

Le Carnet de l'ÉRHAQ

Par-delà la grille, la trame. Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles, le cas d'Henriette Fauteux-Massé.

Édith-Anne Pageot

Référence :

PAGEOT, Édith-Anne, « Par-delà la grille, la trame. Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles, le cas d'Henriette Fauteux-Massé. », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 82-96.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-3-8-Pageot.pdf>

Louise Vigneault

Enquêtes de recherche et espaces de rencontres.

Mouvements de disparition/résurgence chez les artistes hurons-wendat Zacharie Vincent et Pierre Sioui

Le hasard : « rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne »

André Breton¹

Les démarches de recherche sont généralement ponctuées de rencontres qui sont d'autant plus significatives que nous ne saisissons pas toujours sur le coup toute leur importance. Elles prennent place dans des espaces-temps privilégiés que sont les séances de cours ou des échanges avec des professeurs ou des collègues qui ont planté en nous le germe d'une question ou un objet d'étude qui finira par nous obséder. L'idée peut mijoter des mois, voire des années, dans notre espace mental, le temps d'un mûrissement ou d'une disposition idéale d'investigation. Mais les rencontres significatives surgissent aussi, le plus souvent, du hasard, qui est fait, en réalité, d'un mélange d'actions préméditées, de gestes de pure gratuité et de moments de flottement. Comme le voyageur en canot doit apprendre les instants propices de contrôle et d'abandon, à donner un coup de pagaie ou à lever les bras, à résister à la vague ou à se soumettre à sa force, les démarches de recherche alternent entre les initiatives rigoureusement planifiées et les passages à vide, lesquels ne sont passifs qu'en apparence, puisqu'un travail sous-jacent s'opère, subtilement, à notre insu. Lorsque nos désirs ancrés dans ce que nous sommes profondément entrent en contact et en synergie avec le monde, les événements semblent se dérouler dans le bon sens du courant. Alors on a le sentiment de se trouver au bon endroit au bon moment. Et cette recherche prend aussi, subitement, un sens. Tous les morceaux du casse-tête, de notre quête à la fois personnelle et professionnelle, tombent étrangement en place. C'est l'expérience qu'il m'a été donné de vivre dans le cadre de mes recherches consacrées à l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent, qui ont germé dès mes études de premiers cycles à l'Université de Montréal. Ces démarches m'ont amenée aussi à mieux connaître la culture et l'histoire de la communauté de Wendake, ainsi que des artistes des plus récentes générations, comme Pierre Sioui. Ce parcours a été l'occasion de rencontres qui ont marqué profondément ma vision de la recherche et de la mémoire historique du Québec. Il a aussi été parsemé de mouvements successifs de mise à l'écart et de mise en valeur de la présence créatrice autochtone par ses institutions, une valse-hésitation qui semble témoigner d'une résistance à assumer un espace culturel partagé.

L'effet miroir

Ma première rencontre avec le peintre Zacharie *Tehariolin* Vincent (1815-1886) est survenue au début des années 1990, dans le cadre du cours *Art et anthropologie* dispensé par le professeur François-Marc Gagnon. Il était alors question des représentations des communautés autochtones des Amériques diffusées depuis le XVII^e siècle aussi bien dans les relations des missionnaires que dans les récits de voyage, les historiographies, les œuvres artistiques et littéraires. Les portraits du XIX^e siècle réalisés par George Catlin, Cornelius Krieghoff, Paul Kane, Joseph Légaré, Antoine Plamondon et Théophile Hamel présentent alors les Autochtones comme des individus associés au passé et dont la culture est prétendument en voie de disparaître. Mais les œuvres révèlent moins des données sur les Autochtones que sur les regards que les Européens portent sur eux, tantôt fascinés et nostalgiques, tantôt dénonciateurs et fatalistes. Je sens intuitivement que, derrière ces portraits se cache un univers immense, complexe, tissé de tensions qui demeurent encore aujourd'hui irrésolues. Je pense alors à mes origines huronnes-wendat issues de mon arrière-grand-mère, lesquelles ont d'abord été occultées par les pressions morales des campagnes de conversion, puis par les politiques d'assimilation orchestrées par les gouvernements. Je pense aussi au silence qui a entouré jusqu'à récemment ces origines dans ma famille, silence nourri d'abord par la honte, ensuite par l'oubli, puis brisé par la fascination et la culpabilité, les deux flancs d'une même faiblesse, qui n'ont évidemment pas réussi à ressouder les deux cultures.

Devant la diapositive du portrait du jeune chef Zacharie Vincent, *Le Dernier des Hurons*, réalisé par Plamondon en 1838², le professeur Gagnon nous explique que l'artiste de Québec aurait mis en œuvre non pas un portrait ethnographique, mais une allégorie, celle de la prosopopée visuelle, qui permet de faire parler et agir un sujet absent ou inanimé, afin de lui faire transmettre un message. Vincent est alors utilisé comme prétexte pour dénoncer indirectement la disparition à venir des minorités culturelles, notamment celle des Canadiens français au lendemain de la défaite des Patriotes³. Suivant les codes de l'iconographie romantique, le jeune chef se tient les bras croisés, au milieu d'une forêt, sous un ciel crépusculaire, affichant un air méditatif, que François-Marc Gagnon qualifiera de « résigné » face à la puissance des conquérants. C'était oublier toutefois que, dans le cadre de la réalité géopolitique coloniale, les Hurons sont passés de sujets du Roi de France à alliés de la Couronne, depuis le Traité de Murray (1760). Au cours de sa démonstration,

