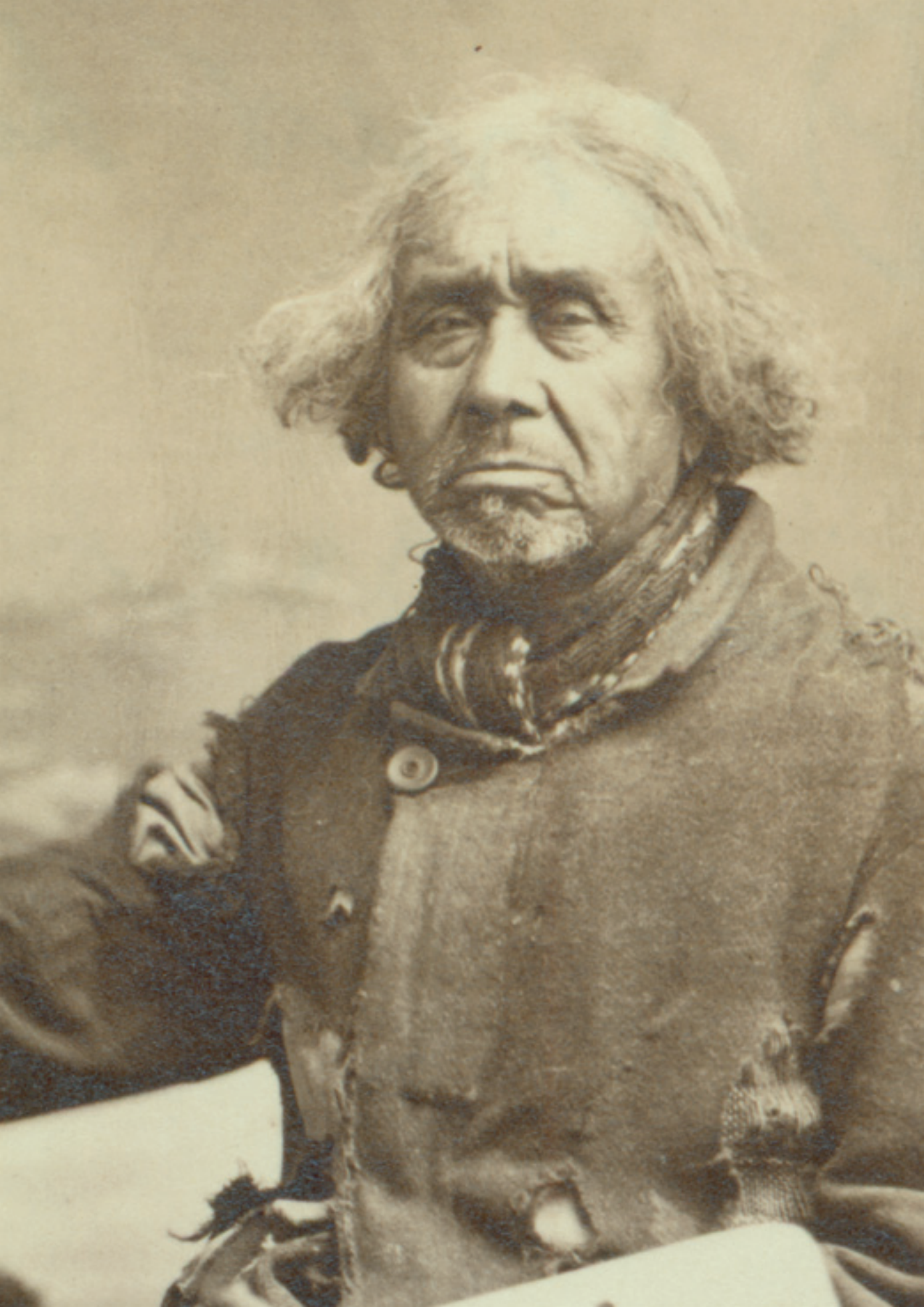




Les autoreprésentations de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815–1886) : icônes d'une gloire politique et spirituelle

LOUISE VIGNEAULT ET ISABELLE MASSE

« *L'état d'urgence est toujours aussi un état d'émergence* ».

– Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, ca. 1994.

En 1838, Antoine Plamondon réalise *Le Dernier des Hurons*, un portrait du chef Zacharie Vincent (1815–1886) reconnu, à l'époque, comme l'ultime représentant de « race pure » de la Nation huronne-wendat. Dans un article consacré à l'œuvre, François-Marc Gagnon a suggéré qu'elle constituait alors une allusion indirecte aux enjeux de survivance de la communauté francophone soumise à la domination britannique¹. Dans ce contexte, Vincent devenait le modèle tout désigné pour incarner la perte d'autonomie politique et la fragilisation des cultures minoritaires. Quelques années plus tard, celui-ci entame, en guise de réplique, une série d'autoportraits. En s'appropriant le dispositif occidental de la peinture illusionniste et en engageant un rapport dialogique avec les œuvres à thématique autochtone réalisées notamment par Antoine Plamondon (ca. 1804–1895), Cornelius Krieghoff (1815–1872), Théophile (1817–1870) et Eugène Hamel (1845–1932), l'artiste huron trouvera un moyen efficace de se réappropriier le contrôle de son image. Cette manœuvre lui permettra du même coup de réviser le discours alarmiste associé au sort de la communauté huronne de Lorette et de traduire la manière dont cette dernière a réussi à articuler son héritage et sa réalité contemporaine.

D'emblée, les autoportraits de Vincent ouvrent sur la nécessité d'interroger le processus de redéfinition de l'identité du sujet autochtone face à la présence étrangère. Nés du choc des cultures, mais aussi d'une dynamique d'échanges et de négociation, ils tendent à refléter et à symboliser à la fois la condition de l'artiste, à conjuguer la projection de ses propres désirs et l'histoire politique de sa communauté. Derrière les poses, les parures et les regards, se profile un jeu d'identification à des modèles exemplaires. Cette tactique mimétique,

Détail, photographie de Vincent au chevalet, par Louis-Prudent Vallée, vers 1875, Collections spéciales et livres rares, Université de Montréal. Collection Baby – Photographie / P00581FP06718 ; Division de la gestion de documents et des archives (1FP.06718). (Photo : Université de Montréal)

que Homi K. Bhabha décrit comme « une forme de pouvoir exercée aux limites mêmes de l'identité et de l'autorité, dans l'esprit moqueur du masque et de l'image », a pour effet de bouleverser les frontières entre les identités autochtones et allochtones, de conforter et de menacer à la fois la majorité blanche². Pour Vincent, cette ambivalence engendre, en fait, le ferment d'une expression créatrice et critique susceptible de transcender les tensions internes que vit sa communauté entre les nécessités de transmettre et de renouveler. Par un travail performatif de relecture de la contemporanéité huronne, le peintre a mis en place des espaces d'entre-deux, à la frontière de réalités prosrites, inédites ou syncrétiques, espaces qui ont eu comme effet de contourner les dynamiques binaires de pouvoir et de produire un possible. Étant donné qu'au XIX^e siècle la notion de métissage n'était pas encore en vigueur et que les Hurons en général ne se considéraient pas comme des Métis ou des sujets assimilés³, malgré leur adaptation à la majorité, cette catégorie évoquait plutôt une entité en processus de transformation, de transition ou d'incorporation d'une réalité étrangère⁴. En récupérant à son profit l'identité du « peintre de chevalet », véritable archétype de l'artiste européen, Vincent a d'abord assuré la diffusion d'une image actualisée du sujet huron, avec toutes les contradictions qu'elle renferme. Un bref rappel des événements qui ont marqué l'histoire de la communauté de Lorette permettra d'éclairer cette initiative.

De la pureté ethnique à la régénérescence

Au cours du XIX^e siècle, la population de Lorette, dont les ancêtres ont été exilés des Grands Lacs, au XVII^e siècle, à la suite d'une série d'épidémies et de conflits avec les Iroquois, compte tout au plus 300 habitants. Elle subit, en outre, l'envahissement progressif des Canadiens dans son tissu social et sur son territoire⁵. Jusqu'à cette date, les Hurons envisageaient de partager le territoire avec les autres peuples, en vertu d'une fidélité réciproque. Après la Conquête, ils entretiennent un partenariat avec la couronne britannique à laquelle ils souhaitent demeurer fidèles, en échange de la protection de leurs intérêts. Afin de récupérer les terres de la Seigneurie de Sillery dont ils s'estiment propriétaires en vertu d'un traité du XVII^e siècle, ils adressent aux gouverneurs canadiens une série de pétitions qui demeurent vaines et les contraignent à s'adresser directement aux instances britanniques. En 1825, le grand chef Nicolas Vincent, grand-oncle de Zacharie, rencontre à Londres le roi Georges IV afin de lui demander de trancher pour les injustices territoriales dont les siens ont été victimes. Confrontée à l'échec de cette ultime requête, la communauté huronne doit désormais faire appel à d'autres stratégies pour assurer sa survie, notamment la protection de

son identité culturelle et ethnique. Dans ce contexte, « le dernier Huron » Zacharie Vincent revêt un statut de symbole exemplaire, et ce, malgré le fait que pour les communautés autochtones, l'identité ne se transmet pas par un lien de sang, mais par une filiation culturelle. C'est ainsi que les pratiques d'échange et d'exogamie, qui avaient témoigné de la capacité d'adaptation et de rayonnement des Hurons, ont fini par provoquer leur déclin. Cet état de fait les motive à développer une nouvelle tactique de survivance : celle de sa « régénération » qui se concrétise, sur le plan culturel, par un renforcement des liens de filiation transmis par la langue et les traditions et, sur le plan économique, par un essor de l'industrie artisanale menant à une autonomie financière de la communauté. Cet essor provoquera toutefois sa soumission aux lois de l'offre et de la demande ainsi qu'un clivage social. Réagissant contre ces ambitions entrepreneuriales, Zacharie Vincent opte plutôt pour un mode de vie simple et une revitalisation par la continuité filiale, laquelle s'exprime notamment par la présence de son fils aîné dans ses premiers autoportraits.

