

A detailed oil painting of an elderly man, Zacharie Vincent, wearing a silver crown with a red, white, and blue ribbon. He has a serious expression and is wearing a green military-style jacket. The background is dark and textured.

ZACHARIE VINCENT

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Louise Vigneault

**ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN**



Table des matières

03

Biographie

11

Œuvres phares

41

Importance et questions essentielles

46

Style et technique

53

Où voir

56

Notes

62

Glossaire

65

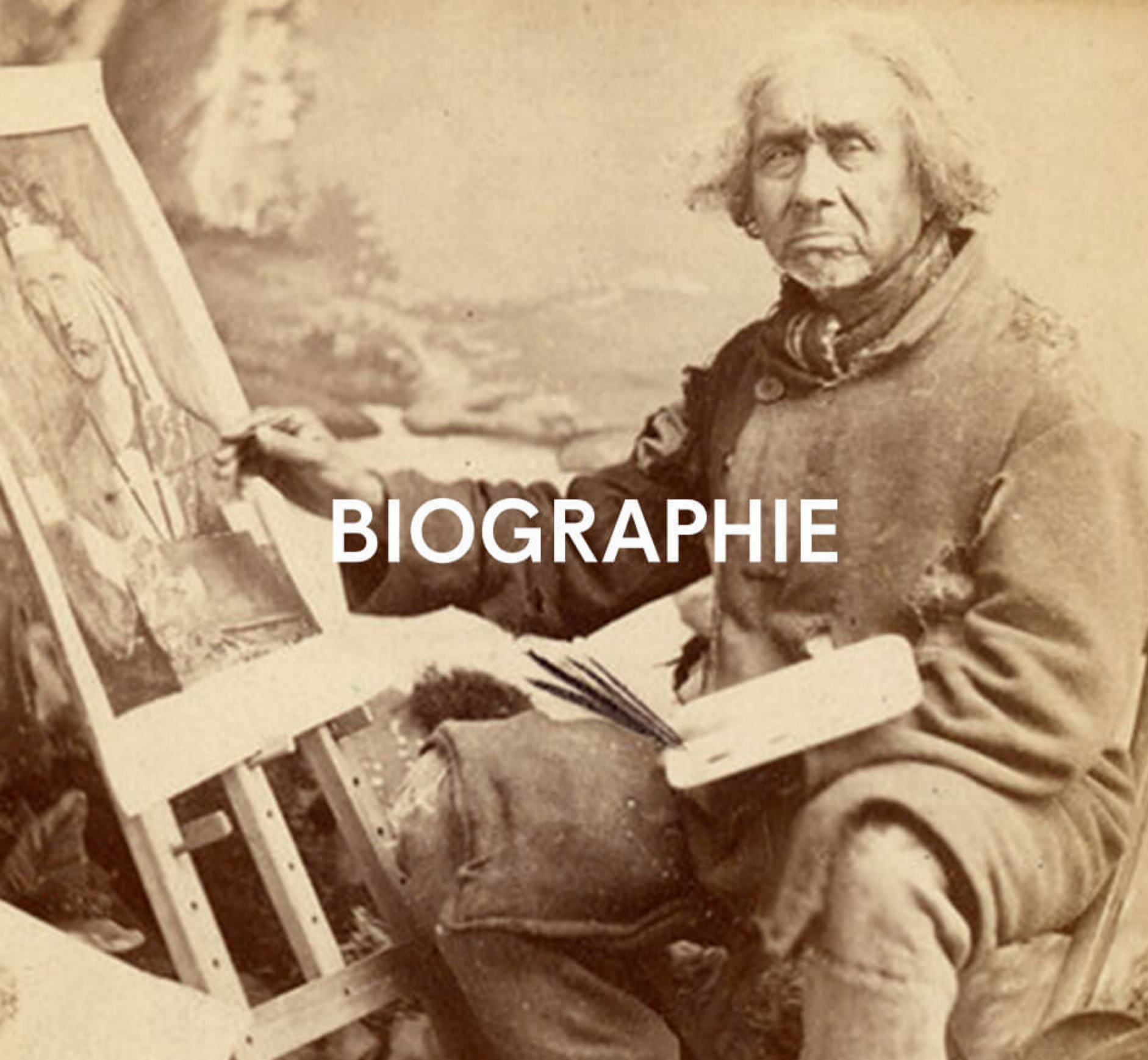
Sources et ressources

73

À propos de l'auteure

74

Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Né le 28 janvier 1815, Zacharie Vincent est issu de la communauté huronne-wendat du village de la Jeune-Lorette, aujourd'hui la réserve de Wendake située à 15 kilomètres au nord de la ville de Québec. La pratique de la peinture, où domine l'autoportrait, lui permet de renverser l'autorité du regard colonial à l'égard de l'Autre, d'établir un dialogue entre les deux communautés et de présenter une image actualisée, active de sa réalité. Il meurt en 1886 à l'hôpital de la Marine de Québec.

L'HÉRITAGE DES HURONS-WENDAT

Occupant originellement des terres près des Grands Lacs, la communauté huronne-wendat migre dans la région de Québec à la fin du dix-septième siècle, où elle vit sous la tutelle des missionnaires jésuites¹. Zacharie Vincent est le fils du chef Gabriel Vincent, un fervent traditionaliste et défenseur de la culture huronne-wendat, et de Marie Otis. Il est le neveu du grand chef Nicolas Vincent et l'oncle de Prosper Vincent, premier Huron à être ordonné prêtre. Au dix-neuvième siècle, Zacharie Vincent est reconnu comme le « dernier Huron de race pure² ».



Photographie par Jules-Ernest Livernois d'un groupe huron-wendat à Spencerwood, Québec, 1880, Musée McCord, Montréal.

FORMATION

Il est difficile d'affirmer s'il est scolarisé, étant donné qu'un nombre limité d'autochtones ont accès à l'instruction avant 1830. Les chroniqueurs du dix-neuvième siècle insistent sur le fait que Vincent est doté d'un talent dit naturel, et qu'il pratique la peinture et le dessin depuis l'enfance, en travaillant directement sur le motif ou en s'inspirant de sources secondaires³. Ils s'entendent également sur le fait qu'il aurait bénéficié de conseils ou d'enseignement d'artistes renommés⁴. Notre examen de ses paysages, ses scènes de genre et ses portraits révèle que Vincent s'inspire effectivement des œuvres de William Bartlett (1809-1854), Cornelius Krieghoff (1815-1872), Henry Daniel Thielcke (v. 1788-1874), Théophile Hamel (1817-1870), et Eugène Hamel (1845-1932), et des gravures en circulation dans les journaux illustrés.

CHEF HURON



À 33 ans, Vincent épouse Marie Falardeau, une jeune veuve iroquoise de 20 ans qui a perdu les deux enfants de son premier mariage. De Vincent, elle aura quatre enfants : Cyprien, Gabriel, Zacharie et Marie. Les deux survivants, Cyprien (1848-1895) et Marie (1854-1884)⁵ ne laisseront aucun descendant.

Nommé chef des guerriers en 1845, Vincent participe activement à la vie de la communauté huronne-wendat. Il se consacre à la peinture, à la chasse, à l'artisanat (notamment la fabrication de raquettes) et à l'orfèvrerie. Il est également guide de chasse pour les résidents de Québec, les touristes et les militaires de la garnison.

« LE DERNIER HURON »

La décision de Vincent d'entreprendre une carrière artistique serait motivée par une série de circonstances, notamment la création, en 1838, de son portrait intitulé *Portrait de Zacharie Vincent, Le Dernier des Hurons* par Antoine Plamondon (1804-1895)⁶. L'historien d'art François-Marc Gagnon explique que l'œuvre s'inscrit, à l'époque, dans un registre allégorique. Elle est réalisée au lendemain de la défaite du mouvement nationaliste patriote en 1837, également connu comme la Guerre des patriotes. En fait, le portrait du « dernier des Hurons » dénonce de façon détournée le sort des Canadiens français qui se trouvent également menacés d'assimilation ou de disparition⁷. Ainsi, les nationalistes associent leurs anciens alliés hurons à des modèles d'intégrité culturelle.

Au cours de la même période, les Hurons vivent aussi une instabilité politique importante. Suite à l'échec d'une série de démarches entreprises depuis le dix-huitième siècle pour défendre son territoire, la communauté se tourne vers d'autres stratégies de survivance, notamment la sauvegarde de l'identité ethnique et la régénérescence sociale et culturelle. En tant que chef et « dernier Huron », Zacharie Vincent y participe alors, de façon à la fois symbolique et active, à travers son statut exemplaire et ses productions artistiques.



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault



Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons (Zacharie Vincent)*, 1838, huile sur toile, 114,7 x 97 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

LE HURON RÉSISTANT

En 1838, la même année où Plamondon réalise le portrait de Zacharie Vincent, le peintre Henry Daniel Thielcke livre un portrait de groupe, *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette*.

Dans ce tableau est réunie la communauté, à l'occasion de la nomination du chef honoraire Robert Symes, une pratique d'adoption symbolique réservée aux dignitaires allochtones⁸. Contrairement à ses confrères qui revêtent le costume d'apparat officiel et qui fixent directement le spectateur, Vincent (rangée arrière, à gauche) détourne la tête et arbore un couvre-chef en argent garni de plumes, parure qu'il a créée lui-même; cela témoigne de son désir de marquer son individualité et son statut exemplaire de résistant culturel.

DIALOGUE ARTISTIQUE

Sa décision de s'appropriier la technique picturale et le langage illusionniste permet à Vincent de récupérer le contrôle de son image et de répliquer à l'imagerie autochtone diffusée à l'époque par des artistes comme Antoine Plamondon, Joseph Légaré (1795-1855), Cornelius Krieghoff, Henry D. Thielcke et Théophile Hamel.



Henry Daniel Thielcke, *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette*, 1838, huile sur toile, 125 x 99 cm, Château Ramezay, Montréal.



GAUCHE : Théophile Hamel, *Jeunes Indiennes à Lorette*, 1865, huile sur toile, 63,8 x 47,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Les œuvres de Vincent présentent une réponse aux représentations du sujet autochtone réalisées notamment par Hamel et Krieghoff.



DROITE : Cornelius Krieghoff, *Un Huron-Wendat de Lorette*, v. 1855, huile sur toile, 28,3 x 23,2 cm, Musée McCord, Montréal.

La production de Vincent serait évaluée à plusieurs centaines d'œuvres, incluant des huiles sur toiles et des dessins⁹. Elle vise à remplacer les images figées, exotiques, passéistes et nostalgiques du sujet autochtone, par celles d'une identité complexe, qui englobe les transformations engendrées par les échanges et les alliances contractées depuis le dix-septième siècle, et par les pressions d'acculturation. Ce démantèlement iconographique permet de répondre au discours alarmiste de disparition du sujet autochtone, et de traduire la réalité sociale et politique de sa communauté. En s'appropriant le médium pictural et en assurant une large diffusion de ses œuvres, Vincent instaure également un dialogue significatif avec la population coloniale.

De son vivant, l'artiste diffuse ses œuvres auprès des touristes, des militaires de la garnison de Québec et des visiteurs de marque comme lord Durham, lord Elgin, lord Monck et la princesse Louise¹⁰. Certains commerces de Québec, spécialisés dans les produits exotiques, les cartes postales et les photographies, constitueraient également des points de diffusion. Vincent demeure aussi l'un des rares artistes à avoir vendu ses autoportraits de son vivant, un exploit qui s'explique par l'engouement du public pour les sujets exotiques, et par l'aura que dégage son image de chef, de « dernier Huron », voire d'« artiste huron », une catégorie alors inusitée.

L'artiste prend toutefois soin d'adapter sans cesse la teneur des discours qu'il souhaite véhiculer, afin de rejoindre plus efficacement ceux à qui il destine son image. À cet égard, le contenu des œuvres se répartit en trois catégories : des éléments de culture décodables uniquement par les membres de la communauté huronne; des éléments adressés à un public élargi, dont les références typées et stéréotypées sont plus clairement communicables; et des éléments relatifs à l'expérience personnelle de l'artiste. En fait, Vincent attire les touristes et les visiteurs avec des codes culturels déjà connus, afin de critiquer de manière détournée la complaisance de leur regard et les dynamiques du pouvoir colonial. Cet état de fait complexifie et enrichit la lecture de ses œuvres.



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, v. 1851, huile sur toile, 48,5 x 41,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. L'œuvre figure parmi les premiers autoportraits réalisés par Vincent.

PÉRIODE TARDIVE

En 1879, âgé de 64 ans, Vincent abandonne ou est destitué de ses fonctions de chef du Conseil¹¹, un rôle qu'occupera alors son frère Philippe. Il quitte le village de la Jeune-Lorette avec son fils Cyprien, pour Kahnawake (Sault-Saint-Louis), au sud de Montréal, où vit la communauté mohawk. Cette décision peut s'expliquer par l'envahissement progressif des territoires de chasse hurons par les colons et les prospecteurs, et par le développement du chemin de fer et des clubs de chasse privés.



Cette carte de Samuel de Champlain, datée de 1611, présente le territoire mohawk de Kentake (rebaptisé Kahnawake en 1676), situé sur le fleuve Saint-Laurent; Champlain baptise l'endroit Sault-Saint-Louis en mémoire d'un membre de son équipage qui s'y est noyé. Au moment où Vincent s'installe dans la région, en 1879, le territoire se trouve (du moins pour la forme) sous le contrôle des Mohawks, mais l'influence des Jésuites, qui en sont les seigneurs entre 1680 et 1762, s'y fait encore sentir; il s'agit du chef-lieu de la Fédération des Sept Feux (ou des Sept Nations), qui unit les nations autochtones christianisées.

À l'époque, Sault-Saint-Louis est le chef-lieu de la Ligue iroquoise et de la Fédération des Sept Nations, le pacte d'alliance réunissant les nations autochtones christianisées du Bas-Canada. Cette coalition permet de renforcer le groupe et les liens entre ces nations, face au gouvernement. Les dignitaires des différentes nations s'y rendent pour exposer leurs réclamations. Zacharie Vincent aurait peut-être joué le rôle d'ambassadeur du Conseil huron.