notre professeur a pris soin toutefois de jumeler la diapositive de l'œuvre de Plamondon à celle d'un autoportrait de Vincent⁴ réalisé une trentaine d'années plus tard. Le chef accompli se représente alors en buste, dans une pose rayonnante, orné des parures protocolaires et d'une couronne d'argent calquée sur les armoiries du Prince de Galles. Il tient aussi le mât du drapeau de la marine marchande britannique devant un paysage forestier ensoleillé. Exit les codes romantiques et la rhétorique de déclin. Devant cette riposte claire de Vincent à l'annonce de la disparition de son peuple, une affirmation franche de sa survivance, des questions émergent dans ma tête : à qui s'adressait cet autoportrait ? Quels messages livrait-il au public ? Quelles stratégies Vincent avait-il utilisées pour remplacer les images passéistes et défaitistes de sa communauté ? À l'époque, la documentation relative à l'œuvre de Vincent se limite à deux articles publiés par les historiennes de l'art Marie-Dominique Labelle, Sylvie Thivierge et Anne-Marie (Blouin) Sioui, dans *Recherches amérindiennes au Québec*⁵. Au cours des années 1970, Anne-Marie Blouin étudie l'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Les cours du professeur Gagnon lui font alors réaliser que les Autochtones ont été représentés avant tout à travers le filtre de la vision des missionnaires et des populations coloniales, et que cette opacification a contribué à creuser le fossé entre les communautés. Interpellée par ces questions, elle consacre son mémoire de maîtrise à l'iconographie de l'Indien en Nouvelle-France, dans le *Codex Canadiensis* de Louis Nicolas, et publie deux articles sur le sujet⁶. Ayant épousé l'artiste huron-wendat Pierre Sioui, ses écrits sont tour à tour signés « Blouin » ou « Sioui ». Elle complètera, par la suite, un doctorat consacré à l'iconographie des Hurons-Wendat⁷.

La quête

Une dizaine d'années plus tard, en 1995, j'entame à mon tour des études doctorales à l'Université McGill, tout en m'inscrivant à un séminaire de l'Université Concordia dispensé par Joan Acland, alors seule spécialiste au Québec de la question artistique autochtone. Pour mon essai final, je présente une première analyse de l'œuvre de Zacharie Vincent à partir de la rare documentation disponible. Je découvre aussi que les recherches historiques et ethnographiques consacrées à la communauté huronne-wendat se résument à l'époque à une poignée de chercheurs : Léon Gérin, Marius Barbeau, Denys Delâge, Jean-Charles Falardeau, Bruce Trigger, Denis Vaugois et Georges Sioui. Une étude approfondie nécessiterait alors un investissement temporel et financier considérable. J'écarte

donc le projet et me consacre plutôt à des recherches sur l'américanité et mets en forme le cours de premier cycle *L'Américanité et les arts*. Venant enrichir les cursus américains de notre département, il vise alors à fournir des repères culturels et idéologiques à l'étude des productions canadiennes et états-uniennes, en fonction des imaginaires mythiques qui se sont développés sur le continent et des expériences types : l'exil, la confrontation à l'inconnu et à la frontière, la perte des anciens repères, le mythe du renouveau, etc. Mais il est aussi question du renversement critique de ces constructions par les créateurs afro-descendants et autochtones. Cet aspect me permet d'explorer les ripostes autochtones des XIX^e et XX^e siècles et de me plonger de nouveau dans l'univers de Zacharie Vincent. Les conditions s'avèrent alors favorables, puisque des études en sciences humaines et sociales ont été récemment menées sur les cultures autochtones du Québec, notamment celle de la Nation huronne-wendat.

C'est aussi dans le cadre de ces recherches que je découvre les traces de mes premiers ancêtres débarqués en Amérique au XVII^e siècle : le tout premier, Ollivier Le Tardif, arrivé à Québec en 1621, à l'âge de 17 ans, se serait assimilé aux Montagnais (Innus), en apprenant leur langue et en épousant une des leurs. Il a aussi appris l'algonquin et le huron-wendat, ce qui est un véritable exploit compte tenu de la complexité des langues iroquoïennes et algonquiennes. Il est devenu truchement (interprète) aussi bien auprès des missionnaires que des marchands et de Champlain, puis commis général de la colonie, se transformant peu à peu en diplomate respecté. Un de ses descendants, mon arrière-grand-père, Denis Tardif, a aussi épousé une Huronne-Wendat, Corine Bastien. Un autre de mes ancêtres, Paul Vignaux dit Laverdure, est arrivé en 1664 avec le régiment de Carignan-Salières, dont le mandat était de défendre les colons de la vallée du Saint-Laurent « contre la menace iroquoise ». Il a épousé bien sûr une fille du roi, Françoise Bourgeois, et s'est installé à l'Île d'Orléans. J'ai alors réalisé que je portais des expériences conflictuelles qui ont probablement orienté un lointain désir de réconciliation, de dénouer des tensions. C'est ainsi que la microhistoire rencontre parfois la métahistoire, et que la seconde sert bien souvent à régler la première.

Disparition/résurgence

En plus d'explorer les journaux du XIX^e siècle et les archives à la recherche d'informations sur Zacharie Vincent et son œuvre, j'ai aussi établi des contacts avec des membres de la communauté de Wendake, des représentants culturels, ainsi

qu'avec les responsables du Musée huron-wendat et de sa collection. Dans les institutions muséales, j'ai pu retracer une quarantaine d'œuvres attribuées à Vincent dont la production est estimée à plusieurs centaines acquises en grande partie par des touristes, visiteurs de marque et militaires de la garnison de Québec. J'ai alors réalisé que le plus gros du corpus se retrouvait dans les collections privées, et que la publication d'articles et d'un catalogue était nécessaire pour retracer les productions disséminées. Dès 2006, avant même d'avoir entamé mes recherches, j'avais d'ailleurs rédigé un article consacré à Vincent dans la *Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*⁸.