Les autoportraits de Vincent avec son fils : écho de l'iconographie religieuse

En 1845, à l'âge de 30 ans, Vincent est élu chef des guerriers. Il deviendra également dépisteur de la garnison britannique et guide de chasse pour les militaires en permission et les visiteurs de marque. En 1852, il est promu chef du Conseil⁶, l'année même où il réalise ses premiers autoportraits avec son fils (Fig. 1)⁷. Ces œuvres lui permettent alors de souligner sa continuité filiale et de répliquer aux prédictions de disparition de la Huronie. Si le motif du parent avec son enfant est exploité à l'époque dans les portraits bourgeois, chez Plamondon et Théophile Hamel, une autre piste iconographique mérite d'être explorée : celle de l'icône de la Vierge ou de saint Joseph avec l'Enfant Jésus. Par les qualités de présence et d'omnivoyance qui lui sont attribuées, l'imagerie religieuse aurait servi, à notre avis, non pas de simple motif référentiel, mais de dispositif de communication et de concrétisation des ambitions et des craintes de la communauté huronne, de miroir en somme de sa condition⁸. Bien qu'il soit aléatoire d'identifier les images religieuses avec lesquelles Vincent aurait été mis en contact, compte tenu de leur diversité et de leur diffusion massive, certaines icônes demeurent incontestablement présentes dans la communauté, notamment celle de la Vierge à l'Enfant dédiée à la chapelle Notre-Dame de la Jeune-Lorette, premier sanctuaire de la population huronne construit après son exil dans la région de Québec.

C'est en 1650, à la suite du démantèlement de la Nation huronne causé par les maladies infectieuses et les offensives iroquoises, que ses survivants s'exilent vers la région de Québec afin de bénéficier de la protection



1 | Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, vers 1852, non signé, huile sur toile, 48,4 × 41,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : Musée national des beaux-arts du Québec)

française⁹. Ils s'installent alors sur l'île d'Orléans (1651–56), jusqu'à ce qu'un raid iroquois les force à un retour à Québec (1656–66). De nouveau déportés en 1666 à Beauport, ils s'ancrent à Notre-Dame-de-Foy jusqu'en 1673, puis à la première mission de Lorette (qui deviendra l'Ancienne-Lorette) jusqu'en 1692, avant de s'enraciner définitivement à la Jeune-Lorette, appelée également le « Village des Hurons », aujourd'hui Wendake¹⁰. En 1674, le père jésuite Pierre-Marie-Joseph Chaumonot fait ériger à la mission une chapelle qui se veut une réplique de la Sainte Maison de Nazareth. La *Santa Casa*, lieu présumé de naissance de la Vierge et de l'Annonciation, aurait été transportée, au XIII^e siècle, à Loreto en Italie, pour devenir, à partir du XVI^e siècle, le site de guérisons miraculeuses¹¹. La mission huronne, tout comme l'érection d'un sanctuaire reproduisant la Sainte Maison, offre alors à Chaumonot l'occasion de perpétuer, au-delà des limites de la chrétienté, les fondements de la doctrine chrétienne, le mystère de l'Incarnation que véhiculent la Vierge/Notre-Dame et l'Enfant-Dieu. En tant que figure rassembleuse et protectrice, la Vierge assurait un dialogue avec les communautés sises en terre américaine¹², moyennant une dynamique d'intercession et de négociation, de grâces accordées en échange de sacrifices, notamment par l'intermédiaire d'images. Chaumonot raconte, à ce titre, une série de miracles imputés à son intervention, comme celui d'une Française qui désespérait d'enfanter après huit jours de travail : « Après l'avoir confessée, je lui conseillai de faire un vœu à Notre-Dame-de-Foy, et d'en mettre sur elle l'image que je lui prêtai : ce qu'elle n'eut pas plus tôt fait qu'elle fut mère heureusement d'un garçon [...] »¹³. Il en est de même pour le projet de construire la chapelle de Lorette au Canada à l'image de la *Santa Casa* italienne, initiative qui permettait d'en perpétuer l'efficacité liturgique et de célébrer le mystère de l'Incarnation, comme l'explique le père Bouvart en 1675 :

De même que nos jours de fête sont institués pour renouveler intérieurement en nos âmes les mystères qu'ils représentent, ainsi notre chapelle a la vertu de nous appliquer intérieurement les grâces qu'elle représente en représentant le lieu, les personnes et les actions qui les ont méritées. Dieu veuille que Marie ayant donné dans son sein, une vie humaine à Jésus dans l'ancienne Lorette (d'Italie), elle lui donne dans la nouvelle une naissance spirituelle dans le cœur de tous les Français, et de tous les Sauvages de l'Amérique¹⁴ !

Ainsi, le renouveau spirituel que représente la Vierge, tout comme le secours et la protection qu'elle voue aux croyants, s'incarne dans la chapelle érigée en 1674, mais également dans les statues de Marie et de Joseph avec l'Enfant Jésus¹⁵. Représentée sous les traits de la Reine des Cieux parée d'une

couronne et d'une robe de brocart, la Madone de Lorette est une réplique de celle du sanctuaire italien. La statue reçue d'Italie sera toutefois remplacée par une figure de la Vierge à l'Enfant sculptée par François Baillargé (1759–1830) et revêtue d'une robe brodée offerte par les religieuses de l'Hôpital de Québec¹⁶. Calquée sur ce modèle, la Vierge à l'Enfant de la chapelle de la Jeune-Lorette sera couronnée d'un triangle de bois peint imitant la forme de la robe¹⁷. Ces images décrivent ainsi le processus spirituel du croyant : elles sont à la fois le miroir et le moteur de changement des conditions, suivant le rapport d'influence de la figure religieuse sur la population. Selon ce principe, il n'est pas surprenant que certaines communautés autochtones dites « converties », soumises aux menaces d'extinction ou de dispersion, aient tenu à perpétuer le culte chrétien (moyennant certains transferts rituels), lequel serait devenu, par-delà les décennies, un des agents de survivance et de régénération sociale.

Dans son ouvrage consacré à l'usage des images pieuses dans le contexte missionnaire, François-Marc Gagnon a fourni des indices sur le type de relation que la communauté huronne aurait entretenue avec la culture visuelle¹⁸. Partant du constat que la communication orale s'avère moins équivoque que les images, qui ouvrent à de multiples interprétations, les religieux, redoutant les méprises, ont d'abord misé sur la parole évangélique qu'ils ont tenté de traduire en langues autochtones. Leur crainte était d'ailleurs justifiée par le fait que les composantes des images étaient déchiffrées par les Autochtones à partir de leurs propres schèmes culturels et conceptualisations mythologiques. Dans cette optique, la colombe du Saint-Esprit était associée à l'Oiseau-Tonnerre et les figures des saints, aux divinités totémiques¹⁹. Le récollet Gabriel Sagard rapporte néanmoins que les Hurons manipulent les livres illustrés des heures durant, un attrait motivé par une réaction animiste, la croyance que les images sont dotées de vie et de pouvoir, en vertu d'une interdépendance et interdétermination entre les êtres et les phénomènes :

En vérité les images devotes profitent grandement en ces pays-là, ils les regardent avec admiration, les considerent avec attention, & comprennent facilement ce qu'on leur enseigne par les moyens d'icelles. Il y en a memes de si simples qu'ils ont cru que ces images estoient vivantes, les apprehendoient, & nous prioient de leur parler [. . .]²⁰.

Les jésuites remarquent, pour leur part, que les Autochtones attribuent aux images tantôt un pouvoir négatif, tantôt un pouvoir positif, notamment curatif, en vertu du principe de restitution d'un ordre. Un sorcier avoue, par exemple, que le songe d'une image pieuse lui donne la santé, alors qu'un autre l'associe au déclenchement d'une épidémie. En somme, le statut de

l'image se restreint à celui de présence et son contenu ne sera considéré que postérieurement²¹. Les religieux commanderont pourtant aux artistes européens des images adaptées au contexte autochtone. Les prescriptions visent notamment à captiver les regards et à éviter les réactions de rejet, comme le port de la barbe, proscrit chez les Autochtones. Le jésuite Charles Garnier réclame également que les personnages ne soient pas représentés de profil, mais de face, et qu'ils aient les yeux ouverts afin de renforcer l'impression d'omnivoyance, l'illusion que le personnage s'adresse au spectateur : « ces Images leur plaisent qui regardent tous ceux qui les regardent²² ». C'est ainsi que le dispositif de l'image religieuse a joué le double rôle d'instance silencieuse et de réflecteur des désirs de la population, et que cet espace liminal, qui sépare le matériel et l'éternel, a contribué à transformer la condition de cette dernière. À la lumière de ces données, peut-on penser que certains aspects de cette tradition visuelle de communication et de concession aient été reconduits dans les autoreprésentations de Zacharie Vincent ?

Les premiers autoportraits réalisés par l'artiste huron, vers 1852, le présentent aux côtés de son fils aîné Cyprien qui est âgé de 4 ou 5 ans. Or, cette période coïncide avec le décès récent de son cadet Gabriel, disparu le lendemain de sa naissance (1850), et à la naissance de son troisième fils prénommé Zacharie (1852-1855), lequel décèdera, à son tour, deux ans plus tard. Dans cette circonstance où l'artiste se montre déterminé à prouver que la lignée du dernier Huron n'était pas interrompue, l'œuvre revêt une dimension à la fois revitalisante et désolante. Les registres nous apprennent également qu'à 33 ans, Vincent épouse Marie Falardeau, laquelle est âgée de 24 ans et enceinte de trois mois²³. On peut se demander, par conséquent, si l'autoportrait a pu servir à légitimer la paternité de l'artiste. Ce couple, qui présente un profil hors norme, est d'ailleurs comparable à plusieurs égards à celui de la sainte Famille : une « Marie », jeune épousée d'un compagnon plus âgé et déterminé à assumer les soins du futur né. Ce parallèle aurait-il contribué à redorer la situation filiale « particulière » de Vincent ? Notons, à ce titre, qu'antérieurement, le père Chaumonot a été le cofondateur, à Ville-Marie, de la Confrérie de la Sainte-Famille destinée à encadrer les familles chrétiennes, à resserrer les liens filiaux et à « réformer les conduites négligentes²⁴ ». Bien que l'iconographie religieuse s'écarte, à première vue, du propos profane des autoportraits de Vincent, est-il possible que le motif de la Sainte Famille, demeuré central dans la transmission du culte, lui ait permis d'ennobler ses idéaux de continuité filiale et de résilience culturelle ? Dans l'affirmative, le pouvoir de protection et de négociation spirituelle que revêtaient les images religieuses picturales ou sculptées transmises par les missionnaires aurait du même coup bonifié le rôle que Vincent aurait attribué

à ses autoportraits, à titre de représentant de la « race », après avoir servi de modèle à l'œuvre de Plamondon. Nous verrons, dans les autoportraits plus tardifs, que la communication assurée par le sujet-modèle et la symbolique de ses ornements porteurs de valeurs culturelles, politiques et spirituelles, connaîtront une nouvelle adaptation.