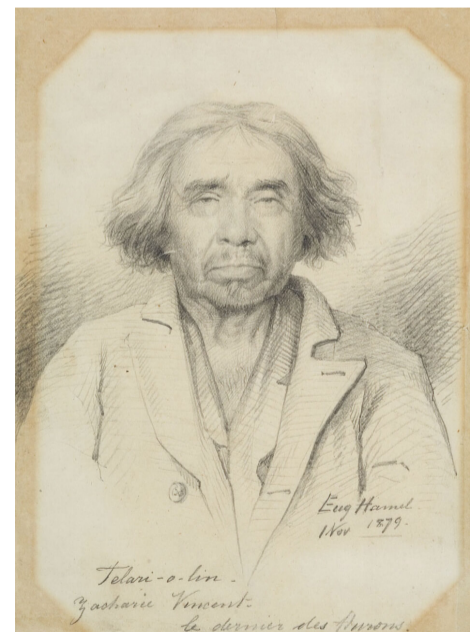


GAUCHE : Zacharie Vincent travaillant devant son chevalet à un autoportrait, photographié par Louis-Prudent Vallée, v. 1875-1878, papier albuminé, 9,8 x 14,5 cm, Université de Montréal. DROITE : Le mécène de Vincent, W.G. Beers, Montréal, 1868, photographié par William Notman, sels d'argent sur papier marouflé, papier albuminé, 13,9 x 10 cm, Musée McCord, Montréal.

Le départ de Vincent pour Kahnawake survient peu après l'émission, en 1876, de la *Loi sur les Indiens*, et peut avoir été entraîné par cette loi qui marque l'aboutissement des mesures d'assimilation des autochtones, d'appropriation de leurs terres et d'assignation des communautés dans les terres de réserve¹².

En quittant la Jeune-Lorette, l'artiste cherche possiblement à explorer d'autres secteurs d'exposition et de diffusion de ses productions. On sait d'ailleurs qu'il bénéficie de l'appui financier d'un mécène, le dentiste et homme politique William George Beers, reconnu aujourd'hui comme le père du jeu de crosse. Beers lui offre de payer son voyage en train à Montréal, offre que le Huron décline, préférant voyager par ses propres moyens¹³. En 1879, le journaliste et historien André-Napoléon Montpetit (1840-1898) rapporte que Vincent se fait offrir le financement d'un voyage de formation en Europe, offre qu'il aurait refusée sans regret : « Ces propositions n'attiraient rien de plus qu'un sourire sur les lèvres de Cari [Zacharie]¹⁴ ».

Enfin, la notice nécrologique révèle que suite à une paralysie, il décède en 1886, à l'hôpital de la Marine de Québec¹⁵.



Eugène Hamel, *Telari-o-lin, le dernier des Hurons de Lorette*, 1879, mine de plomb sur papier, collection privée. Cette œuvre constitue un dessin préparatoire pour l'œuvre sur toile qui porte le même titre et fait partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.



ŒUVRES PHARES

La production de Zacharie Vincent s'élèverait à plus de 600 œuvres, dont une cinquantaine ont été répertoriées à ce jour. Les genres abordés couvrent aussi bien l'autoportrait, le portrait, le paysage que la scène de genre. Les œuvres sélectionnées présentent un aperçu des thèmes et techniques utilisés par l'artiste. De nombreuses œuvres ne sont pas datées, ce qui présente un défi pour établir leur chronologie.

ZACHARIE VINCENT ET SON FILS CYPRIEN V. 1851



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, v. 1851

Huile sur toile, 48,5 x 41,2 cm

Musée national des beaux-arts du Québec

Dans cet autoportrait, Vincent se présente accompagné de son fils aîné, attestant ainsi de manière évidente la continuité filiale de la lignée huronne, malgré le décès prématuré de ses deux cadets – Gabriel, en 1850, et Zacharie, en 1855. Au tournant de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, au moment où naissent les enfants de Zacharie Vincent, la communauté de la Jeune-Lorette vit une régénérescence démographique et culturelle, grâce à une amélioration des conditions de vie et à la prospérité de l'industrie artisanale. Dans ce contexte, l'œuvre constitue une réponse aux prévisions de disparition de la communauté huronne.

Le portrait présente certains problèmes d'échelle : la figure de l'enfant est démesurément petite, de même que les bras qui se raccordent difficilement au reste du corps. Ces maladresses seraient peut-être attribuables à une décision de l'artiste d'utiliser différents modes de représentation. Les détails des traits du visage sont reproduits suivant un souci de mimétisme, afin d'attirer le regard du spectateur sur eux, alors que les vêtements et les ornements sont représentés avec plus de liberté, suivant un ordre symbolique.



GAUCHE : Théophile Hamel, *Madame René-Édouard Caron, née Joséphine de Blois, et sa fille Ozine*, 1846, huile sur toile, 123 x 99,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Pour son autoportrait avec son fils, Vincent s'est peut-être inspiré des portraits de Hamel. DROITE : Théophile Hamel, *Adolphe, Auguste, Eugène et Alphonse Hamel, neveux de l'artiste*, 1847, huile sur toile, 68,3 x 84,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec.

Le traitement, qui passe successivement de l'aplat aux modelés, confère à l'œuvre une dimension partagée entre l'immanence de la représentation sur le motif et la transcendance du symbolisme. La figure du père, présentée en plan rapproché, ainsi que la réduction de l'échelle des bras et des mains, permettent également d'attirer l'attention du spectateur sur les détails vestimentaires et ornementaux, mais aussi sur le visage et le regard. De la même manière, la prégnance des regards et la richesse des parures sont intensifiées par le fond uni et sombre qui produit un effet repoussoir. Quant aux ornements en métal (médaille, brassard), ils présentent des dégradés opaques qui ne renvoient aucun reflet, ce qui permet une fois de plus d'éviter un naturalisme trop strict et de capter efficacement l'attention du spectateur.

Sur le plan iconographique, Vincent a pu s'inspirer des portraits familiaux qui apparaissent, au milieu du dix-neuvième siècle, avec l'essor des valeurs bourgeoises, la mise en valeur de la maternité, de l'éducation et du bien-être domestique¹. Avant la démocratisation de la photographie, le portrait familial expose un rapport de filiation. Les œuvres de Théophile Hamel (1817-1870), *Madame René-Édouard Caron, née Joséphine de Blois, et sa fille Ozine*, 1846, et *Adolphe, Auguste, Eugène et Alphonse Hamel, neveux de l'artiste*, 1847, permettent d'exprimer le rapport à la fois social et intime, filial et affectif, qui lie les membres d'une même famille². L'historien de l'art et conservateur Mario Béland remarque toutefois que les enfants sont le plus souvent représentés en petit groupe ou accompagnés de leur mère, mais rarement du père³.

Vincent aurait fréquenté l'atelier de Théophile Hamel, dont les œuvres *Autoportrait dans l'atelier*, v. 1849-1850, et *Autoportrait au paysage*, v. 1841-1843⁴, proposent un jeu rhétorique et une autoréflexion sur le statut et le travail de l'artiste. Depuis la Renaissance, le genre de l'autoportrait permet également de marquer les étapes importantes de la vie de l'artiste. Dans ses premières œuvres, Vincent y souligne à la fois son identité individuelle et professionnelle, sa paternité et son statut de peintre.



Théophile Hamel, *Autoportrait dans l'atelier*, v. 1849-1850, huile sur toile, 53,5 x 41,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. L'œuvre a peut-être inspiré Vincent pour la mise en scène de l'artiste au travail.

TÊTE D'ORIGINAL, D'APRÈS LA NATURE V. 1855



Zacharie Vincent, *Tête d'original, d'après la nature*, v. 1855
Aquarelle et mine de plomb sur papier marouflé sur carton, 16 x 18,1 cm
Musée national des beaux-arts du Québec

Dans *Tête d'original, d'après la nature*, Vincent démontre ses capacités à observer les éléments de la nature et à rendre la puissance de l'animal. Le rendu du modelé de la tête et du détail naturaliste du panache témoigne aussi de cette habileté.

Tête d'original, d'après la nature semble également traduire les principes animiste et totémiste en vigueur dans les cultures autochtones, selon lesquels tous les êtres humains sont associés et s'identifient à un animal clanique, en vertu d'un lien de parenté symbolique.



L'œuvre évoquerait peut-être, du même coup, le récit cosmogonique de la chefferie, qui raconte l'histoire des jumeaux Tsestah (« fait de feu ») et Tawiskaron (« fait de silex »). Tsestah se met le premier à la tâche, en aménageant des plaines, des forêts, des rivières, des arbres nourriciers et des poissons sans écailles, dans le but de prémunir les hommes contre la faim, le travail et la douleur. Afin que leur existence ne devienne pas trop aisée, Tawiskaron sème le désordre et met en place des contraintes, en créant des montagnes, des marécages, des rapides, le vent du nord, des animaux féroces, et en couvrant certains poissons d'écailles. Chaque frère a le pouvoir de modifier le travail de l'autre, sans toutefois le bouleverser totalement. Ainsi, cette dynamique entre le Bien et le Mal constitue un principe non pas antithétique, mais complémentaire.

Tsestah le bienfaiteur rusé réussit à sauver l'humanité des désordres engendrés par le destructeur Tawiskaron. Lorsque Tsestah découvre que Tawiskaron craint les panaches de cervidés, il répand cet attribut du pouvoir sur le territoire et l'utilise pour transpercer son frère. Le sang de Tawiskaron se répand alors en se transformant en silex. Tsestah crée, par la suite, la civilisation wendat, celle de l'île de la Grande Tortue.

Par sa nature puissante et bienfaitrice, son rôle d'organisateur et de protecteur de l'ordre, Tsestah pourrait ainsi s'avérer l'ancêtre mythique des chefs. En vertu de cette filiation, les cervidés seront associés à la chefferie : pour parler d'un chef destitué, les Hurons disent, par exemple, qu'il « a perdu ses bois ». Ainsi, avec *Tête d'orignal*, Vincent évoque le symbolisme mythique associé aux cervidés et au pouvoir politique et religieux des chefs hurons.

LE LAC SAINT-CHARLES V. 1860



Zacharie Vincent, *Le Lac Saint-Charles*, v. 1860
Huile sur toile, 45 x 76,2 cm
Musée national des beaux-arts du Québec

La scène présente les transformations qui se sont opérées, au tournant de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, dans les zones périphériques du village de Lorette, alors que des résidents de Québec y faisaient construire des maisons de campagne et des camps de chasse¹. La présence des figures réunies dans les embarcations, du bateau à vapeur, de l'habitation, des quais et des troncs d'arbres qui jonchent le rivage, témoigne de l'essor de la colonisation et des infrastructures touristiques, comme l'a noté l'historienne Véronique Rozon : « La rivière Kabir Kouba ou la Saint-Charles met en évidence l'affluence des Blancs sur un territoire fréquenté par les chasseurs et pêcheurs hurons depuis leur arrivée à Lorette au dix-septième siècle. On y voit des barques de touristes, plutôt que des canots amérindiens, et une maison appartenant possiblement à un bourgeois de Québec². »

Ce paysage rappelle celui de l'arrière-plan de l'autoportrait *Zacharie Vincent Telari-o-lin*, v. 1875-1878. La perspective de la position latérale de la rive ainsi que l'échelle des embarcations, de l'habitation au loin et des figures semblent respectées, hormis le bateau à vapeur, qui paraît miniaturisé. Les reflets des éléments dans l'eau sont fidèlement rapportés.

Cornelius Krieghoff (1815-1872), qui a également représenté cette région, aurait fait appel à Vincent comme guide lors de ses randonnées de pêche. Dans son œuvre *Narrows on Lake St. Charles* (*L'Étranglement du lac Saint-Charles*), 1859, Krieghoff se représente de dos, dans une barque, accompagné de collègues identifiés comme John Budden, un homme connu sous le nom de Gibb, et un certain Gabriel Teoriolen, selon l'inscription émise par l'anthropologue Marius Barbeau au verso de sa photographie³. D'autres sources – comme un article anonyme dans *La Presse*, le 6 juin 1936 – font mention de « Tehariolen, un Huron de Lorette ». Si, en 1859, Zacharie Vincent correspond sensiblement à l'âge du guide autochtone prenant place aux côtés de Krieghoff, soit une quarantaine d'années, d'autres Hurons portaient en ce temps le nom de Teharolin, épilé différemment selon les sources. Si Vincent demeure le seul, à l'époque, à côtoyer le milieu artistique de Québec, il est possible de l'identifier, dans l'œuvre, à la figure du guide.



Cornelius Krieghoff, *L'Étranglement du lac Saint-Charles*, 1859, huile sur toile, 36 x 53 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Krieghoff a également peint un paysage du lac Saint-Charles, tout comme Vincent qui lui a d'ailleurs servi de guide dans cette région.

LES CHUTES DE LORETTE V. 1860



Zacharie Vincent, *Les Chutes de Lorette*, v. 1860

Huile sur carton, 48 x 60,6 cm

Musée de la civilisation, Québec

Sur le plan iconographique, Vincent s'est sans doute inspiré d'une des nombreuses œuvres picturales, gravées et photographiques, en circulation à l'époque, présentant le même point de vue en surplomb sur les chutes et le village de Lorette.

La scène dans *Les Chutes de Lorette* a sans doute donné lieu à un bricolage à partir d'icônes en circulation et d'un travail de mémoire. Vincent sépare la composition en deux : la partie gauche, dont la facture est plus empâtée, présente le sujet principal, une nature en mouvement, des chutes tumultueuses sous un ciel assombri, libéré partiellement par la lumière perçant les nuages; la partie droite, traitée de manière plus graphique, montre des architectures et des détails pittoresques : un drapeau britannique flottant sur le toit du moulin, une girouette, le clocher de l'église, un pont au loin. Les architectures sont rendues de manière schématisée, à l'aide d'une perspective cavalière. Ainsi, l'artiste a exploité, dans l'ensemble, plusieurs points de vue simultanés.



W.H. Bartlett, *Village de Lorette, près de la ville de Québec*, 1840, gravure sur acier sur chine collé 27,3 x 34,2 cm, Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa. Au cours du 19^e siècle, le paysage de la Jeune-Lorette est un motif convoité par de nombreux artistes. En témoigne cette gravure de W.H. Bartlett publiée dans *Paysages Canadiens* de N.P. Willis en 1842; l'œuvre montre les chutes d'un point de vue pittoresque. Si Vincent a pu s'en inspirer, il est plus probable qu'il ait travaillé directement sur le motif.