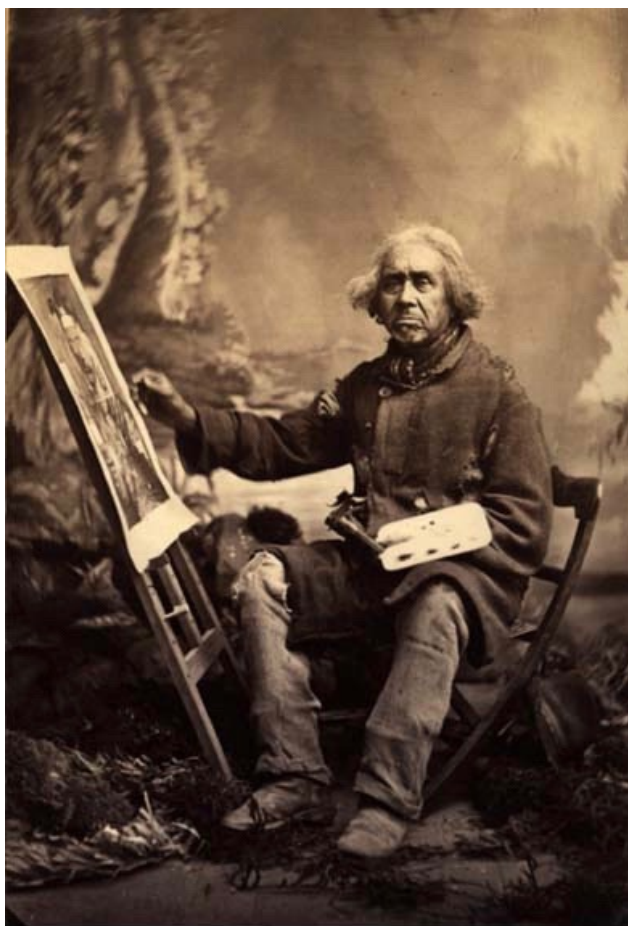


Figure 1 : Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, vers 1875-1880, photographie argentique, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, P00581FP06718.

Après sa mise en ligne, le texte attire, comme prévu, l'attention de collectionneurs, dont une dame qui, ayant la responsabilité de gérer la collection de son défunt mari, me demande si je saurais authentifier une œuvre de Vincent qu'elle a en sa

possession. Elle me montre un autoportrait que je reconnais aussitôt, puisqu'il apparaît sur le chevalet devant lequel pose l'artiste dans une photographie de Louis-Prudent Vallée⁹ (fig. 1). L'œuvre en question a la particularité de présenter Vincent non seulement en chef, mais également avec les attributs de l'artiste, tenant un pinceau et une palette de couleurs, comme s'il se peignait lui-même. Les mises en scène picturale et photographique présentent alors une ingénieuse mise en abîme qui véhicule le potentiel d'action, de créativité et d'autodétermination de Vincent. L'autoportrait peint, dont j'avais repéré la reproduction dans l'article de Labelle et Thivierge¹⁰, était resté jusqu'alors introuvable. Je rassure la propriétaire en lui disant qu'il s'agit bien d'une œuvre de Vincent, et même d'une pièce du casse-tête dont nous avons perdu la trace. Par un concours de circonstances, l'œuvre est rapidement vendue à un collectionneur privé et j'en perds la trace. Découragée, je dois faire le deuil d'inclure l'œuvre dans mon corpus d'étude, faute de reproduction de qualité et de pouvoir en obtenir les droits.

Plus de deux ans plus tard, je reçois un message de Ian Thom, conservateur à la Vancouver Art Gallery, qui m'avise de l'organisation d'une exposition consacrée à des paysages canadiens du XIX^e siècle, et qui m'offre de rédiger pour le catalogue un article sur la représentation des Autochtones¹¹. Il souhaiterait aussi que je réserve quelques lignes à l'artiste huron Zacharie Vincent, dont la galerie vient d'acquérir une œuvre. Intriguée, je lui demande de m'envoyer la reproduction. Stupéfaction et soulagement : il s'agit de l'autoportrait au chevalet¹²! Clin d'œil du destin : Zacharie Vincent aura traversé le Canada d'est en ouest, pour se retrouver dans une institution publique, afin de faire rayonner de nouveau son image et sa culture. Tel était son désir, qui continue d'être comblé, sous une forme sans cesse renouvelée, grâce aux échanges, aux espaces carrefours et aux avancées technologiques. Une fois de plus, l'art a le dernier mot...

Et mon expérience de recherche commence à ressembler à une enquête policière.

Peu à peu, je comprends mieux le parcours de Vincent, les espaces qu'il a traversés et les stratégies qu'il a déployées à travers un réseau élargi d'échanges et d'influences. Je saisis davantage également le rôle qu'il a été appelé à jouer à la Jeune-Lorette, une communauté fragilisée, mais néanmoins dynamique, vivant à proximité de Québec. Dans ce contexte, l'artiste a manifesté une extraordinaire capacité de résilience, de renouvellement et d'actualisation de sa culture et de sa mémoire. Je découvre un homme dont l'identité s'ancre tout autant dans ses

racines et sa langue que dans les défis et les occasions qu'offre son époque. Dans un article rédigé en 1879 dans *L'Opinion Publique*, le journaliste et historien André-Napoléon Montpetit décrit Vincent comme un être « Doux, liant, causeur, quoique bègue [...]»¹³ ». Je saisis alors que, pour pallier cet inconvénient, Vincent a choisi l'expression picturale, qui a l'avantage d'exprimer l'incommunicable et de prolonger son image et son discours dans le temps et l'espace. Je découvre, du même coup, que le chef bègue s'avère en fait un fin diplomate (tiens, tiens...) qui réussit à réconcilier les tiraillements idéologiques ayant marqué sa communauté au moment où le nouvel État canadien émet la *Loi sur les Indiens* (1876), laquelle sonnera la fin des politiques d'accommodements et de négociation avec les Autochtones pour mettre en place les initiatives agressives d'assimilation et d'acculturation.



