de la harangue.

Dans la même optique, certains artistes font appel aux technologies de l'Internet, aussi bien comme médium que comme outil de diffusion, afin de contourner les discours dominants, de remplacer les représentations passéistes, négatives et victimisantes, de l'Autochtone par des icônes nuancées et actualisées. Ces médiums leur permettent du même coup d'instaurer un dialogue avec le public, de contourner les instances institutionnelles, tout en s'assurant une libre visibilité et un rayonnement autonome. L'expansion médiatique du mouvement *Idle no more* a d'ailleurs engendré, grâce aux médias sociaux, des mobilisations spontanées, aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale. Le bouleversement des relations entre le centre et la périphérie et la déhiérarchisation des rapports qu'engendre la cybercommunication permettent aux communautés non seulement d'acquérir un levier politique, mais également de réactiver leur imaginaire, leur ancrage dans la tradition orale et performative, et d'envisager de nouvelles formes de territorialités¹⁴.

L'artiste mohawk Skawennati a créé, par exemple, le *Cyberpowow*, un site qui offre notamment un espace de clavardage et une plate-forme d'art numérique. En tant que médium d'expression, l'Internet s'inscrit également en continuité avec les conceptions traditionnelles de l'espace et du nomadisme, lesquelles dépassent la simple errance pour englober un vaste territoire traversé par des modes complexes de circulation. Face aux pressions d'homogénéisation opérées par la mondialisation, les communautés sont ainsi en mesure de s'ouvrir à la mouvance internationale, en instaurant des ponts, des échanges avec les autres communautés, et en contrôlant du même coup leurs propres frontières et leurs conditions d'intégration.

Au même titre que Zacharie Vincent avait fait appel au dispositif de l'autoportrait et de la photographie pour redéfinir son identité et son espace, les technologies de communication

permettent aux artistes actuels de contourner aussi bien les pressions d'acculturation que de globalisation, de participer aux remaniements épistémologiques de leur culture, de même qu'à la gestion institutionnelle et scientifique de leurs productions. En somme, les créateurs sont passés successivement de l'étape du décloisonnement et de la résistance aux catégories à celle de leur prise en charge et de leur transformation.

Si cette initiative a eu pour effet de les expulser d'abord des paramètres de la modernité et de la postmodernité fondés sur des valeurs d'opposition et de réaction, elle a permis par la suite d'instaurer une dynamique de continuité, de complémentarité et d'échange dans laquelle leurs œuvres prennent désormais place. Reste à observer les formes que prendra ce mouvement dans les années à venir et la manière dont les artistes en tireront profit.

Notes

¹ Voir notamment Louise Vigneault, *Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre*. Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2014, livre d'art en ligne. <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent>.

² Marie-Paule Robitaille (dir.), *Voyage au cœur des collections des premiers peuples*, Québec, Septentrion, 2014.

³ *Tourner la page : Forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations. Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations*, s. l., Assemblée des Premières Nations; Ottawa, Association des musées canadiens, 1992.

⁴ Conversation de Louise Vigneault avec Marie-Paule Robitaille, 18 juin 2015.

⁵ Marius Barbeau, *Painters of Quebec*, Toronto, Ryerson, 1946; Alphonse Désilet, *Les cent ans de l'Institut canadien du Québec*, Québec, s. é., 1949.

⁶ Gérard Morisset, *Exposition rétrospective de l'art du Canada français*, Québec, Musée de la Province, 1952.

⁷ John Russell Harper, *Painting in Canada. A History*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1966; *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Les presses de l'Université Laval, 1966; *A People's Art. Primitive, Naïves, Provincial and Folk Painting in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1974.

⁸ *Les arts du Québec*, Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Ministère des Affaires culturelles, 1974.

⁹ Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n^o 4, 1981, p. 325-333; Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Zacharie Vincent : un œuvre engagé ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n^o 4, 1981, p. 335-337; idem., « Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du 17^e au 19^e siècle », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire, 1987.

¹⁰ *Ibid.*, p. 333.

¹¹ Voir à ce sujet la monographie en ligne du *Art Canadian Institute* : <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent>

¹² Voir notamment Sherry Brydon, « The Indians of Canada Pavillon at Expo 67 », *American Indian Art Magazine*, vol. 22, n^o 3, 1997, p. 57; Jim Miller et Myra Rutherford, « It's our Country: First Nations' participation in the Indian Pavillon at Expo 67' », *Revue de la société historique du Canada*, vol. 17, n^o 2, 2006, p. 148-173;

Curtis Collins, « Janvier and Morrisseau: transcending a Canadian discourse », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, Art History Department, 1994.

¹³ Jacqueline Bouchard, « L'art masqué », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 21, n° 3, 1991, p. 15-16.

¹⁴ Voir notamment Louise Vigneault, « L'exploitation du cyberspace chez les artistes contemporains autochtones : levier de parole et d'occupation du territoire », dans *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, n° 15, 2015; actes du Colloque « Amérindianités et savoirs », Poitiers (France), 18-21 mars 2014; <http://mimmoc.revues.org./2135>.