INCENDIE DU MOULIN À PAPIER DE LORETTE V. 1862



Zacharie Vincent, *Incendie du moulin à papier de Lorette*, v. 1862

Huile sur carton

44,4 x 59,4 cm, Musée de la civilisation, Québec

Vincent représente ici l'incendie survenu le 10 juin 1862 à la papeterie Smith, installée sur la rivière Kabir Kouba, qui s'est propagé à l'église Notre-Dame-de-Lorette. Grâce à l'initiative de l'abbé Prosper Vincent (neveu de l'artiste, qui passait ses vacances au village) et des citoyens, la majorité des objets pieux et du mobilier a été sauvée¹. Cet événement a été immortalisé par Vincent dans deux huiles et un dessin. L'artiste n'a toutefois pas choisi de retenir le paysage en ruine, mais le moment fort de l'évènement.

Au même titre que les scènes de Vincent, trois œuvres de Joseph Légaré (1795-1855) témoignent des événements tragiques qui ont secoué la communauté : *Le choléra à Québec*, v. 1832, *L'Incendie du quartier Saint-Roch à Québec, vu vers l'Ouest*, 1845-1848² et *L'incendie du quartier Saint-Roch vu de la Côte-à-Coton vers l'Ouest*, 1845. Contrairement à ces œuvres, qui présentent des effets dramatiques à travers la dominance du rouge et des clairs-obscurs et les mouvements de panique de la foule, celle de Vincent est dépourvue d'accentuation pathétique : tout au plus, des ombres portées sont soutenues par la lumière des flammes qui dégagent des étincelles et une épaisse fumée noire soulevée par le vent. Au premier plan, une frise de figures, alignées de dos, observe la scène dans une attitude calme et ordonnée. La même année, en 1862, l'atelier de Théophile Hamel (1817-1870) est aussi détruit par les flammes, qui ravagent l'édifice et des œuvres³. Cette série d'événements laisse entendre que Vincent aurait abordé la création de *L'Incendie du moulin à papier de Lorette* non pas comme une simple chronique, mais comme la synthèse d'une condition de précarité ou de perte irrémédiable.



Joseph Légaré, *L'Incendie du quartier Saint-Jean à Québec, vu vers l'ouest*, 1848, huile sur toile, 151,1 x 220,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Légaré renforce ici la tension dramatique à l'aide du clair-obscur, un effet que Vincent refuse toutefois d'utiliser dans *Incendie du moulin à papier de Lorette*

AUTOportrait S.D.



Zacharie Vincent, *Autoportrait*, s.d.
Huile sur papier, 62,5 x 53 cm
Musée de la civilisation, Québec

Dans cet autoportrait prégnant, Vincent se présente dans une pose en majesté, se détachant du fond neutre et sombre qui crée un effet repoussoir. Ses attributs vestimentaires et ornementaux témoignent de son statut de chef. La couronne en argent avec sa croix de Malte est ornée de plumes d'autruche rougeâtres, dont les courbes attirent le regard du spectateur vers le visage. L'artiste ajoute quelques ornements protocolaires et du décor plus élaboré : une cocarde tricolore est attachée à la couronne, Vincent tient un calumet au tuyau tricolore et décoré de perles, et des rubans rouges garnissent les brassards et bracelets d'argent.

La couronne d'argent, les pendants d'oreilles, les brassards en argent et la broche sont mis en valeur et se détachent du vêtement sombre et de l'arrière-plan. Ces parures dérivent bien souvent des ornements traditionnels adaptés aux objets coloniaux : par exemple, les broches d'argent étaient traditionnellement fabriquées avec des coquillages.

Tout comme la médaille de la reine Victoria, la hache-calumet et la ceinture fléchée, ces éléments témoignent à la fois de l'adaptation et de l'acculturation de la communauté huronne, des alliances contractées avec les allochtones, ainsi que des échanges culturels et commerciaux qui se sont opérés depuis les premiers contacts. D'un autoportrait à l'autre, Vincent reproduit sensiblement les mêmes éléments. Cette monstration coïncide, à l'époque, avec la transformation de l'iconographie du sujet autochtone dont le corps nu ou vêtu de peaux est remplacé par une figure arborant des ornements protocolaires¹. L'intégration progressive de ces éléments issus de l'Europe complexifie les relations politiques que les Hurons entretiennent avec les marchands et les colons, suivant une dynamique de négociations².

À l'époque, les dignitaires hurons considéraient à l'époque les instances britanniques comme des alliés et des égaux; l'émulation et l'adaptation de certains ornements et tenues issus de cette culture témoignent de cette relation. Vincent expose ici son appartenance à la lignée des chefs. La ressemblance entre sa coiffe, ornée de plumes d'autruche et d'une croix de Malte, et l'emblème du prince de Galles est frappante. En vertu de l'alliance politique séculaire qui unit la communauté huronne et la Couronne britannique, Vincent aurait rendu hommage, à travers cet autoportrait, à l'héritier du trône britannique, le jeune prince qui avait visité le Canada en 1860 et qui deviendra plus tard Édouard VII. À travers son autoportrait, Vincent s'inscrit dans la tradition hagiographique des héros politiques et culturels, qui s'élargit à l'époque, en Amérique, pour inclure les portraits d'autochtones exemplaires, comme Joseph Brant et Tecumseh³.

L'œuvre est vendue au Séminaire de Québec le 2 décembre 1878 pour cinq dollars, sans doute pour financer le voyage que l'artiste entreprend à Montréal, quelques semaines plus tard, en janvier 1879⁴.



La couronne que porte Vincent dans cet autoportrait, avec ses plumes d'autruche et sa croix de Malte, présente une ressemblance indéniable avec l'insigne royal du prince de Galles.

ZACHARIE VINCENT TELARIOLIN CHEF HURON ET SON PORTRAIT PEINT PAR LUI-MÊME V. 1875

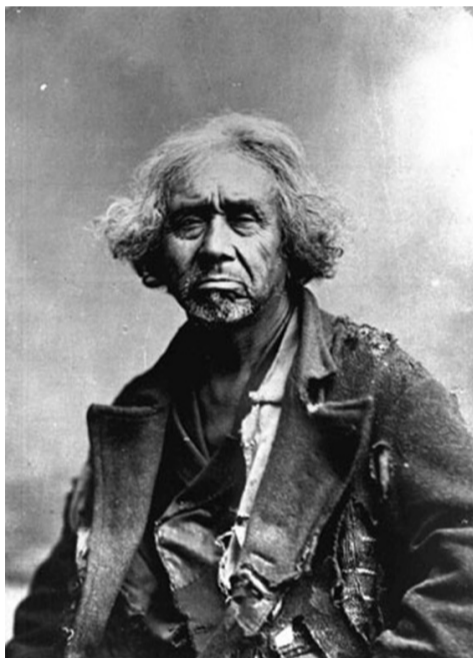
Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même*,
v. 1875

Fusain sur papier, 65,4 x 49,6 cm

Musée national des beaux-arts du Québec, Centre de conservation du Québec

Dans cette œuvre au fusain, Vincent se représente devant son chevalet dans une scène extérieure. Il est assis sur un billot et tient une palette et un pinceau tendu vers la toile. Ses pieds reposent sur des touffes d'une herbe clairsemée. Derrière lui, une maison miniaturisée présente une fenêtre qui s'ouvre sur un fond sombre. En combinant l'autoportrait et une vue de l'atelier de l'artiste, Vincent montre un environnement qui évoque la démarche de création de l'artiste et met en valeur son statut professionnel¹. Ici, toutefois, l'atelier se trouve dans un paysage.

Cet autoportrait en pied est sans doute réalisé à partir des photographies du studio du photographe Louis-Prudent Vallée (1837-1905) à Québec. Pour réaliser la tête, Vincent aurait recouru, comme référence visuelle, à la photographie en buste, comme en témoigne la ressemblance des traits du visage, du modelé et des ombres. Vincent peut aussi avoir utilisé le support papier comme stencil, en le superposant sur la photographie. Le traitement de la tête est d'ailleurs plus naturaliste comparativement au reste du corps, qui est interprété plus librement. La pose qu'il emprunte devant son chevalet s'apparente aussi à celle de la photographie de Vallée.



GAUCHE : Zacharie Vincent, photographié par Louis-Prudent Vallée, v. 1875-1878, négatif, 10,2 x 12,7 cm, Musée canadien de l'histoire. Cette photographie a probablement servi de source visuelle pour le visage de certains autoportraits.
DROITE : Zacharie Vincent posant devant son chevalet et un de ses autoportraits, photographié par Louis-Prudent Vallée, v. 1875-1878, papier albuminé, 9,8 x 14,5 cm, Université de Montréal.

Une lecture croisée avec les photographies de Vallée présente des indices de la possible signification que Vincent aurait attribuée aux composantes de l'œuvre. L'œuvre au fusain présente une hybridation de l'identité huronne et de celle de l'artiste, comme l'indique l'inscription au bas : « [...] *chef huron et son portrait peint par lui-même* ». Cette catégorie identitaire inédite a simultanément pour effet d'ébranler les schèmes de représentation du sujet autochtone et d'attester que Vincent est à la fois le sujet et l'auteur du portrait. Cette précision permet également de distinguer l'œuvre des portraits réalisés par d'autres artistes, et de lui octroyer une plus-value.

ZACHARIE VINCENT TELARI-O-LIN, CHEF HURON ET PEINTRE V. 1875-1878



ZACHARIE VINCENT TELARI-O-LIN CHEF HURON ET PEINTRE

Son Portrait Peint Par lui Mème

ZACHARIE VINCENT TELARI-O-LIN INDIAN HURON CHIEF HIS PORTRAIT PAINTED

By Himself

Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, v. 1875-1878

Huile et mine de plomb sur papier, 92,7 x 70,8 cm

Château Ramezay, Montréal

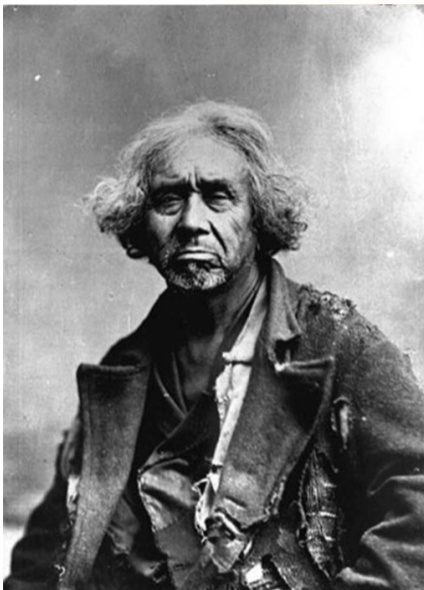
L'autoportrait est réalisé, encore une fois, à partir d'une photographie de Louis-Prudent Vallée (1837-1905), un portrait en studio à mi-corps que Vincent aurait utilisé comme modèle pour *Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même*, v. 1875, à en juger par le rendu détaillé des traits, des ombres et de la masse des cheveux. Vincent a également pris soin d'authentifier l'œuvre au moyen d'une légende en français et en anglais : « ZACHARIE VINCENT TELARI-O-LIN CHEF HURON ET PEINTRE / Son Portrait Peint Par lui Même / ZACHARIE VINCENT TELARI-O-LIN INDIAN HURON CHIEF AND PAINTER HIS PORTRAIT PAINTED / By Himself ». L'inscription bilingue semble suggérer sa destination au marché touristique.

Vincent se représente à mi-corps et confronte directement le spectateur. Le cadrage se resserre sur la figure qui occupe pratiquement tout l'espace. Contrairement au rendu soigné et détaillé du visage, les mains sont plus schématisées. Le wampum ceignant sa poitrine et la ceinture fléchée rouge et bleu entourant sa taille se présentent notamment en aplats, sans ombre ni modelé.

Cet autoportrait est aussi le seul à présenter en arrière-plan un paysage forestier dominé par des collines ensoleillées, rayonnant dans un ciel bleu clair, un panorama qui contraste avec l'horizon crépusculaire dans la toile *Portrait de Zacharie Vincent, Le Dernier des Hurons*, 1838, réalisée par Antoine Plamondon (1804-1895).

À l'époque, cette fusion du portrait et du paysage participe de la tradition romantique et du nouveau dialogue que la civilisation euro-américaine entretient avec la nature : dans le contexte proto-industriel, la nature et le sujet autochtone sont considérés comme deux éléments menacés de disparition.

Le parallèle entre le chef flamboyant et la nature lumineuse aurait sans doute permis à Vincent de renverser le discours alarmiste associé au soi-disant déclin de sa communauté. Il en va de même pour le motif de la figure humaine dans le paysage, qui permet, à l'époque, à la population du Bas-Canada d'exprimer l'expérience d'appropriation du territoire¹, alors que pour le sujet autochtone, ces zones charrient plutôt une connotation de revendication et de liberté à sauvegarder.



GAUCHE : Zacharie Vincent, photographié par Louis-Prudent Vallée, v. 1875-1878, négatif, 10,2 x 12,7 cm, Musée canadien de l'histoire. Cette photographie a probablement servi de source pour la réalisation de *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*. Elle fait partie des documents que l'ethnographe Marius Barbeau a recueillis dans le cadre de ses travaux consacrés à la communauté huronne-wendat. DROITE : Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons (Zacharie Vincent)*, 1838, huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



TECUMSEH, HURON S.D.



Zacharie Vincent, *Tecumseh, Huron*, s.d.
Fusain sur papier, 42,5 x 36,1 cm
Château Ramezay, Montréal



L'œuvre, qui reprend la pose figée et le cadrage resserré des autoportraits, présente une fois de plus – comme c'est le cas dans *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, v. 1851 – des problèmes d'échelle des parties du corps et de raccordement des bras, ce qui a pour effet de mettre en valeur la tête et les ornements. Vincent s'est probablement inspiré des illustrations de Tecumseh (1768-1813) qui connaissent une diffusion importante au cours du dix-neuvième siècle, dans la littérature romantique et les récits biographiques. Aucun portrait de Tecumseh n'a toutefois été réalisé de son vivant. Cette figure héroïque est issue non pas de la communauté huronne, comme l'identifie Vincent, mais de la communauté shawnee de l'Ohio, sœur des Wyandots qui sont originaires du Wendake des Grands Lacs, le site original wendat.