Figure 2 : Pierre Sioui, *L'Agonie*, sérigraphie, 3/3, 50,8 x 60,9 cm, 1985.
Collection particulière. Crédit photo : Jacques Hudon.

Mes recherches donneront naissance à des publications¹⁴, ainsi qu'à une exposition tenue au Musée huron-wendat de Wendake (2016), et au Musée des Abénaquis d'Odanak (2017)¹⁵. Retour de Zacharie dans sa communauté, après un long périple à Montréal et à Kahnawake à la fin de son existence. Les conservateurs Louis-Karl Picard-Siouï et Guy Sioui Durand ont alors entrepris de jumeler les œuvres de Vincent à celles d'artistes contemporains de Wendake comme Ludovic Boney, France Gros-Louis Morin, Sylvie Paré, Francine Picard, Manon Sioui, mais aussi

Pierre Sioui, qui a pratiqué dans les années 1980 la sérigraphie (fig. 2). Ce médium lui a permis de traduire, à travers les valeurs d'ombres et de lumières, de vides et de pleins, le constat existentiel de disparition/résurgence de la culture wendat, ainsi qu'une identité divisée entre deux mondes. À l'instar de Zacharie Vincent, Pierre Sioui est considéré comme un pionnier à une époque où les créateurs autochtones du Québec sont encore largement marginalisés, disposent de peu de ressources et de possibilités de diffusion, et demeurent encore en partie associés aux productions artisanales. Sioui est en quelque sorte le « chaînon manquant » entre la génération de Jean-Marie Gros-Louis qui a coorganisé l'exposition du pavillon des Indiens de l'Expo 67, celle du collège Manitou¹⁶ (1974-76), une institution post-secondaire destinée aux étudiants autochtones, et les générations récentes du renouveau culturel. Lors du vernissage de l'exposition consacrée à Vincent, les artistes sont présents, sauf Pierre Sioui. On se pose alors des questions sur cette absence, en se demandant ce qu'il est advenu de lui. On croit même qu'il serait décédé, puisque le commissaire Tom Hill a déploré sa disparition lors d'une conférence prononcée en 2009¹⁷. On sait seulement qu'au cours des années 1970, il a travaillé au Musée d'art contemporain, notamment comme encadreur, qu'il vivra ensuite avec Anne-Marie Blouin sur une ferme de l'élevage de chèvres angoras, avant d'étudier la sérigraphie, en 1985 et 1986, au Centre de Conception Graphique GRAFF. Ses productions connaîtront un rayonnement honorable au Canada et aux États-Unis avant qu'il abandonne ses activités artistiques au tournant des années 1990 et que l'on perde sa trace.

La vie suspendue

L'expérience et le parcours de Pierre Sioui (né en 1950) ont été marqués par des ruptures mémorielles et culturelles, au cours d'une période où les pressions d'occultation de la réalité autochtone sont multiples. Sioui a vécu sa jeunesse à Montréal, fréquentant d'abord un établissement des Sœurs de la Providence, puis le Collège Sainte-Marie dirigé par les jésuites, tout en gardant contact avec sa communauté d'origine, la réserve de Wendake, désignée à l'époque comme le « village huron »¹⁸. Il affirme avoir été en mesure de composer avec les valeurs véhiculées par ces institutions, en dépit des pressions sociales importantes et des discours discriminants envers les siens¹⁹. Doué sur le plan académique, il songe même à devenir prêtre. Après avoir abandonné ses activités artistiques, vers 1990, il ira vivre d'ailleurs dans une communauté franciscaine²⁰. Cet intérêt semble

témoigner moins d'une adhésion dogmatique que d'une sensibilité à la dimension spirituelle.

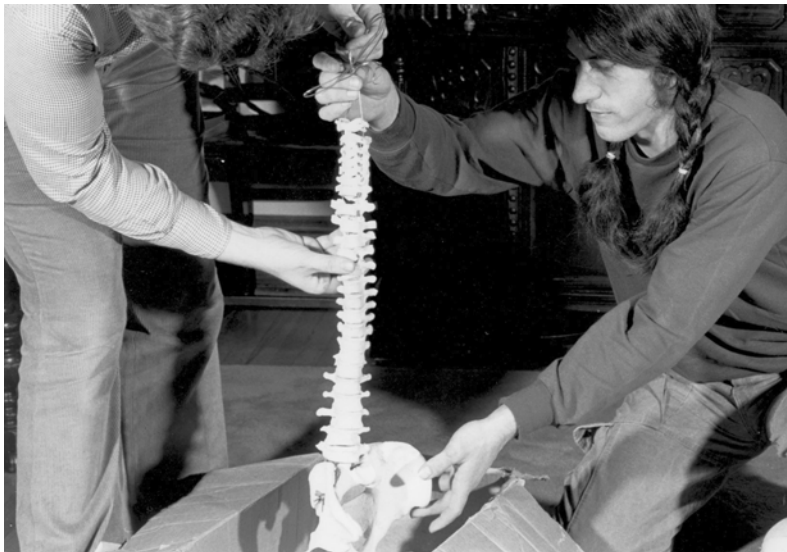


Figure 3 : Photographie argentique, vers 1986. Pierre Sioui est identifié à droite.
Collection particulière. Crédit photo : Anne-Marie Blouin.