Les autoportraits en chef de guerre : l'iconographie des modèles héroïques

« *In spite of his failings, there was something heroic in Zacharie* ».

– William G. Beers, « The Huron Indian Artist », *The Gazette* (Montréal), 1^{er} fév. 1887.

Au cours de la décennie 1870, Vincent réalise une autre série d'autoportraits dans laquelle il met de l'avant son identité de chef, non pas sous le mode du déclin, comme l'avait représenté Plamondon en 1838, mais sous les traits d'un héros guerrier, vénérable et couronné. En se présentant à la fois comme chef huron et artiste se peignant lui-même, Vincent remet alors à l'honneur la capacité des Hurons à s'adapter et à absorber les éléments de culture de l'Autre. Cette image désormais active de l'Autochtone s'est imposée, à l'époque, à un public large et diversifié, rejoignant même certains dirigeants coloniaux et membres de la monarchie, dont lord Elgin, lord Monk et la princesse Louise²⁵. Les autoportraits de Vincent offrent ainsi une actualisation de l'identité wendat mouvante et métissée, laquelle se traduit notamment à travers les marqueurs vestimentaires et les ornements qui jouent un rôle de médiation symbolique entre la réalité sociale huronne et la présence allochtone. L'intégration d'éléments issus des cultures dominantes complexifie toutefois la dynamique politique, en impliquant une mise en exposition de son pouvoir et une négociation de sa reconnaissance²⁶. De cette manière, si les dignitaires hurons considèrent les instances britanniques comme des alliés et des égaux, l'émulation illustrée de certains vêtements et ornements issus de cette culture participerait à l'entretien symbolique de cette relation.

Les autoportraits de Vincent en chef guerrier forment un corpus relativement homogène d'une douzaine de tableaux répertoriés à ce jour. Parmi eux, celui du Château Ramezay (Fig. 2) servira d'exemple à notre démonstration. Ces œuvres ont en commun de posséder une même composition – une coupe à mi-corps dans un cadrage serré – et de représenter similairement une figure richement parée des attributs soulignant un statut et une fonction. Cette construction s'abreuve à la source d'une iconographie type de chefs de guerre autochtones, modèle iconographique largement diffusé au XIX^e siècle par la gravure, qui prend la forme de portraits dans lesquels le guerrier indien apparaît digne et stoïque, vêtu d'un costume d'apparat militaire. Parmi ces images, les représentations de deux célèbres



2 | Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre* (1815–1886), vers 1875–78, non signé, huile et mine de plomb sur papier, 92,7 × 70,8 cm, Musée du Château Ramezay : 1998. 1098. (Photo : Musée du Château Ramezay)

chefs, Joseph Brant (1742–1807) et Tecumseh (1768–1813), présentent des analogies saisissantes avec les autoportraits de Vincent. Les similitudes qui émergent présupposent non seulement l'imitation d'une expression plastique, d'une condition sociale ou d'un positionnement politique, mais surtout, la reprise d'un modèle héroïque à caractère tragique : le type exemplaire du chef indien, un combattant des guerres de résistance dont le destin glorieux est invariablement voué à l'échec. L'hypothèse avancée suppose que l'artiste huron se représente symboliquement comme un « héros tragique²⁷ », une figure échafaudée sur des bases tant historiques que légendaires, tant autochtones qu'allochtones et dont la construction syncrétique traduit une pensée idéologique équivoque. La figure héroïque et son imitation par Vincent soulèvent un paradoxe. En effet, en tant que leader de résistance autochtone, le héros type incarné par Brant et Tecumseh est puissant et rebelle. Il engage une action dissidente, un combat moral, qui dénonce l'usurpation des droits territoriaux, l'injustice de la dépossession, l'arbitraire des crimes coloniaux. Or, la valeur de subversion attachée à cette lutte demeure incertaine dans la mesure où la révolte engagée se conclut dans la défaite. La forme oxymorique de la terminologie « héros tragique » cristallise ainsi l'ambiguïté d'une conception réunissant grandeur et infortune. Dans ces conditions, la référence au modèle peut témoigner, pour l'artiste huron, autant d'une quête libératrice que d'un constat d'impuissance. Nous tenterons donc ici de cerner les enjeux que sous-tend l'appropriation de cette imagerie héroïque et, en se fondant sur la notion de mimétisme culturel théorisée par Homi K. Bhabha, nous soupèserons l'ambivalente portée émancipatrice ou assujettissante des autoportraits de l'artiste dans le contexte de colonisation.

Au XIX^e siècle, le modèle du héros tragique, une construction interculturelle issue principalement de la littérature, s'inscrit dans la mouvance d'un engouement chez les Euro-américains pour le thème de l'indianité. La tragédie amérindienne se signale alors en tant que genre littéraire et se présente sous des formes diverses allant du roman historique au récit biographique, en passant par le texte dramatique et le poème épique. Le chef guerrier, comme figure exemplaire au destin funeste, se popularise. Sa bravoure indéniable et son malheur immérité participent du style tragique, au même titre que sa vertu et son stoïcisme²⁸. Une iconographie populaire, sous forme de portraits historiés, fait directement écho aux récits biographiques de cette littérature à caractère épique. L'image rend expressément compte de l'exemplarité du chef indien et de ses accomplissements. Elle souligne la dignité et la gravité du portraituré tandis que les détails du costume témoignent de son rang et de sa fonction. De prime abord, cette héroïsation procède des canons de l'art européen. Envisagé sous ce rapport, le paradoxe de la glorification et de la victimisation, qui à la fois affirme et limite le

pouvoir de l'Autochtone rebelle, serait ainsi strictement relayé par les canaux de la culture impérialiste. Mais tout bien considéré, ces histoires et ces portraits émergent bel et bien à la croisée de deux univers culturels. Partiellement informés par la tradition orale dans laquelle s'inscrit la harangue, ils participent d'un mythe historique formulé d'une double voix, tant autochtone qu'allochtone. Ils érigent par leur grandeur épique les fondations légendaires de tous les nationalismes en présence, et la figure du héros tragique y apparaît, en définitive, comme un modèle issu d'un métissage entre les nations.

L'histoire de Zacharie Vincent suit une trajectoire qui, sans être glorieuse, s'apparente à certains égards à celles des chefs Brant et Tecumseh, deux icônes de cette tradition littéraire. Non seulement les trois hommes se butent tour à tour à un échec ultime, mais ils épousent les mêmes fonctions sociales et allégeances politiques : ils occupent le rang de chef de guerre, exercent un rôle diplomatique et soutiennent les intérêts d'une confédération autochtone en s'alliant politiquement et militairement au camp britannique. Brant, figure légendaire des Six Nations, se bat auprès des Britanniques durant la révolution américaine, puis s'exile au Canada après la défaite, avec un groupe de combattants iroquois. De son côté, Tecumseh entreprend sans succès de former une confédération de nations autochtones, soutient héroïquement les Britanniques dans des expéditions antiaméricanistes, mais est mortellement blessé en 1813 à Moraviantown. Vincent, quant à lui, joue, à titre de chef, un rôle diplomatique au sein de la Fédération des Sept Feux²⁹, adhère à la cause monarchique et renonce au prestige économique pour embrasser un idéal d'ascèse. Ces trois chefs de guerre partagent également un métissage identitaire. En l'occurrence, Brant et Tecumseh se révèlent historiquement de puissants vecteurs d'hybridité culturelle. Respectivement d'origine mohawk et shawnee, ces deux alliés des forces britanniques adoptent maintes pratiques propres à la société euro-américaine. Brant reçoit, par exemple, une éducation à l'anglaise qui lui permet de s'adapter à la culture européenne, voire de frayer élégamment dans un univers mondain³⁰. Le Mohawk considère d'ailleurs l'adaptation aux deux cultures comme la meilleure chance de survie et d'autonomie des Autochtones. Similairement, Tecumseh ajuste ses stratégies politiques et militaires à la conjoncture coloniale afin de résister plus efficacement à l'envahissement territorial que le gouvernement américain fait subir à son peuple. Cette mouvance identitaire trouve une résonance toute particulière chez Vincent, puisque celui-ci se situe, politiquement ou culturellement, à la confluence des repères nationaux hurons, britanniques et mohawks. D'une part, il porte allégeance à la couronne avec une conviction évidente. D'autre part, en dépit de son appartenance huronne, l'univers mohawk participe activement de son identité biologique et culturelle,

ce qui renvoie, dans le cas présent, aux origines iroquoïennes de Joseph Brant. À cet égard, un article de 1895 décrit la mère de Vincent comme une « Huronne-Iroquoise de descendance iroquoise³¹ ». Or, les systèmes sociaux huron et mohawk sont traditionnellement matrilineaires et les liens de filiation s'établissent, par cette tradition, selon l'ascendance maternelle. Dans cette optique, Vincent appartiendrait au clan iroquois. L'univocité de cette appartenance mérite toutefois d'être nuancée, puisque l'empreinte culturelle européenne a lentement fait dévier, pendant le XIX^e siècle, la filiation de la mère vers celle du père. Quoi qu'il en soit, les liens de l'artiste à la Nation iroquoise sont corroborés par d'autres éléments factuels qui sont, sur le plan linguistique, l'appartenance des Hurons à la famille iroquoise et, sur le plan politique, l'alliance qui unit les Nations huronne et iroquoise à travers la Fédération des Sept Feux. Sur le plan personnel, Vincent choisit également, à 64 ans, de quitter Lorette pour vivre parmi les Mohawks de Caughnawaga (Kahnawake)³². Sans surprise, les portraits de Brant, Tecumseh et Vincent portent visuellement l'empreinte du métissage à travers les éléments de costume.