Comme Vincent, Tecumseh a occupé le rang de chef de guerre, exercé un rôle diplomatique et défendu les intérêts d'une confédération autochtone. Sa célébrité repose sur sa démarche de persuasion auprès des siens à abandonner la pratique de la torture, et sur sa résistance à l'envahissement du territoire de l'Ohio.

Cette série de parallèles qui unit les deux chefs nous guide vers une autre analogie : celle de l'identité du « héros tragique¹ » dont l'expérience est traversée aussi bien par le triomphe que par les revers². Ainsi, Vincent exprime son identification à une figure héroïque autochtone, à l'expérience historique et au statut mythique, tout comme il l'avait fait avec le prince de Galles.

L'hommage que rend Vincent au chef shawnee est sans doute motivé, en outre, par le sentiment de fraternité mutuelle que partagent alors les communautés natives de la Fédération des Sept Feux, mais aussi par le parallèle qu'il peut établir entre le sort de la communauté shawnee et celle de Lorette, comme l'a suggéré Anne-Marie Blouin

La récupération du personnage est intéressante; elle laisse sous-entendre que l'artiste réservait une certaine empathie envers le célèbre chef, dont les préoccupations et le destin pouvaient s'apparenter à ceux des Hurons du village, eux-mêmes en pleine revendication territoriale et simultanément participant aux luttes britanniques, par exemple à la bataille de Châteauguay en 1813³.

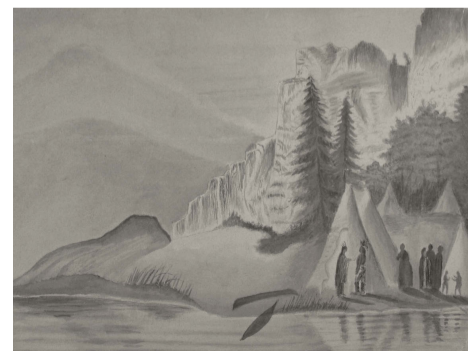
CAMPEMENT AU BAS DES MONTAGNES S.D.



Zacharie Vincent, *Campement au bas des montagnes*, s.d.
 Mine de plomb et encre sur papier, 25 x 31,7 cm
 Château Ramezay, Montréal

Le médium de l'encre (lavis) permet à l'artiste de rendre des contrastes prononcés et un traitement subtil des modelés et des ombres. Le traitement de l'espace, des tipis et des personnages est schématisé, à la manière des gravures et des illustrations diffusées, à l'époque, dans les revues illustrées. Le paysage montagneux, aride et escarpé rappelle la description des terres de Rocmont, situées au nord du village de la Jeune-Lorette.

Campement au bas des montagnes s'inscrit dans la série d'une dizaine d'œuvres de paysage de Zacharie Vincent réunies au musée du Château Ramezay à Montréal. Considérées dans leur ensemble, elles semblent composer une suite narrative, mythique ou légendaire, de l'historicité huronne-wendate, ou encore une historicité fixée dans la période précoloniale. Ces scènes ont sans doute contribué à contenter un public friand



Zacharie Vincent, *Emplacement de campement au-dessus d'un escarpement*, s.d., mine de plomb et encre sur papier, 23,7 x 30 cm, Château Ramezay, Montréal.



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault

d'exotisme, à attirer son regard, dans le but de le réorienter vers les scènes plus critiques.

FABRICANT DE RAQUETTES S.D.



Zacharie Vincent, *Fabricant de raquettes, s.d.*
Mine de plomb et lavis d'encre sur papier, 23 x 30 cm
Château Ramezay, Montréal

Réalisé par Vincent, *Fabricant de raquettes* met en scène un artisan dans son espace intime. Installé sur une chaise cannelée, l'homme tisse la tête d'une raquette, tandis qu'à ses pieds sont étalés un rouleau de babiche, un poinçon et un couteau. En captant ces artisans dans leur cadre domestique, il contrevient à la perception réductrice du sujet autochtone évoluant exclusivement dans un univers dit « naturel ».

Les scènes révèlent toutefois une réalité que les photographies de l'époque ne sont pas en mesure de reproduire : compte tenu des contraintes techniques de l'éclairage, les scènes d'intérieur se limitent aux installations en studio. Par conséquent, les photographes qui souhaitent capter les sujets d'intérêt ethnographique doivent les déplacer à l'extérieur. À cet effet, les œuvres de Vincent s'inscrivent dans un registre documentaire, qui offre un témoignage sur la condition des artisans.

Fabricant de raquettes fait partie d'une série dans laquelle Vincent expose différentes étapes de la fabrication de raquettes, une activité séculaire chez les populations nomades et semi-sédentaires sur un territoire nordique et couvert d'un important réseau hydrographique¹. La raquette est devenue également un symbole de l'enracinement nomade des cultures autochtones dans le territoire, mais aussi de l'adaptation des populations allochtones.

Au cours du dix-neuvième siècle, les raquettes demeurent indispensables aux militaires et aux prospecteurs, dans le travail de repérage et de construction des voies ferroviaires². À partir de 1840, elles connaissent un nouvel essor³ grâce à l'apparition des clubs de raquetteurs⁴. Cette popularité entraîne une demande croissante à laquelle tentent de répondre les fournisseurs autochtones, dont le rendement passe du mode artisanal, où l'individu vend lui-même ce qu'il fabrique, au mode industriel caractérisé par une spécialisation des tâches⁵. Les artisans de la Jeune-Lorette contrôlent alors une part importante de ce marché⁶. Grâce à l'adaptation des méthodes ancestrales aux nouvelles réalités, ils travaillent à l'aide d'instruments sophistiqués, dans le confort de leur demeure.



William Notman & Son, *La culbute, Montreal Snowshoe Club*, 1886, photographie composite, sels d'argent sur verre, plaque sèche à la gélatine, 25 x 20 cm, Musée McCord. Au milieu du 19^e siècle, la raquette devient une activité populaire pour la population coloniale. Dans cette photo composite de 1886, des membres du Montreal Snowshoe Club donnent la bascule à lord Stanley de Preston, gouverneur général du Canada, un geste de respect et de célébration réservé notamment aux gagnants des courses et aux invités d'honneur.

DEUX FEMMES AVEC FIGURE DANS UN PORTE-BÉBÉ S.D.



Zacharie Vincent, *Deux femmes avec figure dans un porte-bébé, s.d.*
Fusain sur papier, 28,5 x 39,5 cm
Château Ramezay, Montréal

La figure qui se dresse au centre de la composition, dans un porte-bébé, présente les proportions d'un adulte. Deux femmes l'entourent en lui tendant des objets non identifiés. L'œuvre semble illustrer l'épreuve initiatique d'accession au statut de chef.

L'homme dans le porte-bébé semble appuyé sur un arbre, vraisemblablement un mélèze, symbole d'immortalité par ses aiguilles qui tombent et se renouvellent annuellement. Ce motif englobe la question de la filiation unissant les membres de la communauté avec l'Arbre de Vie, ou Arbre de Paix, élément central de la culture huronne, qui participe aux périodes de transition marquant la succession des chefs. C'est ainsi que l'expression « le mât est tombé¹ » est employée pour évoquer la mort d'un chef, tandis que « relever l'arbre » évoque le remplacement d'un chef défunt par un nouveau².



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault

L'arbre sur lequel repose le porte-bébé, dans l'œuvre de Vincent, pourrait symboliser la renaissance rituelle du candidat, et donc son processus de transformation, en vertu du système de philosophie religieuse qui le sous-tend. On peut ainsi suggérer que l'œuvre entre dans la catégorie de l'autoportrait, et que l'artiste aurait cherché à souligner sa propre immortalité à travers son statut de chef, qu'il continue d'afficher, même après la perte de son titre.

ESCARMOUCHE D'INDIENS S.D.



Zacharie Vincent, *Escarmouche d'Indiens*, s.d.
Mine de plomb sur papier, 30 x 49,2 cm
Château Ramezay, Montréal

Dans *Escarmouche d'Indiens*, le groupe d'autochtones, à gauche, offre une image d'unité et d'ordre qui contredit d'emblée la réputation d'indiscipline qu'on leur a donnée au cours de la période coloniale¹. On sait aussi que la communauté de la Jeune-Lorette offrait aux touristes et aux dignitaires en visite des démonstrations de tir inspirées de ces exercices militaires.

Un informateur de Marius Barbeau, l'anthropologue canadien bien connu, au cours de la première moitié du vingtième siècle, pour ses travaux sur les communautés autochtones de la côte ouest, rapporte d'ailleurs un des jeux pratiqués à cette occasion : « Pendant que les délégués étaient ici, un des amusement [sic] était de tirer la flèche en choisissant le meilleur parmi les délégués et les hurons. Et après cela on pariait 25 à 50 sous. Et généralement nos hurons étaient les plus adroits. Il ne se perdait pas beaucoup d'argent pour ces gagures [sic] [...] ² ».



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault

Le groupe d'enfants situé à droite, portant arcs et flèches, paraît d'ailleurs évoquer cet exercice, les défis lucratifs lancés aux visiteurs. Placés au centre, ceux-ci se trouvent toutefois en position de cible. Ce type de mise en scène semble synthétiser la complexité et les transformations du rapport de pouvoir que la communauté huronne entretenait avec à la culture dominante, en se trouvant partagée entre son désir de collaborer, de faire reconnaître son identité, et son besoin de freiner ses pertes politiques et territoriales.

EMPLACEMENT DE CAMP (HOMME AVEC GRAND MANTEAU) S.D.



Zacharie Vincent, *Emplacement de camp (homme avec grand manteau)*, s.d.
Encre sur papier (lavis), 37,5 x 44 cm
Château Ramezay, Montréal

La composition présente des groupements de figures devant des tipis et une construction centrale qui renvoie à un abri de chasse ou à une chapelle. Seule une silhouette isolée, à droite, se détache du lot des personnages, en observateur externe. Les ombres portées et constituantes des tipis viennent accentuer l'impression de protection feutrée qui circonscrit l'aire de résidence. Les branches d'un arbuste forment également une croix, devant une maison blanche. Dans ce contexte, la silhouette isolée, vêtue d'un long manteau, pourrait faire référence à la robe noire des missionnaires, et la scène évoquerait par conséquent le Wendake des Grands Lacs, au moment des premiers contacts qui ont précédé l'exode de la communauté huronne à Québec.



L'ensemble est traité de façon schématisée, réduit à l'essentiel. L'ombre renforce l'ancrage des éléments au sol, à la surface du territoire, tout en les inscrivant dans le temps, dans un moment précis du jour. À propos de l'œuvre, mais aussi de celles qui font partie de la série des campements, l'historienne de l'art Anne-Marie Blouin remarque que « Dans chacune des [sic] ces œuvres [...] Zacharie Vincent a de toute évidence cherché à créer un climat où l'homme paraît en équilibre avec son milieu. Comme chez Cornelius Krieghoff [...] les Amérindiens ont été réduits pour nous être présentés dans le cadre d'un vaste paysage dans lequel ils se fondent parfaitement¹. »

Si les parallèles avec les œuvres de Cornelius Krieghoff (1815-1872) sont convaincants et corroborent une vision romantique de l'Indien imaginaire, le traitement que Vincent réserve à leur interprétation confère cependant aux scènes une qualité d'abstraction et souligne leur caractère irréel, construit, ou une possible interprétation de scènes tirées de la mythologie huronnewendate. L'importance accordée aux ombres portées assure également un relief aux scènes, tout en ayant pour effet de nous permettre d'éprouver les expériences sensitive et spirituelle auxquelles elles sont associées.



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

L'étude de l'œuvre de Vincent introduit plusieurs problématiques, notamment celle de la représentation de l'altérité, des rapports interculturels, de la réactualisation des éléments de culture autochtone, et de l'usage de l'image à des fins symboliques et stratégiques. Les œuvres suscitent aussi des réflexions sur le classement, la conservation et la transmission patrimoniale des productions d'artistes autochtones.

ORIGINALITÉ DE L'ŒUVRE

La valeur de la production artistique de Zacharie Vincent repose d'abord sur le fait qu'il figure parmi les premiers autochtones canadiens à s'exprimer au moyen du dispositif de la peinture « de chevalet », qu'il a adapté de manière originale à son contexte particulier.

Son œuvre témoigne de la réalité de la communauté huronne-wendat du dix-neuvième siècle : de sa condition géopolitique, de son acculturation progressive, des échanges qu'elle a entretenus avec les allochtones et des stratégies qu'elle a instaurées pour assurer sa continuité. Enfin, l'œuvre introduit des réflexions sur les rapports coloniaux et postcoloniaux, sur les tensions de globalisation que vivent encore aujourd'hui les cultures autochtones, et sur les stratégies de réappropriation identitaires.

REPRÉSENTER L'ALTÉRITÉ

Les productions de Vincent suscitent des réflexions sur les représentations du Sujet autochtone et de l'indianité, et sur les mutations des dialogues interculturels dans les contextes coloniaux et postcoloniaux. L'examen des productions de créateurs autochtones abordées à partir de leur propre point de vue, de leurs conceptualisations et leurs imaginaires, a permis d'inverser l'angle d'analyse et de mieux saisir la complexité de ces rapports.

Depuis la fin des années 1970, ces objets d'étude occupent les champs de l'histoire (Robert Berkhofer, Denys Delâge, Donald Smith, Gilles Thérien), de l'anthropologie (Olive Patricia Dickason), de l'histoire de l'art (Anne-Marie Blouin, Daniel Francis, François-Marc Gagnon, Louise Vigneault), de la sociologie (Guy Sioui Durand) et des études littéraires (Hélène Destrempes, Réal Ouellet). Ces travaux fournissent notamment des outils de compréhension de la manière dont les communautés autochtones ont participé à la formation des imaginaires des Amériques et dont ils participent à la redéfinition ponctuelle de l'identité nationale comme des identités de résistance.



Louis-Philippe Hébert, *Le dernier indien*, 1901, terre cuite, 19,7 x 20,2 x 15,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada. L'œuvre de Vincent suscite une réflexion sur les représentations du sujet autochtone.

LE RÔLE DE L'AUTO PORTRAIT

Pris dans leur ensemble, les autoportraits de Vincent traduisent, à l'époque, un acte réflexif sur sa condition et celle de sa communauté, sur les tensions qui le traversent, et sur son processus de transformation. Ils permettent d'exprimer les contours de sa culture et de son existence, et d'instaurer un dialogue, un face à face avec le spectateur. L'artiste inclut ce dernier dans l'œuvre, en lui imposant son regard, une réflexion sur son statut et son activité créatrice.