Avant les années 1990 et les prises de conscience engendrées par la crise d'Oka, les créateurs d'origine autochtone éprouvaient des difficultés à promouvoir leurs particularités culturelles, à échapper aux images dépréciatives et aux stéréotypes. En entreprenant une carrière artistique, Sioui refuse d'ailleurs que ses productions soient réduites à la catégorie « autochtone », à un essentialisme culturel qui risque d'isoler sa pratique. Il se tourne plutôt vers l'expression de sa condition existentielle partagée entre l'immanence et la transcendance, la disparition et la résurgence, la vie et la mort (fig. 3). Ces réalités, qui étaient jadis unifiées dans le contexte traditionnel wendat, ont connu un clivage radical au contact des cultures européennes et missionnaires²¹. Lorsque Sioui renoue avec ses origines, notamment grâce aux recherches de sa conjointe, un sentiment de soulagement se mêle à une révolte devant l'ampleur des pertes subies : sa culture lui paraît alors à la fois familière et étrangère, vidée de ses référents initiaux pour être remplacée par les signes, symboles et concepts imposés par l'hégémonie coloniale. Dans ce contexte, l'évocation des rituels, comme celui de la Fête des Morts, qui commémore en réalité la survivance des âmes, permet un transfert des référents européens au contexte wendat. Elle contribue du même coup à restaurer le lien entre les dimensions matérielle et spirituelle, entre le passé et le présent²².

Lorsqu'il étudie la sérigraphie, il découvre le potentiel à la fois technique et symbolique du médium, dont les contrastes de valeurs permettent d'exprimer efficacement les dualismes de la matière et de sa transcendance, les effets de l'acculturation, de la disparition de la mémoire tout autant que de sa résurgence. Pour les références visuelles, Sioui fait appel à une imagerie autochtone séculaire, qui a connu une diffusion importante, comme les gravures de Grégoire Huret tirées des *Relations des Jésuites*, les photographies des Livernois et d'Edward Curtis, de même qu'un autoportrait de Zacharie Vincent²³. La transposition de ces images et la radicalisation de leurs contrastes ont alors pour effet de témoigner du sort de la culture wendat, mais aussi d'actualiser sa mémoire, comme le résume l'artiste :

Les caractères formels que j'exploite – motifs à demi-absents, négatifs, morcellements et altérations des formes, surimpressions d'encres transparentes – sont mis au service d'une recherche importante sur la perception de la réalité immédiate et le sens des rituels²⁴.

L'utilisation de la plaque d'impression tramée dans la technique sérigraphique m'a permis d'explorer un univers imaginaire d'une manière fantomatique et enrichi d'une nouvelle profondeur picturale permettant une meilleure utilisation de la transparence [...] ce souci de dynamisme m'a conduit vers le tridimensionnel, caractérisé surtout par la mise en situation dramatique et la théâtralité du contenu²⁵.

Parmi ses œuvres, rapportons *Regard intérieur*²⁶ (1985, Centre d'art du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord), *À la recherche de Tehariolin* (1985), *Tehariolin au pays des esprits* (1985, École Creusot, Gatineau, Centre d'art du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord), *Passages* (1985), *Génocide I* (techniques mixtes, 1986, Centre d'art du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord), *Génocide II* (1986, Thunder Bay Art Gallery), *Le Gisant* (1986, Musée des beaux-arts du Canada), *Momie* (1986), *Magie* (1986), *Inhumation fœtale* (1986, Musée des beaux-arts du Canada), *Continuité* (1986), *Présence franciscaine du Nouveau Monde* (1989)²⁷. Sioui a réalisé, en outre, des collages et assemblages comme *Reliquaire pour un oiseau* (1986, Thunder Bay Art Gallery), *Dernier motel* (1988), et travaillera notamment avec Domingo Cisneros à des projets artistiques intégrés à l'environnement. Ainsi les icônes rompent-elles définitivement avec l'imagerie romantique ou nostalgique pour instaurer une dimension métaphysique et philosophique, en révélant les zones d'entre-deux et les moments de suspension de la culture wendat, tout en témoignant de la continuité entre les vivants et les morts. Comme l'a résumé Pricile De Lacroix : « Dans un geste artistique lui-même quasi rituel, Sioui présente des corps enterrés, ou plutôt

réenterre des corps, marquant ainsi le lien fondamental qu'entretenaient ses ancêtres, et que ses contemporains entretiennent encore, avec la mort²⁸ ».

Réalisée à partir d'une photographie de trois chefs wendat²⁹ (Livernois, vers 1880), *L'Agonie* (1985) présente un jeu de répétitions du motif des dignitaires et d'inversion des valeurs négatives et positives, d'ombres et de lumières, traduisant la fragilité des marqueurs culturels et politiques qui assuraient la visibilité de la communauté wendat, après l'émission de la *Loi sur les Indiens*. Divisée en trois sections, l'œuvre isole progressivement les silhouettes des chefs, en réduisant et en essentialisant par le fait même leur identité au moyen des contrastes de valeurs, révélant ainsi la connotation alarmiste du titre. Si la technique de la sérigraphie permet une diffusion élargie des images, comme c'est le cas de la photographie, elle offre du même coup un potentiel de multiplication des motifs iconiques et vient souligner de manière répétée, voire obsessionnelle, leur dynamique de disparition/résurgence. Dans la série du bas, toutefois, l'inversion des zones d'ombres et de lumière de la dernière case présente un corps lumineux qui se détache nettement, radicalement sur son arrière-plan vert forêt, rappelant ainsi l'autoportrait rayonnant de Zacharie Vincent et la résurgence ponctuelle de sa mémoire.