En outre, le lien d'identification que Vincent aurait manifesté à l'égard des deux figures reposerait moins sur leur dimension historique que sur leur réputation de héros mythiques. Plus précisément, l'artiste calque idéologiquement des figures de résistance fantasmatiques nées conjointement de la réalité historique, de la légende littéraire, de la tradition orale et de l'iconographie. Analphabète, l'artiste huron n'est pas en mesure de lire les récits, factuels ou fictifs, qui relatent les combats de ces chefs. En revanche, il ne peut ignorer la transmission orale et l'imagerie populaire qui promeuvent, au même titre que la littérature, les valeurs auxquelles son titre est associé. En particulier, l'héroïsation de ces deux Autochtones est abondamment diffusée, à la fin du XIX^e siècle, par la voie du portrait. Les biographies, mémoires et histoires, qui pullulent à l'époque de toutes parts, arborent le plus souvent un portrait gravé en page frontispice. En l'occurrence, l'iconographie consacrée à Joseph Brant compte une profusion d'œuvres à l'huile, dont certaines de la main d'artistes de renom, ainsi qu'une masse de représentations imprimées et de copies. Un tableau attire particulièrement l'attention, par la fréquence de sa reproduction : celui de George Romney (Fig. 3). De la même façon, les illustrations du chef Tecumseh profitent d'une large diffusion. L'image la plus répandue de ce dernier consiste en une gravure illustrant un portrait composite, issu de la main de deux artistes du début du XIX^e siècle. Elle se base sur un croquis au crayon exécuté d'après nature par le marchand créole Pierre Le Dru, croquis qui sera ultérieurement modifié par un officier britannique anonyme. Le Dru dépeint Tecumseh avec un turban orné d'une plume d'aigle et des ornements au nez, tandis que l'officier ajoute à la tenue



3 | Gravure de John Raphael Smith d'après George Romney, *Joseph Tayadaneega called the Brant, the Great Captain of the Six Nations*, 1779, 50,2 × 35,3 cm, British Museum. (Photo : British Museum, Londres)



4 | Zacharie Vincent, *Tecumseh, Huron*, non daté, non signé, fusain sur papier, 42,5 × 36,1 cm, Musée du Château Ramezay: 1998.549.20. (Photo : Musée du Château Ramezay)

une médaille royale et un manteau rouge à épaulettes militaires. Le portrait sera publié, en 1869, dans l'ouvrage *The Pictorial Field-Book of the War of 1812* de Benson John Lossing³³. Les historiennes de l'art Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge ont identifié cette image comme ayant servi de référence à un fusain réalisé par Vincent (Fig. 4)³⁴. L'artiste intitule erronément sa

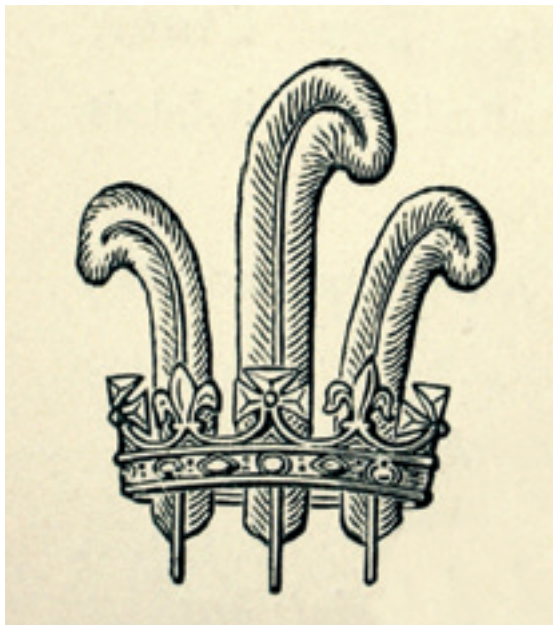
copie *Tecumseh*, *Huron* et modifie l'image source en omettant les ornements nasaux, ce qui rapproche l'identité et l'apparence du modèle de la sienne. En ce sens, l'œuvre témoignerait d'un processus identificatoire à la figure héroïque. Selon Anne-Marie Sioui Blouin, Vincent établirait, au surplus, un parallèle entre la cause et le sort du chef Shawnee et ceux de la communauté huronne de Lorette³⁵. Sur le plan formel, le dessin reprend la pose figée des autoportraits et présente les mêmes problèmes d'échelle. Comparé à la gravure de Lossing, il amplifie la dimension de la tête par rapport au reste du corps et celle des yeux dans l'ensemble du visage. Ces disproportions anatomiques tendent à accentuer la subjectivité et la présence du portraituré, mais aussi, à mettre en évidence la médaille royale qui, arborée sur un petit tronc, assume une importance symbolique proportionnelle à sa taille. Aussi, les éléments référentiels et leur inscription dans cette composition informent-ils une subjectivité mise en évidence, de même qu'un statut social, une fonction militaire et une allégeance politique : ils exposent, somme toute, le sujet et son histoire. En conséquence, en tant que portraits historiés, la caractéristique commune des représentations de Brant et de Tecumseh demeure, en substance, la glorification du modèle, de ses exploits et de sa cause.

Compte tenu de ce qui précède, les similitudes que les autoportraits en chef de guerre entretiennent avec les images de Brant et de Tecumseh ne relèvent, sans doute, ni de la coïncidence, ni du phénomène de mode. Suivant cette hypothèse, les œuvres de Vincent constituent une imitation des modèles autochtones héroïques en circulation au XIX^e siècle. Dans la forme, l'artiste huron copie le langage plastique européen. Dans le contenu, il mime un statut hiérarchique, s'exprimant par l'opulence du vêtement, ainsi qu'un double positionnement politique, s'avérant fédéraliste dans l'univers autochtone et loyaliste dans le monde euro-américain. Si cet acte de mimétisme est porté par une intention émancipatrice certaine, son impact subversif, on l'a vu, demeure ambigu. Vincent use-t-il sciemment d'une stratégie mimétique ou copie-t-il passivement un modèle de résistance ? Endosse-t-il une cause dissidente ou s'allie-t-il avec résignation à l'impérialisme ? De manière générale, l'imitation peut prendre deux formes : elle peut être associée tant à un mouvement d'acculturation qu'à un élan de libération. Dans *Les lieux de la culture*, Homi K. Bhabha définit le mimétisme, dans un sens large, comme l'imitation des attitudes sociales et culturelles du dominant par le dominé³⁶. Si l'acte d'imiter est couramment associé à un comportement menant à l'assimilation et à la négation identitaire du colonisé, selon la théorisation de l'auteur, le concept de mimétisme possède aussi un caractère de subversion. Il constitue, avec celui d'hybridité, l'un des moyens de déstabilisation du pouvoir colonial. Ainsi, il présente deux revers : d'une part, une stratégie de contrôle créée par l'autorité coloniale, et d'autre part, une appropriation culturelle,

libératrice, réalisée par le colonisé. La définition d'un mimétisme subversif pourrait donc s'appliquer aux autoportraits de Zacharie Vincent. En effet, en peignant sa propre image, l'artiste expose le regard qu'il porte sur lui-même, transgresse les frontières identitaires déjà établies et révèle l'artificialité de la logique oppositionnelle entre Soi et l'Autre. Sa glorification narcissique n'est pas soumise à une volonté extérieure : elle est affirmation de soi, affirmation d'une *estime* de soi. En relatant un hommage rendu au peintre, en 1895, un journaliste fait d'ailleurs mention de cette dignité personnelle : « *among [many virtues] was a self-respect that kept him from begging in all his hardships*³⁷ ». Toutefois, même si la stratégie mimétique semble procéder, au premier abord, d'une démarche émancipatrice, les autoportraits en chef de guerre méritent d'être interrogés dans leur forme et dans leur contenu afin de saisir l'impact réel de la démarche artistique. Suivant cette perspective, il convient d'examiner les mimétismes du langage plastique et des positionnements social et politique afin d'évaluer comment ces tactiques s'inscrivent ou non dans un mouvement de résistance.

Dans la création de ses autoportraits, Vincent a recours au médium européen de la peinture à l'huile³⁸ et imite autant la manipulation technique de la matière que l'organisation formelle de l'image picturale académique. Suivant cette démarche, l'acte mimétique et la mimesis de l'image renversent subrepticement le rôle hégémonique d'un mode d'expression artistique qui fait figure d'autorité : le Huron affiche sa subjectivité dans toute sa complexité et, ce faisant, confronte les représentations réductrices qui objectifient l'Autochtone. Selon Bhabha, ce type d'imitation constitue une menace à l'ordre établi, puisqu'il reproduit, partiellement et inadéquatement, le discours en vigueur. Il « contamine » ce discours par une hybridité « indue », européenne et autochtone, qui expose au grand jour l'une de ses failles majeures, à savoir son ambivalence intrinsèque. Cette ambivalence veut que les stratégies normalisatrices instituées par les autorités coloniales maintiennent paradoxalement, pour des raisons de pouvoir, une différence artificielle entre le colonisé et le colonisateur. La révélation de l'ambivalence du discours officiel déstabilise, inévitablement, sa valeur d'instance de légitimation³⁹. Ainsi, le mimétisme du langage pictural offre au colonisé, à Zacharie Vincent, un lieu de résistance qui défie de l'intérieur l'autorité impérialiste.