À la fois observateur et observé, l'artiste exprime au public son désir d'être vu et reconnu. L'autoportrait lui permet de légitimer son statut social et de se démarquer d'une tradition artisanale anonyme, d'être reconnu comme un artiste dont le travail se définit par une pratique régie non pas uniquement par un savoir-faire technique, mais par un travail intellectuel¹. Compte tenu de la place qu'a occupée l'industrie artisanale dans la communauté huronne, Vincent aurait possiblement cherché à passer du statut anonyme – de fabricant de raquettes, d'orfèvre – à celui d'artiste professionnel, afin de se démarquer des traditions artisanales qui, malgré leur ancrage culturel, demeuraient astreignantes, spécialisées et soumises à un marché exigeant.

CLASSER ET CONSERVER LES ŒUVRES AUTOCHTONES

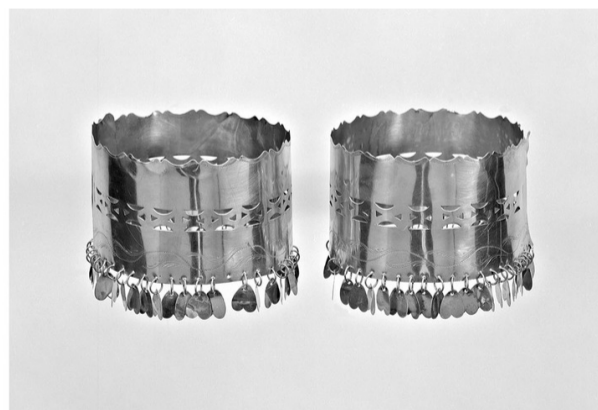
Au cours des années 1980, les historiens de l'art Marie-Dominic Labelle, Sylvie Thivierge et Anne-Marie (Blouin) Sioui entreprennent les premières enquêtes sur Vincent et son œuvre, mettant en question son statut de « dernier Huron » et fournissant une analyse de l'iconographie des œuvres en lien avec les processus d'acculturation de la communauté autochtone².

De leurs recherches, Labelle et Thivierge ont conclu qu'« on ne peut aborder l'œuvre de Zacharie Vincent dit Télariolin avec les critères d'évaluation utilisés généralement en Histoire de l'art, la valeur et l'intérêt de son œuvre ne résidant pas tant au niveau pictural qu'au niveau des contenus ethnologiques et sociologiques³ ». Cette catégorisation a eu comme conséquence, par le passé, d'isoler l'ensemble des œuvres des artistes autochtones et d'occulter partiellement leur statut artistique.

Toutefois, cette tendance à séparer les expertises de l'ethnologie et de l'histoire de l'art a depuis été l'objet d'une remise en question par plusieurs instances muséologiques et par des spécialistes de la question artistique.



Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même, s.d., fusain sur papier, 65,4 x 49,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Dans ses autoportraits, le peintre se représente à la fois comme l'observé et l'observateur.



GAUCHE : Zacharie Vincent, *Autoportrait*, s.d., huile sur toile, 62,5 x 53 cm, Musée de la civilisation, Québec. DROITE : Brassard d'argent iroquois du début du 19^e siècle. La tradition de l'orfèvrerie autochtone est liée à l'histoire coloniale du commerce avec les Européens. Dans ses autoportraits, Vincent porte des brassards et des poignets en argent, une médaille et une broche.

LA CRÉATIVITÉ AUTOCHTONE

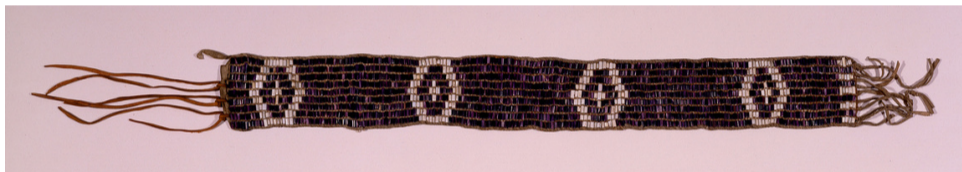
Contrairement à la vision occidentale moderne qui tend à isoler la pratique artistique dans une sphère strictement esthétique et contemplative, la conception autochtone de la créativité intègre des préoccupations à la fois fonctionnelles, symboliques, esthétiques et rituelles. Dans cette optique, l'art s'avère à la fois un véhicule et un parcours. La manière dont Vincent assure sa diffusion dans un réseau élargi et diversifié serait également symptomatique d'une pratique culturelle bien ancrée dans la tradition autochtone : au même titre que les objets de traite revêtent dans le cadre diplomatique des dix-septième et dix-huitième siècles un rôle d'intermédiaire symbolique, sa production picturale s'inscrirait dans une économie de diffusion des éléments culturels et dans le vaste réseau d'échanges commerciaux et de négociations politiques propres à assurer une cohabitation fructueuse et harmonieuse avec les instances coloniales.

C'est ainsi que les multiples symboles d'échange et d'alliance – la médaille de traite, les brassards en argent, le wampum et la ceinture fléchée, qui ornent les autoportraits de Vincent – ont contribué à renverser l'image dominante d'un sujet autochtone figé dans un passé idéalisé. Les

œuvres de Vincent évoquent un corps social en mutation⁴, une expression créatrice et critique capable de transcender les tensions internes de la communauté. En fait, son projet artistique tend à décroiser les catégories de représentation et à s'inscrire dans un mode d'expression autonome.

Considérées dans leur ensemble, les autoportraits et les photographies de studio révèlent une condition complexe, mettant à la fois de l'avant le statut de « dernier Huron », de chef et d'artiste, tandis que les ornements protocolaires amalgament les attributs autochtones et coloniaux et symbolisent les dynamiques d'échange entre les deux communautés. La double image héroïque qu'il dégage se partage, pour sa part, entre celle du survivant culturel et celle du chef politique, mais aussi celle de l'artiste moderne voué au sacrifice de sa personne, afin de perpétuer sa mémoire et celle des siens.

Depuis plusieurs décennies, l'expérience de Vincent constitue une initiative pionnière inspirante pour de nombreux artistes d'origine autochtone. Elle présente des stratégies qui s'avèrent encore efficaces dans l'exercice du dialogue avec le public comme avec les instances du pouvoir. L'œuvre de Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, réalisée à l'occasion de la visite du duc et de la duchesse de York à Thunder Bay en 1987, et qui présente un costume amalgamant les ornements officiels autochtones et allochtones, s'inscrit dans l'esprit du rapport dialogique que Vincent a tissé avec le prince de Galles à travers ses autoportraits.



Issue de la forêt de l'est et fabriquée de perles de coquillage, de peau et de fibres, cette ceinture de wampum date du 18^e ou du 19^e siècle. Les ceintures et les colliers de wampum font partie des échanges diplomatiques, commerciaux et politiques, et servent à marquer la mémoire des négociations et des traités. Ils demeurent de puissants symboles d'échanges culturels.

Il en va de même pour les sérigraphies de Pierre Sioui, telles que *Teharioliu au pays des esprits*, 1985, dont les références directes à l'œuvre de Vincent permettent de révéler les non-dits qui isolent les communautés et les individus de leurs héritages. Les nouvelles générations de créateurs qui revendiquent une appartenance aux héritages autochtones perpétuent cette exploration des langages d'expression de leurs aspirations, des stratégies d'affirmation et de communication de leurs intérêts. À ce titre, ils mettent en place de nouveaux territoires dans lesquels leurs visions propres trouvent peu à peu leurs assises, et où se dessine un possible, comme l'a fait Zacharie Vincent.



GAUCHE : Rebecca Belmore, *Se montrer à la hauteur*, 1987-1991, sculpture de techniques mixtes, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. La robe, qui combine les ornements traditionnels autochtones et les costumes aristocratiques européens, est une pièce ayant fait partie d'une performance réalisée à l'occasion de la visite officielle du duc et la duchesse de York à Thunder Bay en 1987. L'œuvre soulève des questions liées à la dynamique des échanges entre autochtones et allochtones. DROITE : Pierre Sioui, *Teharioliu au pays des esprits*, 1985, estampe sérigraphie, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, Québec.



STYLE ET TECHNIQUE

Zacharie Vincent prend soin d'adapter les langages, les matériaux et les médiums européens à ses besoins propres. Ses portraits photographiques réalisés en studio sont également utilisés comme sources visuelles pour réaliser les autoportraits peints. Il élabore aussi des expérimentations stylistiques, une initiative fertile qui nuit toutefois, par moments, à la pérennité des productions, notamment les œuvres sur papier.

LE DISCOURS IMAGÉ

En 1879, le journaliste et historien André-Napoléon Montpetit rapporte, dans un article, un trait révélateur : Vincent souffrirait de bégaiement¹, handicap inusité pour un chef à qui l'on prête généralement de l'éloquence. Cette dysfonction expliquerait en partie l'attrait que représente pour lui le médium pictural. Confronté à ses problèmes d'élocution, mais aussi à l'omniprésence des regards externes, il est donc possible que Vincent se tourne spontanément vers le langage des images pour véhiculer son statut, sa condition et les transformations progressives de sa communauté. Ce transfert de la communication orale au langage visuel s'inscrirait dans une relative continuité, si l'on considère que les missionnaires ont eu recours aux images dans leurs campagnes de conversion, et que ces images se sont révélées des outils efficaces de transmission et d'échange².

INFLUENCES

Les analystes affirment, sans toutefois fournir de preuve tangible à l'appui, que le portrait de Vincent réalisé par Antoine Plamondon (1804-1895) serait l'élément déclencheur de l'entreprise artistique de Vincent, et que des artistes réputés de l'époque lui dispensent des leçons³. Pourtant, une quinzaine d'années séparent le portrait de Plamondon des premiers autoportraits que Vincent réalise, bien que les productions qui ont pu les précéder demeurent inconnues à ce jour. Au cours des années 1980, Marie-Dominic Labelle et Sylvie Thivierge, qui signent la notice de Vincent dans le Dictionnaire biographique du Canada, reprennent l'hypothèse de la filiation artistique Plamondon/Vincent, tout en admettant : « Les avis concernant l'apprentissage et la formation picturale de Vincent sont tellement partagés qu'il devient impossible pratiquement de se prononcer définitivement sur le sujet. Toutefois, à notre avis, les contacts professionnels (tout au moins) entre Plamondon et son modèle peuvent certainement avoir débouché sur la transmission de conseils artistiques⁴. »

L'historien de l'art Mario Béland demeure également prudent, en établissant uniquement une corrélation entre l'œuvre de Plamondon et l'entreprise de Vincent : « la toile de Plamondon dut sans doute jouer un rôle prépondérant dans le déclenchement d'une carrière artistique chez Vincent⁵ ». Selon son collègue Pierre Landry, Vincent bénéficie des conseils de Henry Daniel Thielcke (v. 1788-1874), Antoine Plamondon et Cornelius Krieghoff (1815-1872)⁶. Ces hypothèses s'appuient sur les parallèles stylistiques, thématiques ou compositionnels entre les productions de Vincent et celles des artistes de l'époque. Nous croyons toutefois que les œuvres de ces derniers, réalisées au goût de l'académisme britannique, français ou italien, auraient eu des répercussions relatives sur Vincent, qui n'aurait retenu du langage pictural que son pouvoir de représenter, d'évoquer et de reproduire. Par ses autoportraits, Vincent témoigne de son statut d'artiste professionnel, malgré son manque de formation académique, statut que semble d'ailleurs attester les photographies le montrant installé devant son chevalet.



Le journaliste et historien André-Napoléon Montpetit, vêtu du costume de chef honoraire huron, photographié par George William Ellisson en 1878, épreuve à l'albumine argentique, Musée national des beaux-arts du Québec.



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault



Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons (Zacharie Vincent)*, 1838, huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Il est probable que les contacts professionnels existaient entre Plamondon et Vincent, qui pose pour ce portrait.

EXPLORATION TECHNIQUE

Vincent expérimente des médiums aussi diversifiés que l'huile, la mine de plomb, le fusain, l'encre et l'aquarelle. D'autres témoins affirment par ailleurs qu'il réalise des œuvres religieuses pour l'église de Notre-Dame-de-Lorette, et qu'il pratique la sculpture sur bois⁷. Les supports picturaux qu'il emploie offrent également un large éventail : toile, papier, papier marouflé sur carton, carton, ou encore panneau de fibre de bois. On rapporte enfin qu'il aurait recours à des pigments à base de végétaux utilisés alors pour la teinture des produits artisanaux⁸.



GAUCHE : Ouvrages religieux dans l'église Notre-Dame-de-Lorette, Wendake, 1927, photographié par Edgar Gariépy, négatif en verre, 17,7 x 12,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Vincent aurait réalisé des œuvres religieuses, notamment des sculptures sur bois, pour l'église Notre-Dame de la Jeune-Lorette, lesquelles n'ont toutefois pas été identifiées. DROITE : Le retable de l'église de Notre-Dame-de-Lorette, Wendake, 1927, photographié par Edgar Gariépy, négatif en verre, 17,7 x 12,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec.

Vincent utilise probablement ce qu'il a sous la main, selon les moyens à sa disposition, tout en faisant assurément preuve d'audace technique. La précarité de sa condition et sa difficulté à se procurer du matériel de qualité expliqueraient aussi le fait que le mode d'application du pigment à l'huile varie d'une œuvre à l'autre, passant d'une facture très empâtée à un style plus graphique, où les traces de mine de plomb demeurent perceptibles sous la mince couche picturale.



Zacharie Vincent, *Incendie du moulin à papier de Lorette*, v. 1862, huile sur carton, 44,4 x 59,4 cm, Musée de la civilisation, Québec.

L'artiste expérimenterait également des moyens techniques lui permettant de reproduire plus rapidement certains détails : on pense au stencil, au papier calque ou encore à la photographie peinte. Quant aux autoportraits, ils seraient réalisés à partir de miroirs ou de photographies de studio, notamment celles prises par Louis-Prudent Vallée (1837-1905).

FONCTION DE LA PHOTOGRAPHIE

Au cours des années 1860, les studios de Livernois et Vallée à Québec et celui de William Notman (1826-1891) à Montréal, Halifax et Toronto, connaissent un essor florissant. Ce médium, qui n'entre pas en compétition avec celui de la peinture, puisqu'il revêt essentiellement un statut d'image objective, de type documentaire, fournit alors aux artistes plusieurs avantages utilitaires, tels que la promotion de leur statut professionnel.