Nouvelles résurgences

En 2016, une étudiante de l'UQAM, Pricile De Lacroix, a retracé Pierre Sioui à Montréal. Il est alors récemment retraité de l'Office national du film où il a travaillé comme technicien en archivistique³⁰. Au même moment, je prépare un ouvrage collectif consacré aux créateurs autochtones du Québec et j'ai l'idée d'inviter des artistes à livrer par écrit leur expérience de création. Je demande alors à Sioui qui accepte et m'envoie un texte dans lequel il relate son parcours, ses choix techniques et thématiques. Je le remercie pour sa confiance, et lui envoie un exemplaire de mon ouvrage consacré à Zacharie Vincent, dans lequel j'ai inclus, dans l'épilogue, la reproduction d'une de ses sérigraphies : *Tehariolin au pays des esprits* (1985)³¹, œuvre inspirée directement d'un autoportrait de Vincent.

Quelques mois plus tard, en juin 2018, je me trouve à Baie-Saint-Paul pour l'inauguration de l'exposition *La révolution Borduas, espaces et liberté* à laquelle j'ai participé à titre de chercheuse. Le lendemain, avant de reprendre la route, je flâne dans des kiosques de produits artisanaux. Installée derrière un étalage, une femme

présente ses tricots en laine de chèvre angora dont elle fait l'élevage aux Éboulements. Elle me fournit des informations sur la fabrication et l'entretien de ses pièces, dont je remarque les motifs autochtones. La conversation dévie sur la question autochtone, sujet qu'elle semble bien connaître. Un déclic se fait alors dans ma tête : je la regarde et lui demande son nom :

– Anne-Marie Blouin...

Je blêmis, et lui lance, en avançant ma main pour serrer la sienne :

– J'ai lu ta thèse et tes articles [...] je viens de publier un livre sur Zacharie Vincent...

Elle me regarde, ébahie. J'ai l'impression qu'une boucle s'est bouclée, d'arriver au terme d'un long parcours. Consciente que cette rencontre ne survient ni dans le bon lieu ni au bon moment, je lui propose de lui rendre visite chez elle, dans quelques semaines, puisque je dois revenir au Musée de Baie-Saint-Paul. À mon retour, elle me parlera de ses études en histoire de l'art et de l'œuvre de son ancien conjoint. Elle me montrera aussi une de ses sérigraphies qu'elle a conservée : *L'Agonie*. Nous prenons des dispositions pour la faire photographier, afin que je puisse la documenter et en assurer la diffusion.

Quelques mois plus tard, je participe à une journée d'étude consacrée à mon ancien professeur et mentor François-Marc Gagnon. J'y fais une conférence sur sa contribution aux études autochtones, je glisse quelques mots sur sa collaboration avec Anne-Marie, qu'il a dirigée à la maîtrise et au doctorat. Je parle aussi de Pierre Sioui, en présentant *L'Agonie*. À la fin de la journée, le conservateur du Musée des beaux-arts de Montréal Jacques Desrochers, qui fait partie de l'assistance, me confie l'intérêt du musée d'acquérir ses œuvres. Je communique donc avec Sioui, qui me répond qu'il n'a plus aucune trace de ses réalisations...³² Je réalise que cette requête se manifeste trente ans trop tard. Pierre Sioui me remercie néanmoins pour cet intérêt. Je lui assure, de mon côté, que son œuvre voyagera à travers la diffusion de son image et des recherches.

En décembre 2018, le Musée national des beaux-arts du Québec publicise le redéploiement de sa collection permanente, en reproduisant l'autoportrait de Zacharie Vincent accompagné de son fils aîné (1852-53)³³, initiative qui participe alors de la récente tendance des musées nord-américains à porter un regard

critique sur le traitement problématique ou l'occultation de certaines œuvres de leurs collections. La reproduction de l'œuvre du chef wendat circule même, à Montréal, dans les wagons du métro. Cette présence commémore par le fait même le passage de l'artiste dans la métropole, durant les dernières années de sa vie, de 1878 à son décès en 1886. Selon la légende, Vincent avait vendu un autoportrait aux jésuites du Séminaire de Québec pour la somme de 5 \$³⁴ et était descendu à pied de Québec à Montréal en plein mois de janvier, comme l'a témoigné André-Napoléon Montpetit : « Le pauvre homme n'avait que quelques piastres dans son gousset, et à 63 ans, souffrant de rhumatismes, il entreprenait en souriant ce long trajet à pied³⁵ ». Cette décision de quitter sa communauté et d'abandonner son statut de chef était notamment motivée par les possibilités de diffusion de son œuvre que lui avait fait miroiter un mécène, William G. Beers. Celui-ci a acquis, au décès de Vincent, une vingtaine d'œuvres qui ont fait l'objet d'une exposition posthume en 1887, avant de faire partie de la collection du Château Ramezay³⁶. Il demeure légitime de se demander si, plus de 150 ans plus tard, la mise en valeur de cette œuvre dans la collection permanente du MNBAQ³⁷ réussit le pari de décoloniser le regard porté sur la communauté wendat et d'opérer un dialogue, au-delà de la circulation des images; si les initiatives critiques de l'institution atteignent leurs objectifs, au-delà de ses murs.