Une autre manœuvre d'imitation consiste à témoigner, par la tenue vestimentaire et les ornements, de l'affiliation de l'artiste à une élite sociale et politique de haut rang. En effet, le costume arboré par Vincent, en tant que chef guerrier, comporte des affinités notables avec les parures figurant sur les images de héros autochtones. En prenant comme points comparatifs l'autoportrait du Château Ramezay et le portrait de Brant réalisé par Romney,



5 | Armoirie du prince de Galles [*Shield of the Prince of Wales impaling Denmark*] (détail). Tirée de Steven Thomas Aveling (dir.), *Heraldry, Ancient and Modern: Including Boutell's Heraldry*, W.W. Gibbins, Londres, 1892, p. 288. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal.

ces analogies se déclinent comme suit : les deux hommes sont parés d'un couvre-chef de plumes, d'une pipe-tomahawk, d'une ceinture perlée, de brassards métalliques, et enfin, d'une pièce ornementale à la base du cou⁴⁰. À la liste des parures, il convient d'ajouter la médaille du monarque d'Angleterre que l'artiste huron affiche ostentatoirement sur sa poitrine⁴¹ et qui apparaît couramment dans les portraits de chefs guerriers, notamment celui de Tecumseh. Enfin, si la coiffe de Vincent s'apparente significativement à celle de Brant, elle possède, de plus, la particularité de reproduire l'emblème héraldique du prince de Galles composé de plumes d'autruche et d'une croix de Malte (Fig. 5). Le couvre-chef à plumes, qui possède une signification distincte selon les cultures, fusionne ainsi en un seul objet les symbolismes monarchique et autochtone. S'ensuit une condensation visuelle et idéologique élevant Vincent au rang fantasmatique de héros couronné. Pour des motifs divers, l'artiste se serait identifié au personnage royal. D'abord, en tant qu'héritier du trône, le prince Albert Edward (1841-1910), futur Édouard VII, jouit d'une forte autorité morale auprès des Hurons, dont l'alliance avec la couronne britannique tend à contrecarrer les pressions exercées par les instances gouvernementales canadiennes. À l'occasion de l'inauguration du pont Victoria en 1860, le prince fait une visite hautement remarquée à la population du Canada. Celle-ci coïncide toutefois avec le transfert des responsabilités des Affaires indiennes du gouvernement impérial au gouvernement provincial et avec l'émission de *l'Acte relatif à l'administration*

des terres et des biens des sauvages, lequel renforcera bientôt les politiques d'assimilation et mettra en œuvre l'appropriation des terres autochtones à des fins de colonisation⁴². Lors de son passage à Québec, des dignitaires hurons saisissent l'occasion pour exprimer leur loyauté en offrant des *wampums* et présents divers. En retour, plusieurs d'entre eux reçoivent des médailles⁴³. Deux chefs hurons, Tsawenhohi et Tahourenché, présentent également une courte harangue au prince dans les locaux du parlement. On imagine ainsi facilement l'importance que la visite princière revêt pour Vincent et l'ensemble de sa communauté⁴⁴. L'insistance de ce dernier à multiplier les ornements monarchiques, dans ses autoportraits, a pu être motivée en premier lieu par un désir de souligner l'alliance et le lien de parenté symbolique qui unissaient les Hurons à leur « Mère », la reine Victoria, qui leur a promis aide et protection⁴⁵. Plus spécifiquement, les autoportraits témoignent d'une série de parallèles que le Huron semble avoir établis entre sa propre expérience et celle du prince héritier, non seulement dans leur rôle politique respectif, mais également dans leur intérêt précoce pour les arts⁴⁶ et leur statut de digne représentant d'une « noble race ». Ainsi, cette monstration de soi par la tenue vestimentaire constitue tant l'affirmation d'un choix politique que d'un statut hiérarchique. Si l'affirmation de l'Autochtone, dans un contexte de répression, s'avère un acte de résistance, il paraît juste également de prétendre que l'exposition ostentatoire du costume d'apparat est bel et bien une stratégie subversive. Dans la mesure où la tenue témoigne d'une fonction sociale, cette stratégie s'avère autant une appropriation individuelle de Vincent qu'une œuvre collective, à savoir un héritage des chefs guerriers. Bien que le croisement culturel des codes vestimentaires et ornementaux ne soit pas inédit, il a pour effet, comme le mimétisme des modèles héroïques, de rompre avec l'image essentialisée de l'Autochtone et d'exposer la subjectivité de l'artiste.

La *persona* de Vincent en vagabond : écho de l'ascète religieux

« Pour un missionnaire du Canada, ceci passe pour proverbe : il faut avoir l'estomac fait pour la faim, les yeux pour la fumée, les pieds à la neige et tout le corps à la fatigue ».

– P.-J.-M. Chaumonot, lettre adressée à Monsieur Guyotte, Dijon, 1666.

Au cours de la même période où il réalise ses autoportraits en chef héroïque, Vincent fait appel à la photographie de studio qui connaît une démocratisation. En tant qu'outil promotionnel, ce médium lui permet de diffuser efficacement son statut d'artiste à une éventuelle clientèle, mais aussi, de remplacer le miroir dans le processus de création des autoportraits.



6 | Photographie de Vincent au chevalet, par Louis-Prudent Vallée, vers 1875, albumine, 14,5 x 9,8 cm, Collections spéciales et livres rares, Université de Montréal. Collection Baby – Photographie / P00581FP06718 ; Division de la gestion de documents et des archives (1FP.06718). (Photo : Université de Montréal)



7 | *Zacharie Tehar-i-olin Vincent*, photo de Louis-Prudent Vallée, vers 1875-1879, 17,5 x 12,5 cm, Coll. François Vincent, Archives du Conseil de la Nation huronne-wendat (Ph. 15-52). (Photo : Archives du Conseil de la Nation huronne-wendat)

Réalisés au studio de Louis-Prudent Vallée (1837–1905) de Québec, les clichés contrastent, à l’époque, avec les portraits ethnographiques, tout autant qu’avec les photographies de chefs hurons tirées aux studios Notman et Livernois, qui témoignent d’une indianité modernisée et prestigieuse. Le cliché de Vincent au chevalet, installé dans un décor de forêt en trompe-l’œil (Fig. 6), présente, pour sa part, une catégorie encore inexistante : celle de l’artiste huron, d’un être actif et créateur, qui reprend le contrôle de son image. Dans une seconde photographie (Fig. 7), on reste frappé, cette fois, par la négligence de son apparence qui contraste avec son attitude de digne désinvolture, comme si l’artiste était passé d’une tentative de s’élever au rang de la majorité à celui de refuser son autorité et de se marginaliser volontairement⁴⁷. Le Dr William Beers, qui s’est intéressé à l’époque aux œuvres de Vincent, a d’ailleurs rapporté, dans un hommage posthume, l’allure singulière qu’il arborait, à la manière d’un vagabond : « *He was, however, very particular about his person; he never wore flannel until seven months before he died. His winter attire was a coat, under it another coat, under that a third coat, and then nothing*⁴⁸ ». Beers associe alors cette apparence au modèle romantique de l’homme des bois : « *he was a vagabond of the woods and waters*⁴⁹ ». Quelques années plus tôt, le journaliste et historiographe de la Nation huronne-wendat, André-Napoléon Montpetit, livrait un portrait similaire de Vincent, désigné sous le diminutif de « Cari » :

Cari restera légendaire. Le vrai dernier Huron n’est-il pas né artiste peintre ? Dès que son talent se manifeste, des hommes de l’art lui proposèrent de lui faire les frais d’un tour d’Europe pour lui permettre d’étudier la peinture sous les maîtres et de s’inspirer du génie des anciens. Ces propositions n’attiraient rien de plus qu’un sourire sur les lèvres de Cari. À ses heures, il prenait pinceaux et palette, esquissait un tableau ou un portrait, et s’en allait le vendre au plus vite, à peine ébauché, pour quelques dollars qu’il dissipait en quelques jours. Aussi longtemps qu’il fut jeune, qu’il conserva la vivacité de l’imagination, la sûreté de la main, il vécut de ses toiles et de ses dessins. Il vécut sans travailler presque, car il ne reprenait ses pinceaux que lorsque la misère et même la faim les lui rapportaient. Deux jours de travail lui procuraient parfois un mois de flânerie. Doux, liant, causeur, quoique bègue, il s’accrochait un peu partout, se portant d’intérêt à chacun et s’oubliant lui-même, vivant au jour le jour, oublieux de la veille, insouciant du lendemain. Que lui importait la gloire, un nom d’artiste, une fortune ? Un morceau de pain, quelques gouttes d’eau de vie, le grand air, le soleil, un paillason pour y dormir et, à son défaut, l’herbe des prés comblait son âme [. . .] L’âge vint avec les infirmités, le talent

s'éteignit, et Cari dû se faire peintre d'enseignes. Plus tard, on le vit réduit à badigeonner des murs. Pauvre, quasi-mendiant, il quitta Québec, en janvier dernier, avec un de ses fils, pour se rendre au Sault-Saint-Louis, à deux cents milles de Lorette, où il comptait fabriquer des raquettes. 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 pied [. . .] Telle est la légende du vrai dernier Huron pur sang⁵⁰.