La photographie est également utilisée comme source visuelle pour les œuvres peintes, notamment les portraits et paysages. Dans *Les Chutes de Lorette*, v. 1860, Vincent tire sans doute son inspiration d'une photographie ou d'une gravure représentant ce site pittoresque. À l'époque, des versions gravées sont publiées dans des journaux, des magazines et des livres illustrés. Certains de ces motifs sont également reproduits sur les plats de service et autres pièces de poterie et de céramique.

Les qualités de communicabilité des images photographiques et mécaniquement reproductibles présentent alors un potentiel commercial recherché. Pour plusieurs artistes de l'époque, le médium photographique devient un outil pour promouvoir leur statut professionnel. C'est le cas du format de la carte de visite, qui suscite un engouement important durant les années 1870

Vincent tire sans doute bénéfice du médium photographique, afin de rejoindre un public élargi et de diffuser efficacement son image d'artiste. Mais les photographies tirées au studio de Louis-Prudent Vallée lui permettent également d'attester de l'authenticité de son statut d'artiste professionnel, et de démontrer au public qu'il est bien l'auteur de ses autoportraits, comme en témoigne notamment *Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même*, v. 1875.

En réponse à l'image du sujet passif, voué à disparaître, Vincent impose ainsi celle du sujet individuel, actif et créatif. L'autoportrait lui permet d'actualiser l'image du sujet autochtone, de la prolonger dans le temps et l'espace, de se réapproprié l'autorité du regard sur sa propre communauté, et d'instaurer un dialogue avec le public. La photographie vient compléter ce processus d'affirmation, en révélant la dimension concrète et objective de l'expérience de Vincent.

ATTRIBUTION DES ŒUVRES

Les œuvres répertoriées à ce jour sont généralement en mauvais état, un constat qui peut s'expliquer notamment par les conditions incertaines de conservation et la fragilité des matériaux.

Les œuvres de Vincent ne portent aucune signature et l'artiste ne laisse aucun écrit ou témoignage permettant d'éclairer sa démarche. À l'époque, l'absence de signature et de légende d'identification présente sans doute un problème d'attribution, d'autant plus que des portraits du chef et de son aîné, réalisés par d'autres artistes, sont alors en circulation⁹. Pour dissiper les doutes, Vincent prendra soin par la suite d'accompagner ses autoportraits d'une légende jusqu'à ce que les photographies le présentant à l'œuvre attestent qu'il en est l'auteur.



Carte de visite tirée au studio Notman de Halifax. Ce format, breveté en France par A.A.E. Disdéri en 1854, devient très populaire, au cours des années 1870-1880, dans les studios Notman de Montréal, Toronto, et Halifax, avant de s'étendre rapidement au reste du Canada.



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même*, s.d., fusain sur papier, 65,4 x 49,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Certaines œuvres de Vincent, incluant celle-ci, se trouvent en piètre état, en raison des conditions de conservation, de la mauvaise qualité des matériaux, ou de l'utilisation de pigments végétaux qui ont été altérés.



OÙ VOIR

Les œuvres de Vincent qui nous sont parvenues à ce jour sont peu nombreuses et souvent fragiles. Il est possible de les admirer, au Québec, dans les collections du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée de la civilisation et du Château Ramezay. Si les œuvres se retrouvent en grande partie dans les institutions muséales, elles ne sont pas toutes accessibles au public.

CHÂTEAU RAMEZAY

Musée et site historique de Montréal
280, rue Notre-Dame Est
Montréal (Québec), Canada
514-861-3708
chateauramezay.qc.ca/



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, v. 1875-1878

Huile et mine de plomb sur papier
92,7 x 70,8 cm

MUSÉE DE LA CIVILISATION

85, rue Dalhousie
Québec (Québec), Canada
418-643-2158 ou 1-866-710-8031
mcq.org/index_fr.php



Zacharie Vincent, *Incendie du moulin à papier de Lorette*, v. 1862

Huile sur carton
44,4 x 59,4 cm



Zacharie Vincent, *Autoportrait*, s.d.

Huile sur carton
62,5 x 53 cm



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault

MUSEE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUEBEC

Parc des Champs-de-Bataille
Québec (Québec), Canada
1-866-220-2150 ou 418-643-2150
mnbaq.org



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, v. 1851
Huile sur toile
48,5 x 41,2 cm



Zacharie Vincent, *Tête d'orignal, d'après la nature*, v. 1855
Aquarelle et mine de plomb sur papier marouflé sur carton
16 x 18,1 cm



Zacharie Vincent, *Le Lac Saint-Charles*, v. 1860
Huile sur toile
45 x 76,2 cm



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même*, v. 1875
Fusain sur papier
65,4 x 49,6 cm



NOTES

BIOGRAPHIE

1. Voir notamment, à ce sujet, Bruce Trigger, *Les enfants d'Aataentsic. L'histoire du peuple huron*, Montréal, Libre Expression, 1991; Georges E. Sioui, *Les Wendats : une civilisation méconnue*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994.
2. Nécrologie de Gabriel Vincent, dans *Quebec Star*, le 8 avril 1829. Fonds d'archives du Conseil de la Nation huronne-wendat, G-2-45. Généalogie de la famille Vincent. Registre de Saint-Ambroise de Loretteville.
3. *Journal de Québec*, le 21 décembre 1878; William G. Beers, "The Huron Indian Artist," *Gazette*, le 1^{er} février 1887, p. 5.
4. A.-N. Montpetit (Ahatsistari), « Mort d'un artiste huron, » *Le Canadien*, le 2 décembre 1886.
5. Archives nationales du Québec - Centre de Montréal, Fonds Drouin, Registre des décès pour Saint-Ambroise-de-la-Jeune-Lorette. Archives du Musée de l'Amérique française.
6. John R. Porter et Mario Béland, *Antoine Plamondon, 1804-1895. Jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 69. Sans doute sensible au sujet exotique de l'œuvre de Plamondon, lord Durham s'en portera d'ailleurs acquéreur et l'apportera avec lui en Angleterre, quelques mois plus tard, après la publication de son célèbre rapport.
7. 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^o 1, 1989, p. 72-73.
8. Marguerite Vincent a expliqué, à propos de cette pratique : « [...] l'usage s'est introduit de décerner le titre honorifique de chef, avec un nom approprié ou image, aux bienfaiteurs de la Nation ou à des personnages de marque qui honorent la bourgade d'une visite spéciale. » (*La nation huronne : son histoire, sa culture, son esprit*, Montréal, Québec, Fidès, Éditions du Pélican, 1984, p. 314).
9. David Karel, Marie-Dominic Labelle et Sylvie Thivierge, *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, [1966-2001], version électronique <http://www.biographi.ca/FR/ShowBioPrintable.asp?Bioid=40005>, consulté le 7 mars 2006.
10. A.-N. Montpetit (Ahatsistari), « Mort d'un artiste huron », *Le Canadien*, le 2 décembre 1886.
11. Rapporté dans Jonathan Lainey, *La « Monnaie des sauvages ». Les colliers de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 262.



12. Dès 1857, était promulguée la « Loi pour encourager la civilisation graduelle des tribus indiennes ».

13. William G. Beers, « The Huron Indian Artist », *The Gazette*, Montréal, le 1^{er} février 1887, p. 5; « The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist », *The Gazette*, le 15 novembre 1895, p. 2.

14. A.-N. Montpetit (Ahatsistari), « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L'Opinion publique*, le 29 mai 1879.

15. A.-N. Montpetit (Ahatsistari), « Mort d'un artiste huron », *Le Canadien*, le 2 décembre 1886. Archives civiles de Québec, Registre de l'Hôpital de la Marine et des Émigrés. Actes de sépulture.

ŒUVRES PHARES: ZACHARIE VINCENT ET SON FILS CYPRIEN

1. Paul Bourassa, « Regards sur la ressemblance : le portrait au Bas-Canada », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 36, 40.

2. Paul Bourassa, « Regards sur la ressemblance : le portrait au Bas-Canada », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 40-41.

3. Mario Béland, *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 318.

4. Mario Béland, *La peinture au Québec, 1829-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 99.

ŒUVRES PHARES: LE LAC SAINT-CHARLES

1. Dennis Reid, *Krieghoff. Images of Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999, p. 77.

2. Véronique Rozon, « Pour une réflexion sur l'identité huronne au XIX^e siècle : une analyse de la thématique du "dernier Huron" sous l'éclairage des théories de l'ethnicité », dans *La recherche relative aux Autochtones. Perspectives historiques et contemporaines*, Alain Beaulieu et Maxime Gohier (dir.), Montréal, UQAM, CREQTA, 2007, p. 251.

3. Dennis Reid, *Krieghoff. Images of Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999, p. 77, note 125; Fonds Barbeau, Musée canadien des civilisations, boîte 294, dossier 6, transcriptions d'entretiens, p. 70-71 »; dossier Krieghoff, boîte 295, dossier 1, Musée canadien des civilisations.

ŒUVRES PHARES: INCENDIE DU MOULIN À PAPIER DE LORETTE

1. Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, Montréal, C^{ie} de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 14-15; Jonathan Lainey, *La « Monnaie des sauvages ». Le collier de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 66-68.



2. Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 358, 377.

3. David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord; peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Musée du Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 381.

ŒUVRES PHARES: AUTO PORTRAIT

1. Ruth B. Phillips, *Trading Identities, The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900*, Seattle et Londres, University of Washington Press; Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1998, p. 137.

2. Nadine Charron, « La politisation de la culture à travers l'industrie touristique : Performances et revitalisations des traditions chez les Hurons-Wendat », mémoire de maîtrise, département d'anthropologie, Université de Montréal, 2006, p. 102.

3. Pour une analyse détaillée de cette héroïsation, voir Louise Vigneault et Isabelle Masse, « Les autoreprésentations de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) : icônes d'une gloire politique et spirituelle », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 41-70.

4. Archives du Musée de l'Amérique française, fiche de l'œuvre cat. 1933, n° 711, 1991.102.

ŒUVRES PHARES: ZACHARIE VINCENT TELARIOLIN CHEF HURON ET SON PORTRAIT PEINT PAR LUI-MÊME

1. Mario Béland, « Un autoportrait unique », *Cap-aux-Diamants*, n° 77, printemps 2004, p. 63. Voir Philippe Junod, « L'atelier comme autoportrait », dans Pascal Grenier et Peter J. Schneemann, *Images de l'artiste / Künstlerbilder*, Bern, New York, Comité international d'histoire de l'art, P. Lang, 1998, p. 84-91.

ŒUVRES PHARES: ZACHARIE VINCENT TELARI-O-LIN, CHEF HURON ET PEINTRE

1. Didier Prioul, « Les paysagistes britanniques au Québec : de la vue documentaire à la vision poétique », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 50-59.

ŒUVRES PHARES: TECUMSEH, HURON

1. À ce sujet, voir 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.

2. Louise Vigneault et Isabelle Masse, « Les autoreprésentations de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) : icônes d'une gloire politique et spirituelle », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 50.



3. Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du 17^e au 19^e siècle », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, 1987, p. 440-441.

ŒUVRES PHARES: FABRICANT DE RAQUETTES

1. Paul Carpentier, *La raquette à neige*, Sillery (Québec), Les Éditions du Boréal Express, 1976, p. 91-92.

2. Thomas Drummond, « The Canadian Shoshone », dans *Transactions of the Royal Society of Canada*, section II, série III, vol. X, décembre 1916, p. 316-319.

3. Paul Carpentier, *La raquette à neige*, Sillery (Québec), Les Éditions du Boréal Express, 1976, p. 96.

4. William Osgood et Leslie Hurley, *La raquette*, Ottawa, Les Éditions de l'Homme, 1974, p. 24.

5. Paul Carpentier, *La raquette à neige*, Sillery (Québec), Les Éditions du Boréal Express, 1976, p. 43.

6. Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, Montréal, C^{ie} de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 14-15; Jonathan Lainey, *La « Monnaie des sauvages ». Le collier de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 245-256.

ŒUVRES PHARES: DEUX FEMMES AVEC FIGURE DANS UN PORTE-BÉBÉ

1. Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Zacharie Vincent : Un œuvre engagé? », *Recherches amérindiennes au Québec* 11, n^o 4, 1981, p. 256.

2. Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, Montréal, C^{ie} de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 14-15; Jonathan Lainey, *La « Monnaie des sauvages ». Le collier de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 131; Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Zacharie Vincent : Un œuvre engagé? », *Recherches amérindiennes au Québec* 11, n^o 4, 1981, p. 256; Marguerite Vincent (Tehariolina) et Pierre Savignac, *La nation huronne : son histoire, sa culture, son esprit*, Montréal, Québec, Fidès, Éditions du Pélican, 1984, p. 82.

ŒUVRES PHARES: ESCARMOUCHE D'INDIENS

1. Bruce Trigger a notamment décrit les plaintes formulées par Champlain à l'égard du chaos dans lequel s'étaient déroulés des combats menés par les Hurons et les Algonquins contre les Iroquois, en juillet 1609. *The Children of Aataentsic : A History of the Huron People to 1660*, Carleton Library Series, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1987, p. 247-257.

2. Fonds Marius-Barbeau, B-G-13.1, Archives du Musée canadien des civilisations, Gatineau.



ŒUVRES PHARES: EMBLEMEMENT DE CAMP (HOMME AVEC GRAND MANTEAU)

1. Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du 17^e au 19^e siècle », thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, 1987, p. 444.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Omar Calabrese, *L'art de l'autoportrait : histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 249 ; Quentin Bajac et Denis Canguilhem, *Le photographe photographié : l'autoportrait en France, 1850-1914*, Paris, Paris musées, Maison européenne de la photographie, 2004, p. 16.

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

3. Marie-Dominic Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n^o 4, 1981, p. 333.

4. Voir à ce sujet 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; « Politique des représentations : les représentations sociales bureaucratiques et la politique de l'éducation indienne au Canada, 1828-1996 », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 34, n^o 3, 2004, p. 95, note 4.

STYLE ET TECHNIQUE

1. A.-N. Montpetit (Ahatsistari), « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L'Opinion publique*, 29 mai 1879.

2. 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.