Au moment même où la mémoire de Vincent traverse le métro de Montréal, Robert Lepage et Ariane Mnouchkine présentent à Paris la pièce *Kanata*, répliquant au débat houleux qu'a suscité cette production, en raison des problèmes de représentativité, des failles dans la collaboration avec les voix autochtones et du manque d'espace ayant été accordé à un réel dialogue. Des représentants culturels autochtones, dont Kim O'Bomsawin, Maya Cousineau-Mollen et Guy Sioui Durand assistent alors à la version remaniée³⁸. Les premières scènes s'ouvrent sur une galerie d'œuvres picturales, dont le portrait de la jeune Mohawk Josephte Ourné (vers 1840) exécuté par Joseph Légaré³⁹, et celui des membres de la communauté wendat réalisé par l'artiste britannique Henry D. Thielcke *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette* (vers 1840)⁴⁰. Alors que Josephte Ourné nous fixe d'un air de défi, et que les dignitaires wendat entourent le chef honoraire Robert Symes, Zacharie Vincent, dont on peut apercevoir le profil surmonté d'un couvre-chef à plumes, est désigné comme le premier peintre autochtone. Sur la scène, un groupe de chefs wendat, tout droit sortis de la peinture de Thielcke, avec leur costume traditionnel et chapeau de castor, traversent l'espace⁴¹. On peut se demander si ce réinvestissement des références

picturales permet de remettre en question les *statu quo*, de dénouer les tensions actuelles entre les groupes marginalisés et les idéaux globalisants⁴². Depuis les initiatives d'autonomisation et de dialogue instaurées par Zacharie Vincent, et les relectures iconiques de Pierre Sioui, les créateurs actuels semblent toujours contraints de composer avec les images d'eux-mêmes définies par l'Autre et de répondre à ce miroir déformant. Cette tension nourrie par les mises à l'écart ou les omissions de reconnaissance semble toutefois connaître un tournant décisif, comme l'ont témoigné en 2017 les signataires du *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec*⁴³. Si les artistes continuent de mettre en valeur et d'actualiser leurs particularismes culturels, ils doivent néanmoins maintenir le contrôle de l'intégration de ces réalités dans le courant dominant, définir eux-mêmes les modalités de ce mouvement, au sein des expériences culturelles partagées, au risque d'être absorbés et dilués dans ce contexte. À cette condition, la résurgence pourra se consolider de manière significative et durable, et devenir continuité.

Notes

¹ André Breton, « L'Amour fou », *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1992, p. 689.

² Antoine Plamondon, *Le Dernier des Hurons [Zacharie Vincent]*, 1838, huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm. Collection privée. Le lecteur trouvera la plupart des reproductions concernant Zacharie Vincent sur le site du *Art Canada Institute*, « Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre », www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/zacharie-vincent

³ Voir à ce sujet François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 68-79.

⁴ Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, vers 1875-1878 (vers 1875-1880), huile et mine de plomb sur papier, 72,8 x 51,3 cm. Château Ramezay – Musée et site historique de Montréal, 1998.1098.

⁵ Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n° 4, 1981, p. 325-333; Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Zacharie Vincent : un œuvre engagé ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n° 4, 1981, p. 335-337.

⁶ Anne-Marie Blouin Sioui, « Iconographie de l'Indien en Nouvelle-France / Le Codex Canadensis de Louis Nicolas », mémoire, Université de Montréal, 1979; Anne-Marie Sioui, « Qui est l'auteur du *Codex Canadensis* ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 8, n° 4, 1979, p. 271-279; « Les onze portraits d'Indiens du *Codex Canadensis* », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 9, n° 4, 1981, p. 281-296.

⁷ Anne-Marie Blouin, *Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du XVII^e au XIX^e siècle*, thèse, Université de Montréal, 1987.

⁸ Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale ? », *MENS, Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. VI, n° 2, printemps 2006, p. 239-261.

⁹ Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, vers 1875 (vers 1875-1880). Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, P00581FP06718.

¹⁰ Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, *op. cit.*, p. 327.

¹¹ Louise Vigneault, « Portraying Indigenous Peoples in the Nineteen Century Art: Conciliatory, Resistant, Immuable », dans Ian M. Thom et al., *Embracing Canada. Landscapes from Krieghoff to the Group of Seven*, Londres, Vancouver, Black dog Publishing, Vancouver Art Gallery, 2015, p. 16-22.

¹² Kevin Griffin, « Exhibition of Paintings Hints at What the Permanent Collection Galleries in the New Vancouver Art Gallery Will Show », *Vancouver Sun*, 7 avril 2016.

<https://vancouver.sun.com/news/staff-blogs/exhibition-of-paintings-hints-at-what-the-permanent-collection-galleries-in-the-new-vancouver-art-gallery-will-show>.

¹³ André-Napoléon Montpetit, « La Jeune-Lorette (pour faire suite à Tahourenché) (suite) », *L'Opinion publique*, 29 mai 1879, vol. 10, n° 22, p. 256.

¹⁴ Louise Vigneault, *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016; « Zacharie Vincent et ses héritiers », *Inter, Art Actuel*, n° 122, janvier 2016, p. 35-37; *Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre*, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2014, livre d'art en ligne, www.aci-iac.ca/art-books/zacharie-vincent; « Peinture et photographie chez Zacharie Vincent : l'autoreprésentation stratégique et efficace d'un Huron-Wendat du XIX^e siècle », dans Suzanne Paquet (dir.), *Errances photographiques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 25-50.

¹⁵ Exposition *Zacharie Vincent (1815-1886)*, Musée huron-wendat, Wendake, 2016, Musée des Abénaquis, Odanak, 2017; Louis-Karl Picard-Siouï, Guy Siouï Durand, *Miroir d'un peuple. L'œuvre et l'héritage de Zacharie Vincent*, Musée huron-wendat, Conseil en Éducation des Premières Nations, Wendake, 2016.

¹⁶ Voir à ce sujet le documentaire de René Siouï-Labelle, *L'éveil du pouvoir*, 2009, 48 min 50 sec; Guy Siouï Durand, « Jouer à l'indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 30-32.