Cette allure de clochard rappelle évidemment celle de l'artiste bohème, marginal et sans attache, popularisée à l'époque par l'avant-garde européenne, mais dont la reconnaissance canadienne se fera plus tardivement. Il demeure toutefois légitime de questionner les raisons qui auraient motivé Vincent à se présenter dans cette posture qui contraste radicalement avec celle des autoportraits héroïques, en considérant la manière dont était perçu, à l'époque, ce que nous qualifions aujourd'hui de « déchéance physique ». Au XVIII^e siècle, un témoignage du père jésuite Lafitau témoigne de la manière dont les Autochtones d'âge mûr abandonnaient progressivement leur opulence physique : « Dès que cet âge est passé, [l'Autochtone] fait gloire de vivre dans un état de négligence, ne portant plus aucune parure superflue ni quoi que ce soit qui n'est pas usé, pour bien montrer que son esprit s'attache aux choses sérieuses⁵¹ ». Ainsi, la soi-disant déchéance ou négligence des hommes d'âge respectable s'avérait en fait un signe de détachement de l'ordinaire temporel, une sorte de vœu de « simplicité volontaire ». C'est ainsi que les marques d'héroïsme qui caractérisent les autoportraits de Vincent ont été remplacées dans les photographies, par des signes de détachement des valeurs de prestige. Un article anonyme de 1895 corrobore d'ailleurs cette image : « *No promise of comfort could induce him to settle down permanently in the village of Lorette. He liked the freedom of the bush and communion with nature better than village gossip*⁵² ». Compte tenu des valeurs d'authenticité et d'engagement que charriait son titre de dernier Huron, ainsi que de sa détermination à résister au potentiel d'enrichissement auquel était exposée sa communauté, il est possible que les valeurs de simplicité aient fourni à l'artiste une démarche morale à laquelle il a choisi de demeurer fidèle.

À cet égard, ces valeurs rappellent celles qu'avait adoptées le père Chaumonot, tout comme son destin singulier. Contrairement à ses confrères Brébeuf, Lalemant, Jogues, Garnier et Chabanel, dont les historiographes ont retenu les actions et le destin jugés exemplaires, l'histoire de Chaumonot est restée, quant à elle, intimement liée à la communauté huronne-wendat avec laquelle il a choisi de partager son existence. Reconnu pour sa grande

humilité, sa discrétion et son ouverture, Chaumonot se démarque des autres missionnaires canadiens par ses origines modestes et son existence de « vagabond⁵³ », comme il s'est lui-même décrit. En dépit de son absence de formation théologique, il s'est également élevé au-dessus de sa condition, en accédant à la Compagnie de Jésus. René Latourelle a d'ailleurs confié que son éventuelle canonisation lui vaudrait le titre de « patron des clochards⁵⁴ ». Ce profil particulier pour un religieux a sans doute attiré la sympathie de Vincent. L'autobiographie du jésuite, rédigée en 1688, révèle d'abord qu'il est né en France en 1611 d'un père « pauvre vigneron⁵⁵ » et qu'il fuira le milieu familial pour vivre « en vagabond par le monde ». Chemin faisant, il renie ses origines et se prétend le fils d'un procureur du roi. Chaque élan d'orgueil a alors pour effet d'éprouver davantage sa condition qui devient de plus en plus misérable : « Voilà mon apprentissage de gueux [. . .] J'étais pieds nus [. . .] Ma chemise pourrie et mes habits déchirés étaient pleins de vermine ; ma tête même que je ne peignais point se remplît d'une si horrible gale qu'il s'y forma du pus et des vers avec une extrême puanteur ». Se rendant en pèlerinage à Rome pour purger ses fautes, Chaumonot se réfugie à la basilique de Loreto qui abrite la Sainte Maison où il reçoit une faveur de guérison. À maintes reprises, il se dit guéri par l'intervention divine et endossera lui-même, par la suite, un pouvoir thaumaturgique⁵⁶. Il se reconnaît alors une dette envers la Vierge qu'il décide de servir le reste de son existence. Les circonstances le font rencontrer des religieux de la Compagnie de Jésus qui lui offrent une éducation. C'est au cours de son noviciat qu'il parcourt une relation du Canada rédigée par le père Brébeuf et est frappé par les conditions d'extrême pauvreté dans lesquelles vivent les missionnaires. Cet état de fait lui inspire alors le projet de servir les populations autochtones, considérées alors comme les « plus pauvres des pauvres ». À cet effet, il réussira à convaincre le Révérend Père de la Compagnie de lui accorder cette responsabilité, en dépit de son manque de formation : « [pour] instruire et pour convertir ces nations barbares, l'humilité, la patience, la charité et le zèle des âmes étaient plus nécessaires que beaucoup d'esprit et de science⁵⁷ ». Privé des connaissances philosophiques qui constituent la base doctrinale de l'ordre jésuite, Chaumonot manifestera sans doute moins de résistance que ses confrères aux concepts et vérités entretenues par les Autochtones. Avant sa traversée outre-Atlantique, le jésuite fait un dernier pèlerinage à Loreto où la Vierge lui inspire le vœu de « chercher toujours et en toutes choses la plus grande gloire de Dieu ». Contractant alors avec Elle un pacte, il lui aurait répondu « Je le veux bien, ô Sainte Vierge ! Pourvu que vous soyez ma caution, et que vous m'aidiez à garder une telle promesse ». La figure maternelle et protectrice de la Vierge et celle de Joseph, saint patron du Canada français, lui auraient alors

assuré une double intervention. Il s'appropriera, en leur honneur, les deux prénoms pour devenir Pierre-Joseph-Marie Chaumonot⁵⁸.

Arrivé en Amérique en 1639, il fait œuvre d'évangélisation chez la communauté huronne et partage ses épreuves. Au même titre qu'il avait jadis erré de la France en Italie, avant de trouver son sanctuaire, il accompagne les Hurons à travers leur long périple qui les mène à la Jeune-Lorette. Entre 1655 et 1658, il s'adresse également aux délégués des Cinq Nations iroquoises où il fait preuve d'autorité et de persuasion dans la défense des intérêts de la communauté huronne : « Gardez vos castors, si vous le trouvez bon, pour les Hollandais [. . .] Nous ne cherchons point les choses périssables ». Son ouverture et sa capacité d'adaptation le mènent également à atteindre un rare degré d'approfondissement de la langue huronne qu'il considère comme « la plus difficile de toutes celles de l'Amérique Septentrionale⁵⁹ ». Son œuvre la mieux connue demeure d'ailleurs un dictionnaire français-huron. Dans la lettre circulaire rédigée à la mort de Chaumonot, le Supérieur des missions, le père Claude Dablon, souligne sa grande humilité, mais aussi le soin qu'il mettait à rappeler ses origines et les travers de sa jeunesse, afin de témoigner de la Miséricorde de Dieu et du pouvoir de transformation de l'être : « il a toujours fui les charges les honneurs et les louanges autant qu'il l'a pu ; et quoiqu'il ait été presque toujours supérieur dans nos missions, il paraissait l'inférieur de ceux qui étaient sous lui [. . .]⁶⁰ ». Ainsi, le jésuite aura d'abord renié, pendant sa jeunesse, ses origines et refoulé sa condition de dénuement, en prétendant être issu d'un noble terreau. Cette attitude qui l'a mené à s'enfoncer plus profondément dans le creuset de la honte se transforme par la suite radicalement lors de son engagement missionnaire auprès des Autochtones, au cours duquel il se fait gloire désormais de son dépouillement physique tout autant que de ses carences de savoirs. Cette distance de l'Europe, de son confort comme de sa *doxa*, lui permet alors de s'ouvrir à l'altérité, à un essentiel humaniste, et de renouer avec les valeurs chrétiennes initiales.

Suivant un revirement similaire, Zacharie Vincent a d'abord exposé son identité de chef des guerriers et de « prince éternel », en misant sur sa « distinction », prise aussi bien au sens de distance et de différenciation que de prestige et de dignité. Cette image glorieuse fera toutefois pendant à celle d'une supériorité morale enrichie moins par son savoir que par la diversité et la valeur de ses expériences. La *persona* d'un artiste qui se drape des augustes attributs de l'ascète. Les derniers seront les premiers . . . Bien que Vincent n'ait sans doute pas calqué sa vie de manière littérale ou consciente sur celle de Chaumonot, il est probable qu'il se soit inspiré de ce modèle et ait pris connaissance de l'autobiographie dont la première édition paraît en 1858⁶¹. En raison de son analphabétisme, Vincent aurait sans doute été initié à son

contenu par un intermédiaire, comme son neveu, Prosper Vincent (1842–1915). Premier Huron à être ordonné prêtre, l'abbé Vincent dit *Sawatanin*, « l'homme du souvenir », est alors un des rares membres de la communauté à maîtriser la langue huronne. À l'instar de Chaumonot, il rédigera également un dictionnaire huron⁶², poursuivant ainsi son œuvre de mémoire. Au XIX^e siècle, le dictionnaire Chaumonot est conservé par les Grands Chefs de la Jeune-Lorette⁶³, notamment par François-Xavier Picard (de 1870 à 1888), ami d'enfance du chef Philippe Vincent, père de Prosper et frère de Zacharie. La réputation de Prosper Vincent est également bonifiée en 1862, lorsque, assisté de plusieurs concitoyens, il sauve la majorité des objets pieux et du mobilier de l'incendie de la chapelle de Notre-Dame-de-Lorette⁶⁴. Zacharie Vincent a d'ailleurs souligné l'événement en réalisant trois œuvres, dont *Incendie du moulin à papier de Lorette*⁶⁵. Si, par sa fonction de prêtre, l'abbé Vincent a défendu les valeurs évangéliques, son statut de « premier Huron ayant accédé à la prêtrise » lui a conféré une aura de modèle exemplaire moralement supérieur et reconnu de surcroît par la majorité allochtone. Cette position a vraisemblablement jeté une ombre au statut de « dernier Huron » auquel Zacharie Vincent a été jusque-là associé, au même titre que les valeurs d'intégrité ethnique ont été remplacées par celles de la revitalisation sociale et économique. Dans ce contexte, l'identification du peintre huron au père Chaumonot et l'adhésion à son éthique de vie lui auraient sans doute conféré une nouvelle aura, celle d'un héroïsme spirituel propre à s'élever au-dessus des instances et des institutions d'ici-bas.