3. Gérard Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, v. 1960, p. 125; Robert Ayre, « Painting in Quebec - The Older Traditions », *Vie des arts*, sept.-oct. 1956, p. 16; J. Russell Harper, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, p. 86; *A People's Art, Primitive, Naïve, Provincial, and Folk Painting in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, p. 14, 23; *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p. 317-318; Barry Lord, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974, p. 44.



4. Marie-Dominic Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle: Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n^o 4, 1981, p. 325. Notes manuscrites, dossier Antoine Plamondon, MNBAQ.

5. Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 429.

6. Pierre Landry, dans Yves Lacasse et John R. Porter (dir.), *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 59. Voir aussi Anne Newlands, *Canadian Art: from its Beginnings to 2000*, Willowdale (Ont.), Firefly Books, 2000, p. 327.

7. Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, Montréal, C^{ie} de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 14-15; « Mort d'un artiste huron », *Le Canadien*, 2 déc. 1886; William Beers, *op. cit.*, p. 5; Fonds Marius Barbeau, B-G-219.6, Informateur : François Gros-Louis, Archives du Musée canadien des civilisations, Gatineau.

8. Marguerite Vincent Tehariolina et Pierre Savignac, *La nation huronne : son histoire, sa culture, son esprit*, Montréal, Québec, Fides, Éditions du Pélican, 1984, p. 161.

9. Voir notamment l'œuvre anonyme, *Indian portrait*, huile sur toile, 43,3 x 35,8 cm, Coll. privée, Musée des beaux-arts d'Ontario, NC 3302.



GLOSSAIRE

Bartlett, William (Britannique, 1809-1854)

Illustrateur britannique qui sillonne l'Amérique du Nord des années 1830 à 1850, produisant des dessins de paysages pour divers ouvrages illustrés. Bartlett réalise 120 dessins pour le *Canadian Scenery Illustrated* (1842), un projet de l'éminent écrivain et journaliste américain Nathaniel Parker Willis.

chiaroscuro

Terme qui, dans son sens le plus général, renvoie à la façon dont un artiste emploie la lumière et la pénombre, et aux effets visuels que cette technique produit dans des peintures, des gravures et des dessins. Le chiaroscuro peut servir à créer une atmosphère, rendre un volume et imiter les effets de la lumière naturelle. De l'italien *chiaro* (clair) et *scuro* (obscur).

empâtement

Action d'appliquer la peinture de manière si épaisse qu'elle produit un effet de relief et garde les traces du pinceau ou du couteau à palette.

gravure

Le terme renvoie à la fois à un type d'image et au procédé employé pour la réaliser. Les gravures sont produites en taillant dans une plaque de métal ou de plastique au moyen d'outils spécialisés, puis en encrant les lignes produites par incision. L'encre est transférée sur le papier sous la forte pression d'une presse à imprimer.

Hamel, Eugène (Canadien, 1845-1932)

À la fois peintre et dessinateur, Hamel étudie pendant cinq ans auprès de son oncle, l'éminent portraitiste québécois Théophile Hamel, et poursuit sa formation à Anvers, Bruxelles et en Italie. Il revient au Canada peu après le décès de son oncle, et il prend sa place au rang des principaux portraitistes de politiciens québécois.

Hamel, Théophile (Canadien, 1817-1870)

Issu d'un milieu modeste, Hamel compte parmi les peintres canadiens les plus importants du milieu du dix-neuvième siècle. À l'âge de seize ans, il est l'apprenti d'Antoine Plamondon, un maître québécois qui peint dans le style européen. Plus tard, il séjourne en Italie, en France et en Angleterre pendant trois ans. Il est nommé portraitiste officiel du Canada-Uni en 1853.

Kriehoff, Cornelius (Néerlandais/Canadien, 1815-1872)

Peintre européen ayant émigré aux États-Unis en 1837, pour ensuite s'établir au Canada. Parmi ses sujets de prédilection, Kriehoff réalise des scènes anecdotiques de la vie quotidienne, des chroniques populaires, ainsi que des portraits des populations canadienne-française et autochtones.



Légaré, Joseph (Canadien, 1795-1855)

Figure importante des débuts de l'histoire de l'art au Canada, dont le corpus comprend des scènes historiques, des portraits de représentants des Premières Nations et des paysages. Influencé par la peinture romantique et baroque européenne, Légaré collectionne et restaure également de nombreuses œuvres du dix-septième siècle provenant du vieux continent. Une grande partie d'entre elles ont été rapportées, après la Révolution française, en 1817, par le père Philippe Jean-Louis Desjardins. Légaré ouvre la première galerie d'art au Canada en 1833, à Québec.

Notman, William (Écossais/Canadien, 1826-1891)

Après avoir immigré au Canada en 1856, Notman ne tarde pas à devenir le plus important photographe de Montréal. Se spécialisant dans le portrait, il développe des techniques novatrices permettant de représenter plusieurs personnes dans une même photo (qu'on appelle photographie composite) et de recréer des scènes extérieures en studio. Grâce à son exceptionnelle technique et son talent pour la promotion, il devient le premier photographe canadien à se tailler une réputation internationale. (Voir *William Notman. Sa vie et son œuvre*, par Sarah Parsons.)

pittoresque

De l'anglais « picturesque », ce terme, né à la fin du dix-huitième siècle en Grande-Bretagne, désigne les paysages qui sont dignes d'être représentés, par leur qualité d'équilibre entre la culture et la « sauvagerie », entre l'harmonie et le désordre des composantes. Cette idée s'inspire des notions de sublime et de beau qui prévalent à l'époque.

Plamondon, Antoine (Canadien, 1804-1895)

Peintre abordant des sujets religieux et profanes, Antoine Plamondon est formé à Paris dans le style néoclassique par Jean-Baptiste Paulin Guérin, peintre de la cour et lui-même élève du célèbre peintre néoclassique Jacques-Louis David. Il figure parmi les plus importants portraitistes de son époque au Québec, et compte parmi sa clientèle et ses mécènes des membres de la bourgeoisie émergente.

Renaissance

Terme employé depuis le dix-neuvième siècle pour nommer, dans le domaine de l'art en Occident, la période historique correspondant approximativement aux années 1400-1600. La Renaissance est associée au retour du style classique en art et en architecture, suivant la période médiévale.

repoussoir

Élément qui, par contraste avec les autres du tableau, accentue l'effet de profondeur.

romantisme

Mouvement multidisciplinaire qui exerce une influence sur la plupart des domaines de la culture occidentale des dix-huitième et dix-neuvième siècles, y compris l'art, la littérature et la philosophie. Le romantisme privilégie l'émotionnel et le subjectif, en réaction au rationalisme du siècle des Lumières.



Thielcke, Henry Daniel (Britannique, v. 1788-1874)

Peintre et graveur qui passe la seconde moitié de sa vie aux États-Unis et au Canada, Thielcke réalise des tableaux historiques et des portraits miniatures, en plus de portraits à grand format qui sont à la mode dans l'Angleterre du début du dix-neuvième siècle, et qu'il contribue à populariser au Bas-Canada.

Vallée, Louis-Prudent (Canadien, 1837-1905)

Figure importante des premières années de la photographie au Canada, Vallée reçoit sa formation à New York avant d'ouvrir son premier studio à Québec en 1867. Son entreprise, Vallée et Labelle (créée avec son partenaire François-Xavier Labelle), réalise des clichés de points d'intérêt et de paysages québécois. L'entreprise dure près de quarante ans, se faisant principalement connaître pour ses stéréogrammes.

A portrait of a young man with long dark hair, looking upwards and to the right. He is wearing a light-colored, fur-lined coat with a red sash. The background is dark with some foliage on the right side.

SOURCES ET RESSOURCES

Vincent n'a laissé aucun écrit de première main permettant d'éclairer sa démarche. Seuls des témoignages rapportés par des contemporains, comme André-Napoléon Montpetit et William George Beers, des récits transmis à travers l'historiographie de l'abbé Lionel Lindsay (1900), ou les travaux ethnographiques de Marius Barbeau (1911), permettent de formuler des hypothèses sur ses initiatives et sa pensée.

EXPOSITIONS PRINCIPALES

On compte, à ce jour, peu d'expositions consacrées à Vincent, hormis une exposition posthume organisée en 1887 par William George Beers, à l'église presbytérienne St. Paul, à Montréal, ainsi qu'une rétrospective au Château Ramezay, à Montréal, en 1987. Parmi les œuvres qui peuvent être admirées dans les collections permanentes, notons les autoportraits *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, v. 1875-1878, au Musée du Château Ramezay et *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, v. 1851, au Musée Huron-Wendat à Wendake (prêt permanent du Musée national des beaux-arts du Québec).

ÉCRITS CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE VINCENT

Depuis les années 1980, Vincent et son œuvre attirent l'attention de plusieurs chercheurs intéressés à la fois par son image, le contexte de production de ses œuvres et le discours sur l'identité qu'elles véhiculent. Pour une analyse approfondie de l'œuvre, voir Louise Vigneault, *Zacharie Vincent : Une autohistoire artistique* (2014).

BÉLAND, Mario (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991.

FINDLAY, Len, "Spectres of Canada : Image, Text, Aura, Nation", *University of Toronto Quarterly*, University of Toronto Press, vol. 75, n° 2, printemps 2006, p. 656-672.

GAGNON, François-Marc, « 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.

———. « *Le Dernier des Hurons*. L'image de l'autre comme image de soi », Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier (éd.), *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, L'Image, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 177-189.

HARPER, J. Russell, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1966.

———. *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970.

———. *People's Art: Native Art in Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1973.

———. *A People's Art, Primitive, Naïve, Provincial, and Folk Painting in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1974.

HILL, Tom, "Canadian Indian Art: its Death and Rebirth", *Art Magazine*, vol. 5, n° 18, 1974, p. 10-11.



Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, v. 1851, huile sur toile, 48,5 x 41,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec.

KAREL, David, Marie-Dominic LABELLE et Sylvie THIVIERGE, « Vincent Zacharie », dans ;*Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 11, Université Laval/University of Toronto, 2003-.

http://www.biographi.ca/fr/bio/vincent_zacharie_11F.html

LABELLE, Marie-Dominic et Sylvie THIVIERGE, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n^o 4, 1981, p. 325-333.

LACASSE, Yves et John PORTER (éd.), *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.

LORD, Barry, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974.

MORRIS, Edmund, *Art in Canada : the early painters*, Toronto, 1911.

MORISSET, Gérard (éd.), *Exposition rétrospective de l'art du Canada français*, Québec, Musée de la Province/Secrétariat de la Province, 1952.

———. *La peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, c. 1960.

NEWLANDS, Anne, *Canadian Art: From its Beginnings to 2000*, Willowdale, Firefly Books, 2000.

PEARLSTONE, Zena et Allan J. RYAN (éd.), *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*, Santa Fe (Nouveau-Mexique), Wheelwright Museum of the American Indian, 2006.

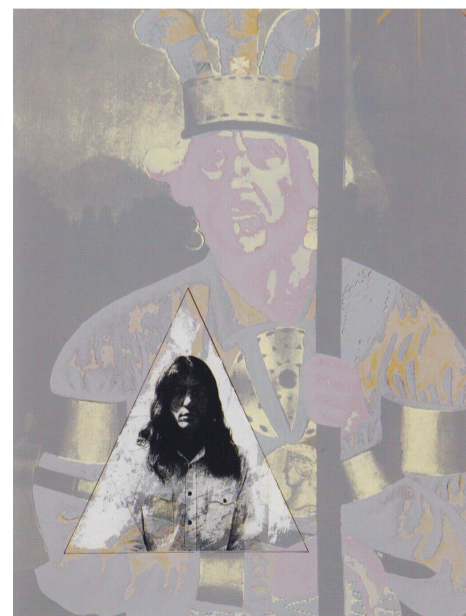
SIOUI, Anne-Marie (Blouin), « Zacharie Vincent : un œuvre engagé? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n^o 4, 1981, p. 335-337.

SIOUI DURAND, Guy, « Jouer à l'indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n^o 3, 2003, p. 23-35.

STACEY, Robert, *The Hand Holding the Brush: Self Portraits by Canadian Artists*, London, London Regional Art Gallery, 1983.

VIGNEAULT, Louise, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale? », *MENS, Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, n^o 2, printemps 2006, p. 239-261.

———. *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Éditions Hannenorak, publication à venir.



Pierre Sioui, *Regard Intérieur*, 1985, sérigraphie, hauteur de 54,6 cm, collection privée. Dans *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists* (2006), Zena Pearlstone et Allan J. Ryan abordent l'œuvre de l'artiste Pierre Sioui, dans laquelle son autoportrait se trouve superposé à celui de Vincent.



VIGNEAULT, Louise et Isabelle MASSE, « Les autoreprésentations de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) : icônes d'une gloire politique et spirituelle », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 41-70.

TÉMOIGNAGES HISTORIQUES

Au cours des années 1870, André-Napoléon Montpetit publie une série d'articles consacrés à l'histoire et au quotidien de la communauté de la Jeune-Lorette, fournissant ainsi un précieux témoignage relativement à la persona légendaire de Vincent. William George Beers aurait été, pour sa part, son mécène.

BEERS, William G., "The Huron Indian Artist", *The Gazette*, le 1^{er} février 1887, p. 5.

———. "The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist", *The Gazette*, le 15 novembre 1895, p. 2. Repris en partie dans *The New York Times*, le 17 novembre 1895.

MONTPETIT, A.-N. (Ahatsistari), « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L'Opinion publique*, le 29 mai 1879.

———. "Caughnawaga Manhood and Beauty - Georgious Array and Indian Goods", *Montreal Daily Witness*, le 29 septembre 1883.

———. « Mort d'un artiste huron », *Le Canadien*, le 2 décembre 1886.

———. « Mort d'un Huron », *Le Journal de Québec*, le 2 décembre 1886, p. 2.

HISTORIOGRAPHIE ET CULTURE HURONNES-WENDAT

Le nombre croissant des données historiographiques et ethnologiques sur la communauté huronne-wendat contribue à enrichir la compréhension de ses réalités politique, sociale et culturelle.

BARBEAU, Marius, *Mythologie huronne et wyandotte*, première édition en français commentée sous la direction de Pierre Beaucage, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1994.

BLOUIN (SIOUI), Anne-Marie, « Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du 17^e au 19^e siècle », Thèse de doctorat, Département d'histoire, Université de Montréal, 1987.