¹⁷ Rapporté par Pricile De Lacroix, « Rituels, mort et renaissance. Une redécouverte de l'artiste huron-wendat Pierre Siouï », *Frontières*, vol. 29, n° 2, 2018. www.erudit.org/fr/revues/fr/2018-v29-n2-fr03541/1044164ar/.

¹⁸ Garry Mainprize, *Stardusters : Œuvres récentes de Jane Ash Poitras, Pierre Siouï, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras*, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1986, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ Pricile De Lacroix, *op. cit.*

²¹ Deborah Doxtater, Jean Fisher et Rick Hill, *Revisions*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1992, p. 22; Garry Mainprize, *op. cit.*

²² Pricile De Lacroix, *op. cit.*

²³ Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, vers 1875-1878 (vers 1875-1880), huile et mine de plomb sur papier, 72,8 x 51,3 cm. Château Ramezay – Musée et site historique de Montréal, 1998.1098.

- ²⁴ Rapporté par Jacqueline Fry, « Stardusters », *Parachute*, n° 48, novembre 1987, p. 54.
- ²⁵ Demande de subvention, Conseil des arts du Canada, 1988; Archives du Centre d'art autochtone du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, E6428-4-S22, vol. 1, Pierre Sioui.
- ²⁶ Une reproduction de l'œuvre se trouve sur le site du *Art Canada Institute*, « Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre » / Sources et ressources, www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/zacharie-vincent/sources-et-ressources.
- ²⁷ Deborah Doxtater, Jean Fisher et Rick Hill, *op. cit.*, p. 22; Garry Mainprize, *op. cit.*; Pricile De Lacroix, *op. cit.*
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ Les chefs identifiés seraient Gaspard Picard, Elie Sioui et Francis (ou François) Gros-Louis. En 1879, la chefferie wendat est composée de François-Xavier Picard Tahourenché, qui occupe le statut de Grand chef. Philippe Vincent, Francis Gros-Louis, Maurice Sébastien et Honoré (Élie) Sioui fils tiennent le titre de chefs du Conseil, et Gaspard et Antoine Picard, ceux de chefs des guerriers. Jonathan C. Lainey, *La « Monnaie des Sauvages » : les colliers de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 261.
- ³⁰ Pricile De Lacroix, *op. cit.*
- ³¹ Pierre Sioui, *Tehariolin au pays des esprits*, 1985, estampe sérigraphie. Musée amérindien de Mashteuiatsh, 1991.57. *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016, p. 254.
- ³² Conversation électronique avec Pierre Sioui, 21 octobre 2018.
- ³³ Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, vers 1852-1853, huile sur toile, 48,5 x 41,2 cm. Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 1947.156; « 350 ans de pratiques artistiques au Québec », MNBAQ, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600001584>.
- ³⁴ Zacharie Vincent, *Autoportrait*, s. d. (vers 1875-78), huile sur toile, 62,5 x 53 cm. Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1991.10. Une note, au verso de l'œuvre, indique « Zach. Vincent Tehariolin dernier des Hurons pur sang de Lorette. Ce portrait peint par lui-même a été acheté de lui le 2 déc. 1878 et payé 5.00 \$ ». Archives du Musée de l'Amérique francophone, fiche de l'œuvre cat. 1933, n° 711, 1991.102 : « Achat au prix de 5 \$ le portrait du dernier des Hurons pur sang peint par lui-même ».
- ³⁵ André-Napoléon Montpetit, *op. cit.*, p. 256.
- ³⁶ Louise Vigneault, *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016, p. 21; William George Beers, « The Huron Indian Artist », *The Gazette*, 1^{er} février 1887, p. 5.
- ³⁷ Jérôme Delgado, « Pour une histoire de l'art plus inclusive », *The Art Newspaper*, Édition française, n° 2, novembre 2018, www.institut-de-france.fr/sites/institut-de-france.fr/files/art_newspaper_novembre_2018_2.pdf.
- ³⁸ Guiseppe Valiante, « Des Autochtones déçus du Kanata de Robert Lepage », *La Presse*, 19 décembre 2018, www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/201812/19/01-5208625-des-autochtones-decus-du-kanata-de-robert-lepage.php.
- ³⁹ *Portrait de Josephthe Ourné*, vers 1840, huile sur toile, 131.5 x 95.5 cm, Musée des beaux-arts du Canada; *Mutualart*, www.mutualart.com/Artwork/Josephthe-Ourne/923E7D4C4AC05187. Voir à ce sujet François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 5, n° 1, 1980.

⁴⁰ Henry Daniel Thielcke, *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette*, vers 1840, huile sur toile, 125 x 99 cm. Château Ramezay – Musée et site historique de Montréal, 1998.1021.

⁴¹ Conversation électronique avec Guy Sioui Durand, 22 décembre 2018; conversation avec Jean-Philippe Uzel, 15 janvier 2019.

⁴² Voir notamment à sujet l'entrevue de Jean-Philippe Uzel par Catherine Lalonde, « Le problème avec Kanata... », *Le Devoir*, 24 décembre 2018.

⁴³ *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec. Tsi Non : We Tewèn : Teron – Là où est notre maison. État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec*, Tiöhtià'ke/Montréal, 17-18 mai 2017, au Cœur des sciences de l'UQAM, organisé par Ondinnok, 3^e édition du Printemps autochtone d'arts, <https://drive.google.com/file/d/1kJqR6WSPFpioETxfxJk7EyX1w7mlwHX/view>.

Pour citer

Louise Vigneault, « Enquêtes de recherche et espaces de rencontres. Mouvements de disparition/résurgence chez les artistes hurons-wendat Zacharie Vincent et Pierre Sioui », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 97-113, [<https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-3-9-Vigneault.pdf>].