En démantelant les images essentialistes, exotiques et figées du sujet autochtone, qui ont nourri son incompréhensibilité, Vincent a contribué à tisser les premiers maillons d'une communication vivante avec la présence allochtone, à négocier un espace de représentation de la réalité huronne, et à réconcilier les différentes facettes de son identité et de son cheminement historique. Les autoportraits présentent en fait les transformations successives du corps social, mais aussi une vision critique sur la théâtralisation du mode de vie de la communauté de Lorette livrée au regard de l'Autre. Ils synthétisent des signes empruntés, adaptés et convertis, suivant une logique de concessions et d'échanges, au même titre que les objets de traite ont servi, jusqu'au XIX^e siècle, d'intermédiaire entre les groupes autochtones et allochtones. Si l'imitation des modèles héroïques et religieux a eu comme effet de déstabiliser partiellement les dynamiques de pouvoir colonial, le rôle mythique qu'a choisi d'endosser Vincent ouvre sur un possible, lequel dépasse toutefois les cadres culturels et identitaires définis par la communauté huronne depuis son exil. Cette posture le rapproche d'ailleurs de celle de l'artiste moderne qui s'est volontairement marginalisé et qui a tenté de se libérer des déterminants socioculturels au profit d'une perspective

universaliste, afin d'opérer un renouvellement intégral de sa condition. En mettant en image et en esthétisant sa propre déchéance, en concordance avec les modèles exemplaires politiques et religieux, Vincent a réussi à élever sa condition et à transformer les préconceptions d'une indianité en déclin. Cette résilience s'est toutefois opérée à l'encontre des idéaux nationalistes de revitalisation économique, d'homogénéisation sociale et autres valeurs rationalistes ancrées dans le passé. Alors que le nationalisme cherche à unifier les composantes discordantes, en refoulant les clivages idéologiques et en effectuant une sélection de la mémoire collective, certaines expressions plus autonomes et spontanées tendent, au contraire, à questionner et à contester ce *statu quo*. Ces regards discordants, qui travaillent au cœur même des entre-deux et des éléments divergents, rejoignent bien souvent une couche profonde de la culture. Elles réussissent également à engendrer son renouvellement et à assurer sa pérennité. Telles sont les œuvres de Vincent.

NOTES

- 1 François-Marc GAGNON, « Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons* (1838) », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1 (1989), p. 72-73.
- 2 Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (*The Location of Culture*, ca. 1994), Paris, Payot, 2007, p. 116, 147-49.
- 3 Nadine CHARRON, « La politisation de la culture à travers l'industrie touristique : performances et revitalisation des traditions chez les Hurons-Wendat », mémoire de maîtrise, département d'anthropologie, Université de Montréal, 2006, p. 57.
- 4 Michel LAVOIE, « "C'est ma Seigneurie que je réclame". La lutte des Hurons de Lorette pour la Seigneurie de Sillery, 1760-1888 », thèse de doctorat, département d'histoire, Université Laval, 2006, p. 372.
- 5 Voir notamment Michel LAVOIE, *C'est ma seigneurie que je réclame. La lutte des Hurons de Lorette pour la seigneurie de Sillery, 1650-1900*, Montréal, Boréal, 2010 ; Michel LAVOIE et Denis VAUGEOIS, *L'impasse amérindienne. Trois commissions d'enquête à l'origine d'une politique de tutelle et d'assimilation, 1828-1858*, Québec, Septentrion, 2010.
- 6 Claude et François VINCENT, « Les grands-chefs hurons-wendat de Wendake » (affiche), Archives du Conseil de la Nation huronne-wendat, Wendake, 1998.
- 7 Deux autoportraits avec son fils ont été répertoriés à ce jour : *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, vers 1852, non signé, huile sur toile, 48,4 × 41,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, et *Portrait de l'artiste par lui-même*, vers 1852 non signé, huile sur toile, 44,4 × 35,5 cm, coll. Morrin College, reproduit dans William WOOD, *The Storied Province of Quebec. Past and Present*, Toronto, The Dominion Publishing Company Ltd, 1931, p. 118.

- 8 Voir à ce sujet Alexis LUSSIER, « L'Autre du miroir », dans *Imaginaire et transcendance*, sous la direction de Anne Éline Cliche, Stéphane Inkel, Alexis Lussier, Montréal, Figura textes et imaginaires, UQAM, 2003, p. 25.
- 9 Jean-Sébastien LAVALLÉE, « Sillery terre huronne ? Étude de la première revendication territoriale des Hurons de Lorette (1791-1845) », mémoire de maîtrise, département d'histoire, UQAM, 2003, p. 16.
- 10 « Autobiographie du père Chaumonot », *Notre-Dame de Lorette et le père Chaumonot*, choix de textes de Gilles Drolet, Montmagny, Éditions Anne Sigier, 1985 ; L'abbé Lionel LINDSAY, *Notre-Dame de la jeune Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, Montréal, Cie de publication de la *Revue canadienne*, 1900, p. 20-24.
- 11 Une légende rapporte qu'à la fin du XIII^e siècle, au moment où Nazareth était menacée par les musulmans, elle fut soulevée et transportée à Loreto. Dans les faits, le prince byzantin Nicéphore 1^{er} Doukas a fait transporter une maison palestinienne jusqu'en Italie. « Autobiographie du père Chaumonot », p. 12 ; Charlotte et Céline GROS-LOUIS, *La chapelle huronne de Lorette 1730-1980*, Village-des-Hurons, 1980.
- 12 « Autobiographie du père Chaumonot », p. VIII.
- 13 *Ibid.*, p. 98-99.
- 14 « De la Chapelle Notre-Dame de Lorette en Canada », mémoire du père BOUVART, écrit le 1^{er} et 2 mars 1675, rapporté dans *Notre-Dame de Lorette et le père Chaumonot*, p. 122-23.
- 15 *Ibid.*, p. 132.
- 16 *Ibid.*, p. 140, p. 167-68.
- 17 *Ibid.*, p. 165.
- 18 François-Marc GAGNON, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975.
- 19 *Ibid.*, p. 20-21. Bruce TRIGGER, *Les enfants d'Aataentsic, L'histoire du peuple huron*, Montréal, Libre Expression, 1991, p. 427.
- 20 *Relations des Jésuites*, vol. 3, p. 628-29. Rapporté par GAGNON, *La conversion par l'image*, p. 17.
- 21 *Ibid.*, p. 26-28, 34-36.
- 22 Rapporté par GAGNON, *ibid.*, p. 38-39, 42-43. Sur le dispositif d'omnivoyance de l'image religieuse, voir Nicolas DE CUES, *Le tableau ou la vision de Dieu*, Paris, La nuit surveillée, 1986, p. 32.
- 23 Marie Falardeau épouse Édouard Sébastien (Bastien) en 1841, à l'âge de 17 ans, et lui donne deux enfants : Marie-Adélaïde en 1842, et Édouard en 1844. Ceux-ci décèdent en bas âge : Édouard meurt âgé de 20 mois, quelques jours après son père, décédé accidentellement le 7 novembre 1845. Ainsi, Marie Falardeau est non seulement veuve, mais aussi en deuil de ses enfants, lorsqu'elle épouse Vincent, trois ans plus tard. Archives nationales du Québec (BanQ) – Centre de Montréal, Fonds Drouin, Registre des décès pour Saint-Ambroise de la Jeune Lorette.
- 24 « Autobiographie du père Chaumonot », p. 93-94.
- 25 « Mort d'un artiste huron », *Le Canadien* (Québec), 2 déc. 1886.
- 26 CHARRON, *op. cit.*, p. 102 ; voir l'analyse d'Henrietta HARRISON, « Clothing and Power on the Periphery of Empire: The Costumes of the Indigenous People of Taiwan », *Positions*, vol. 11, n^o 2 (2003), p. 347.

- 27 L'expression est empruntée à l'auteur Gordon Mitchell SAYRE, dans *The Indian Chief as Tragic Hero: Native Resistance and the Literatures of America, from Moctezuma to Tecumseh*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.
- 28 À la source de la tradition littéraire qui voit naître la figure du héros tragique, Gordon Sayre identifie particulièrement les biographies historiques d'Indiens de Samuel Gardner Drake et Benjamin Bussey Thatcher. Intitulées *Indian Biography*, ces deux volumineuses compilations de portraits littéraires ont fait l'objet de multiples rééditions après leur parution initiale de 1832. Samuel GARDNER DRAKE, *Indian Biography*, Boston, Josiah Drake, 1832 ; Benjamin Bussey THATCHER, *Indian Biography*, New York, J. & J. Harper, 2 vol., 1832. *Ibid.*, p. 10-13.
- 29 La Fédération des Sept Feux réunit les nations autochtones christianisées du Bas-Canada, dans le but de renforcer leurs liens culturels face au pouvoir gouvernemental. Voir Denyse DELÂGE et Jean-Pierre SAWAYA, *Les traités des Sept-Feux avec les Britanniques. Droits et pièges d'un héritage colonial au Québec*, Québec, Septentrion, 2001, p. 19-23.
- 30 Dans ses *Mémoires*, la baronne Friederike Charlotte von Riedesel (1746-1808) note les manières distinguées et la tenue vestimentaire du Mohawk : « *I saw at that time the famous Indian chief, Captain Brant. His manners are polished; he expressed himself with fluency, and was much esteemed by General Haldimand [. .] In his dress he showed off to advantage the half military, half savage costume. His countenance was manly and intelligent, and his disposition very mild* ». William Leete STONE, *Life of Joseph Brant (Thayendanegea)*, Albany (N.Y.), J. Munsell, 1865, vol. 2, p. 250.
- 31 L'auteur note : « *His father and grandfather had been Hurons, from Huron mothers: his mother was a Huron-Iroquois of Iroquois descent* ». « The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist », *The Gazette* (Montréal), 15 nov. 1895, p. 2.
- 32 « Mort d'un artiste huron », *Le Canadien*, 2 déc. 1886.
- 33 R. David EDMUNDS, *Tecumseh and the Quest for Indian Leadership* (Library of American Biography Series), Boston / Toronto, Little Brown, 1984, p. 221.
- 34 Marie-Dominique LABELLE et Sylvie THIVIERGE, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n° 4 (1981), p. 331.
- 35 Anne-Marie SIOUI BLOUIN, « Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du XVII^e au XIX^e siècle », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, 1987, p. 440-41.
- 36 BHABHA, *Les lieux de la culture*.
- 37 « The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist », *op. cit.*, p. 2.
- 38 L'artiste utilise également d'autres médiums, comme le crayon à mine et le lavis, mais pour les besoins de la démonstration seule la peinture à l'huile est retenue.
- 39 BHABHA, *Les lieux de la culture*, p. 152.
- 40 Brant porte un hausse-col, pièce d'uniforme militaire européen servant à protéger le cou, tandis que Vincent arbore une broche.
- 41 Il s'agit d'une médaille de la reine Victoria frappée en 1840. Victor MORIN, *Les médailles décernées aux Indiens. Étude historique et numismatique des colonisations européennes en Amérique*, Ottawa, The Mortimer Co., Limited, 1916, p. 45 ; Martha WILSON HAMILTON, *Silver in the fur trade, 1680-1820*, Chelmsford, MA, Martha Hamilton Publishing, 1995, p. 161.

- 42 Ian RADFORTH, « Performing Indians », *Royal Spectacle. The 1860 Visit of the Prince of Wales to Canada and the United States*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2004, p. 229-30.
- 43 MORIN, *Les médailles décernées aux Indiens*, p. 49.
- 44 LAVOIE, « “C’est ma Seigneurie que je réclame”. La lutte des Hurons de Lorette pour la Seigneurie de Sillery, 1760-1888 », p. 392-93.
- 45 Nous tenons à souligner la contribution de Sandrine Garon dans l’analyse iconographique des médailles de traite et de l’emblème du prince de Galles. R.W. MCLACHLAN, « Medals awarded to the Canadian Indians », Montréal, 1899, p. 26 ; George TANCRED, *Historical Record of Medals and Honorary Distinctions Conferred on the British Navy, Army & Auxiliary Forces: from the earliest period*, Londres, Spink, 1891. MORIN, *op. cit.*, p. 44-45.
- 46 Albert Edward a reçu une éducation axée notamment sur les arts, passion que partage alors le couple royal, Victoria et Albert. Pierre-J. Olivier CHAUVEAU, *Relation du voyage de Son Altesse Royale le prince de Galles en Amérique*, Montréal, SÉNÉCAL, 1860, p. 5-6.
- 47 Voir à ce sujet Alain BOURDIN, « La dangereuse évidence de l’identité substantielle », *La représentation de soi : études de sociologie et d’ethnologie*, actes du Colloque de Genève, septembre 1985, Département de sociologie, Université de Genève, 1987, p. 61-77.
- 48 « The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist », *op. cit.*, p. 2.
- 49 William G. BEERS, « The Huron Indian Artist », *The Gazette*, 1^{er} fév. 1887, p. 5.
- 50 A.-N. MONTPETIT (Ahatsistari), « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L’Opinion publique* (Montréal), 29 mai 1879.
- 51 Joseph François LAFITAU, *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, 1724. Rapporté par Karlis KARKLINS, *Les parures de traite chez les peuples autochtones du Canada : un ouvrage de référence*, Ottawa, Lieux historiques nationaux, Service canadien des parcs, Environnement Canada, 1992, p. 76.
- 52 « The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist », *op. cit.*, p. 2.
- 53 « Autobiographie du père Chaumonot », p. VII.
- 54 René LATOURELLE, *À la recherche du sens perdu. Témoins du sens révélé : Brébeuf, Chaumonot, Bressani*, Montréal, Bellarmin, 2004, p. 73.
- 55 « Autobiographie du père Chaumonot », p. 2.
- 56 *Ibid.*, p. 5, 10, 13, 25.
- 57 *Ibid.*, p. 14, 28-29.
- 58 *Ibid.*, p. 31, 34.
- 59 *Ibid.*, p. 54, 78-79.
- 60 Lettre circulaire contenant un abrégé de la vie et mort du R.P. Chaumonot décédé au collège de Québec le 21 février 1693, rédigée par le P. Claude Dablon. Archives du séminaire de Québec, Lettre R, no 4.
- 61 L’autobiographie du père Chaumonot, conservée par les Hospitalières de Québec, est publiée une première fois à New York en 1858, puis à Paris en 1885. *La vie du R.P. Pierre-Joseph-Marie Chaumonot*, New York, Nouvelles Presses Cramoisy, 1858, 2 vol. éd. de John Gilmary SHEA ; *Un missionnaire des Hurons : autobiographie du père Chaumonot de la Compagnie de Jésus*, Paris, H. Oudin, éd. de Félix MARTIN, 1885.

- 62 Cet ouvrage de l'abbé Vincent demeure toutefois introuvable aujourd'hui. Megan LUKANIEC, *The Form, Function and Semantics of Middle Voice in Wendat*, Québec, Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones, Projet Yawenda. Document de recherche 9, Université Laval, 2011, p. 46. Fonds Marius Barbeau, Archives du Musée canadien des civilisations, Gatineau ; Fonds Prosper Vincent, Archives du Séminaire de Québec, Centre de référence de l'Amérique française.
- 63 Le dictionnaire Chaumonot figure parmi les objets que Pierre-Albert Picard, fils du Grand Chef François-Xavier Picard, lègue au collectionneur Cyrille Tessier en 1888. La succession Tessier le légua aux Archives du Séminaire de Québec, Centre de référence de l'Amérique française. Fonds François-Xavier Picard, BANQ. LATOURELLE, *op. cit.*, p. 128-29.
- 64 LINDSAY, *Notre-Dame de la jeune Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, p. 14-15.
- 65 Huile sur carton, non daté, non signé, 44,4 × 59,4 cm, Musée de la civilisation, Québec.

The Self-Representations of the Huron-Wendat Artist Zacharie Vincent (1815–1886): Icons of Political and Spiritual Pride

LOUISE VIGNEAULT ET ISABELLE MASSE

From the 1850s to the 1880s the Huron-Wendat chief Zacharie Vincent (1815–1886) executed hundreds of drawings and paintings aimed at a public composed of visitors to the village of Jeune-Lorette (near Quebec City), British soldiers on leave and members of the political elite. These works were created as a response to the art works on Aboriginal themes so popular at the time among some French-Canadian nationalists – an attraction due in part to this group’s identification with other minorities threatened with acculturation and extinction. By employing the language of academic painting and assuming the identity of an “easel painter,” Vincent was striving to reappropriate control of his own image and that of his community. It was an approach that allowed him both to rectify the prevailing alarmist discourse concerning the fate of the Huron-Wendat community and to assert an identity that integrated into the Wendat heritage a number of non-Aboriginal elements. In his modernization of the image of the Huron subject, Vincent revealed aspects of the cultural mixing that would ensure the community’s renewal and survival.

In the face of the territorial and political losses undergone by his community and the ineffectuality of its strategies for survival, Vincent undertook first to defend filial values and furnish evidence of the continuation of his “race” by portraying himself with his eldest son, Cyprien. Establishing a number of parallels between Vincent’s own domestic experience and that of the Holy Family, the authors begin by suggesting that iconographical themes of the latter and the special status assigned to religious imagery inspired the Huron chief in the creation of this first self-portrait and provided him with a way of effectively conveying the hopes and fears of his community. Taking an equivocal view of his circumstances, Vincent went on to conduct a silent dialogue with Francophone and British milieus alike by imitating some of their models. Drawing upon Homi K. Bhabha’s work, the authors identify some of the possible motives underlying such an approach, prevalent among minority and politically marginalized groups.

Study of the twelve self-portraits so far discovered has yielded considerable evidence of strategic identification with models drawn from epic literature and the diplomatic face of the British monarchy. The image of Vincent dressed as a Huron dignitary was inspired in the first place by the pictures of Aboriginal warrior chiefs – notably Joseph Brant (1742–1807) and Tecumseh (1768–1813) – that were disseminated widely during the nineteenth century. The similarities between these figures and the Huron artist have their source in a mimicking of artistic style, social circumstance and political status, but reflect above all the reprise of a model at once heroic and tragic: the exemplary Indian chief, the resistance warrior whose quest for glory is destined for failure. The historical portraits gave Vincent the opportunity to celebrate, by proxy, his own status and achievements. But while there was a clearly emancipatory impulse underlying this act of mimesis, its effect was nonetheless ambiguous: did it represent the defence of a dissident cause or a resigned acceptance of imperialism? This line of inquiry is stimulated by certain iconographical details. In the same series of images Vincent includes ornamental elements inspired by motifs from British heraldry: the three ostrich feathers and the Maltese cross that adorn his silver crown are derived directly from the crest of the Prince of Wales. The copying of these motifs in fact participates in diplomatic tradition, since it enabled the artist to cultivate symbolically the relations that Huron leaders wished to establish with the prince's representatives, whom they considered both their equals and valuable allies in the struggle to resist the pressure to assimilate being exerted by the Canadian government.

The combined sense of grandeur and misfortune that emanates from the heroic figures of Brant and Tecumseh re-emerges in a third model, represented in photographs. During the same period, Vincent had a series of pictures taken in a Quebec City studio that showed him in his artistic persona. By having himself photographed both as a Huron chief and as an artist painting his own image, Vincent emphasized the Hurons' capacity to adapt and to assimilate elements of the culture of the Other while creating a new identitarian category, thereby undermining existing schemas of representation for the Aboriginal subject. In other photographs, however, Vincent eschewed status symbols and exhibited signs of apparent social decline that actually reflected a conscious opting for simple living and a rejection of materialism. This image, which immediately recalls that of the modern artist, rebellious and marginal, can also be indirectly related to the singular life and destiny of the Jesuit Pierre-Marie-Joseph Chaumonot. During the seventeenth century this little-known missionary accompanied the Huron community on its forced move from the Great Lakes to the

Quebec City region, where he founded the mission in Lorette, the country's first church for Aboriginal refugees. Identification with these different models was, for Vincent, an effective way of reinforcing his heroic status within his community and of preserving its cultural memory, while at the same time breaking with the social and economic models it had hitherto defended. It also allowed the Huron artist to cultivate an image of dignified resistance, to undergo a visual "re-birth" and to have this renaissance officially recognized – all with the goal of transcending his condition.

Translation: Judith Terry