BOITEAU, Georges, « Les chasseurs hurons de Lorette », mémoire de maîtrise, Université Laval, 1954.

BRÉBEUF, Jean de (s. j.), *Grammaire huronne*, 1640.

CHARRON, Nadine, « 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.

DELÂGE, Denys (éd.), « Les Hurons de Wendake », numéro spécial, *Recherches amérindiennes au Québec* 30, n° 3, 2000.

DELÂGE, Denys, et Jean-Pierre SAWAYA, *Les traités des Sept-Feux avec les Britanniques. Droits et pièges d'un héritage colonial au Québec*, Québec, Septentrion, 2001.

GÉRIN, Léon, « La Seigneurie de Sillery et les Hurons de Lorette », dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, 2^e série, Section I, 1900, p. 73-115.

———. « Le Huron de Lorette », *La science sociale*, n° 32, p. 334-360.

HEIDENREICH, Conrad, *The Huron: A Brief Ethnography*, Toronto, York University, Department of Geography, 1972.

LAVOIE, Michel, *C'est ma seigneurie que je réclame. La lutte des Hurons de Lorette pour la seigneurie de Sillery, 1650-1900*, Montréal, Boréal, 2010.

LE CARON, Joseph, *Dictionnaire de la langue huronne, 1616-1625*.

LINDSAY, Lionel, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, Montréal, C^{ie} de publication de la Revue canadienne, 1900.

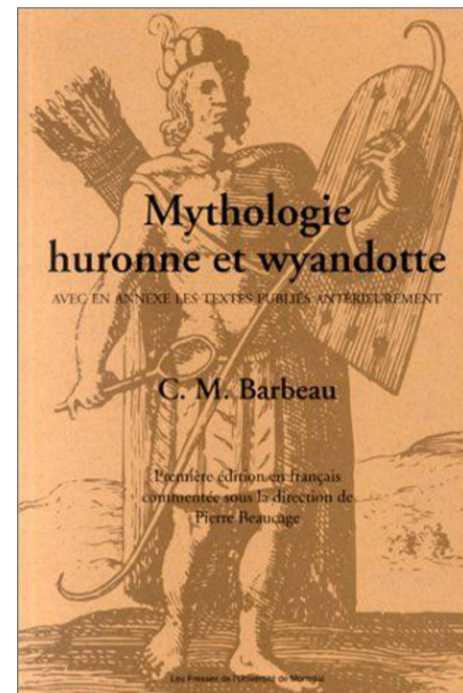
MORISSONNEAU, Christian, « Développement et population de la réserve indienne du village huron de Loretteville », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 14, n° 33, 1970, p. 339-357.

———. "Huron of Lorette", dans *Northeast*, Bruce G. Trigger, éd., p. 389-394, vol. 14, *Handbook of North American Indian*, William C. Sturtevant, éd., Washington, Smithsonian Institution, 1978.

PICARD, François-Xavier, *Village huron de la Jeune-Lorette*, journal inédit, v. 1837, archives du Conseil de la nation huronne-wendat, Wenkake, Québec.

PICARD, J.-Arthur, *Nos ancêtres Hurons, héros de jadis*, Loretteville, Québec, 1981.

POMEDLI, Michael M., *Ethnophilosophical and Ethnolinguistic Perspectives on the Huron Indian Soul*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1991.



Marius Barbeau, *Mythologie huronne et wyandotte* (1994). En tant que pionnier de l'anthropologie au Canada, Barbeau consacre deux ans (1911-1912) à recueillir des données sur la culture huronne-wendat de la Jeune-Lorette, notamment des chansons et des récits de la tradition orale. Les chansons et récits composant ce texte sont d'abord publiés en 1915 par le ministère des Mines du Canada.



ROZON, Véronique, « Un dialogue identitaire : Les Hurons de Lorette et les autres au 19^e siècle », mémoire de maîtrise, département d'histoire, UQAM, 2005.

———. « Pour une réflexion sur l'identité huronne au XIX^e siècle : une analyse de la thématique du "dernier Huron" sous l'éclairage des théories de l'ethnicité », dans *La recherche relative aux Autochtones. Perspectives historiques et contemporaines*, Alain Beaulieu et Maxime Gohier (dir.), Montréal, UQAM, CREQTA, 2007, p. 223-261.

SAGARD, Gabriel, *Dictionnaire de la langue huronne*, Paris, Denys Moreau, [1632] 1865.

———. *Le grand voyage au pays des Hurons*, Paris, Tross, 1865; Montréal, Léméac, Coll. Bibliothèque québécoise, 2007.

SIOUI, Georges E., *Pour une autohistoire amérindienne*, Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1989.

———. *Les Hurons-Wendats : une civilisation méconnue*, Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1994.

SPECK, Frank G., "Notes on the Material Culture of the Huron", *American Anthropologist*, vol. 13, n^o 2, 1911, p. 208-228.

STECKLEY, John L., *Words of the Huron*, Waterloo (Ont.), Wilfrid Laurier University Press, Aboriginal Studies Series, 2007.

TANGUAY, Jean, « La liberté d'errer et de vaquer. Les Hurons de Lorette et l'occupation du territoire, XVII^e-XIX^e siècles », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université Laval, 1998.
<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp04/mq26282.pdf>.

TOOKER, Elisabeth, *Ethnographie des Hurons, 1615-1649*, Montréal, Recherches amérindiennes au Québec, collection « Signes des Amériques », 1997 [1987].

TRIGGER, Bruce, *Les enfants d'Aataentsic. L'histoire du peuple huron*, Montréal, Libre Expression, 1991.

———. *The Huron, Farmers of the North*, Fort Worth, Toronto, Harcourt Brace Jovanovich College Pub., 1990.

VAUGEOIS, Denis (éd.), *Les Hurons de Lorette*, Québec, Septentrion, 1996.

VINCENT, Marguerite (Tehariolina) et Pierre SAVIGNAC, *La nation huronne : son histoire, sa culture, son esprit*, Montréal, Québec, Fides, Éditions du Pélican, 1984. *Recherches amérindiennes au Québec*, numéro spécial « Les Hurons de Wendake », vol. 30, n° 3, 2000.

REPRÉSENTATION DES SUJETS AUTOCHTONES

Les études historiques, ethnologiques, littéraires et artistiques traitant du choc des cultures et des représentations de l'Autre dans le contexte colonial permettent de mieux comprendre les interactions entre les groupes autochtones et allochtones.

BERKHOFER, Robert, *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York, Vintage, 1979.

CLIFTON, James A., *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies*, New-Brunswick (USA) and London (UK), Transactions Publishers, 1990.

DELÂGE, Denys, « Les Amérindiens dans l'imaginaire des Québécois », *Liberté*, n°s 196-197, août-septembre 1991, p. 15-28.

DESTREMPES, Hélène, « L'influence américaine sur la représentation de l'Indien au Canada français », dans Jean Morency et al., *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 113-127.

———. « Mise en discours et parcours de l'effacement : une étude de la figure de l'Indien dans la littérature canadienne-française au XIX^e siècle », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 29-46.

DICKASON, Olive Patricia, *Le mythe du Sauvage*, Sillery, Septentrion, 1993.

FRANCIS, Daniel, "The Imaginary Indian. The Image of the Indian in Canadian Culture", dans Elspeth Cameron, *Canadian Culture. An Introductory Reader*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1997, p. 189-204.

GAGNON, François-Marc, *La Conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975.

———. « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 5, n° 1, 1980, p. 39-46.

———. *Ces hommes dits sauvages*, Montréal, Libre Expression, 1984.



Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, 1886, 9 x 5,75 cm, Musée de la civilisation, Québec.



GAUTHIER, David, « La représentation de l'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917) : figure d'altérité au service d'une idéologie nationale », mémoire de maîtrise, histoire de l'art, Université de Montréal, 2007.

LESSARD, Michel, « Exotisme et ethnographie. La photographie d'Amérindiens », *Photo Sélection*, jan.-fév. 1987.

PROULX, Jean-René et collab., « L'Indien imaginaire », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, n° 3, automne 1987.

SIMARD, Jean-Jacques, *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec, Québec, Septentrion, 2003.

SMITH, Donald, B., *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663), d'après les historiens canadiens-français des XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Hurtubise HMH, Les Cahiers du Québec, 1974.

THÉRIEN, Gilles (éd.), *Les figures de l'Indien*, Montréal, les Presses de l'UQAM, 1988.

VIGNEAULT, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », actes du colloque *Image de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et médias*, Saarbrücken (Allemagne), 30 juin - 1^{er} juillet 2005, *Tangence*, n° 85, printemps 2008, p. 69-82.



À PROPOS DE L'AUTEURE

LOUISE VIGNEAULT

Louise Vigneault est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Spécialiste de l'art nord-américain, elle s'intéresse à l'expérience de l'américanité, à la question des imaginaires collectifs, aux mythologies et aux constructions culturelles des collectivités neuves, ainsi qu'aux stratégies de représentation identitaire.

L'auteure complète un doctorat en histoire de l'art à l'Université McGill en 2000, et une maîtrise à l'Université de Montréal en 1994. Elle est engagée à l'Université de Montréal en 2001, afin de perpétuer l'enseignement et le travail de recherche de François-Marc Gagnon. En 2002, elle publie *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle* (Hurtubise HMH), et en 2011, *Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*. Montréal, (Hurtubise), qui remporte le Prix du Canada en sciences humaines (2012) ainsi que le Prix Victor-Barbeau (essai) de l'Académie des lettres du Québec (2012).

Depuis 2007, elle travaille sur l'œuvre et la démarche de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886), lui consacrant un ouvrage qui sera publié aux éditions Hannenorak. Cette initiative constitue le premier jalon d'une étude élargie sur les langages de représentation et les stratégies en vigueur chez les artistes d'origines autochtones du Québec.



«Il y a plusieurs années, j'ai eu la chance d'être l'étudiante de François-Marc Gagnon, qui nous avait présenté le portrait de Zacharie Vincent réalisé par Antoine Plamondon, et parlé de la perception du sujet autochtone entretenue au dix-neuvième siècle. Je me demandais alors quelle avait pu être la réaction de Vincent face à ce regard. J'ai donc entrepris, plus tard, une étude sur l'artiste et l'œuvre.»



COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

Cette recherche a été réalisée grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et à l'expertise, l'appui et la complicité de Mario Béland (Musée national des beaux-arts du Québec), Christine Brisson (Château Ramezay, Montréal), Maxime Gohier (Chaire de recherche du Canada sur la question territoriale autochtone, Université du Québec à Montréal), Jonathan Lainey (Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa), Guislaine Lemay (Musée McCord, Montréal), Marie Pelletier (Séminaire de Nicolet), Stéphane Picard (Conseil de la Nation huronne-wendat), Louis-Karl Picard-Siouï et Marie-Paule Robitaille (Musée de la civilisation, Québec), Michel Teharihulen Savard (Musée huron-wendat, Wendake), Guy Sioui Durand (sociologue et commissaire), Marcel Taillon (photographe), Benoît Thériault (Musée canadien de l'histoire, Gatineau), ainsi que Sandrine Garon, Gabrielle Marcoux et Isabelle Masse, les archivistes du Centre de référence de l'Amérique française, à Québec; David Nadeau et Gabrielle Roberge, assistants de recherche du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, ont également collaboré au projet. Je tiens enfin à remercier toute l'équipe de l'Institut de l'art canadien pour sa générosité et son professionnalisme. Je suis honorée de faire partie de cette aventure et de contribuer à faire rayonner et mieux connaître l'œuvre de Zacharie Vincent et sa communauté.

De l'Institut de l'art canadien

Ce livre d'art en ligne a été réalisé grâce à la générosité du commanditaire principal, BMO Groupe financier, et du commanditaire du titre, la Hal Hackman Foundation. L'IAC exprime sa gratitude à ses commanditaires des livres d'art en ligne de 2013-1014 : Aimia; Gluskin Sheff + Associates; la McLean Foundation; le Groupe Banque TD; Partners in Art; Rosamond Ivey; et Rosenthal Zaretsky Niman & Co., s.r.l.

Merci aussi aux mécènes fondateurs de l'Institut de l'art canadien : Sara et Michael Angel, Jalynn H. Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Phil Lind, Sarah et Tom Milroy, Charles Pachter, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, et Robin et David Young; ainsi qu'à ses mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault

REMERCIEMENTS AUX COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE
PRINCIPAL



COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE



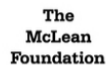
PARTENAIRE
INSTITUTIONNEL



COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2013-2014



Rosamond Ivey



ROSENTHAL ZARETSKY NIMAN & CO., LLP
CHARTERED ACCOUNTANTS & LICENSED PUBLIC ACCOUNTANTS

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Zacharie Vincent, *Autoportrait*, s.d. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Tehar-i-olin Vincent*, v. 1875-1878. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Zacharie Vincent, *Lake Saint-Charles*, v. 1860. (Voir les détails ci-dessous.)



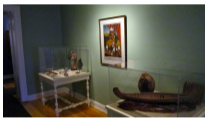
Importance et questions essentielles : Zacharie Vincent, *Incendie du moulin à papier de Lorette*, v. 1862. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même*, s.d. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons (Zacharie Vincent)*, 1838. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : L'autoportrait de Vincent exposé au Château Ramezay. Avec l'autorisation du Château Ramezay, Montréal.

Mentions de sources des œuvres de Zacharie Vincent



Autoportrait, s.d., Musée de la civilisation, Québec (1991.102).



Deux femmes avec figure dans un porte-bébé, s.d., Château Ramezay, Montréal.



Campement au bas des montagnes, s.d., Château Ramezay, Montréal.



Les chutes de Lorette, v. 1860, Musée de la civilisation, Québec (1958.545).



Emplacement de camp (homme avec grand manteau), s.d., Château Ramezay, Montréal.



Emplacement de campement au-dessus d'un escarpement, s.d., Château Ramezay, Montréal.



Escarmouche d'Indiens, s.d., Château Ramezay, Montréal.



Fabricant de raquettes, s.d., Château Ramezay, Montréal.



Incendie du moulin à papier de Lorette, v. 1862, Musée de la civilisation, Québec.



Le lac Saint-Charles, v. 1860, Musée national des beaux-arts du Québec (1974.03).



Tecumseh, Huron, s.d., Château Ramezay, Montréal.



Tête d'orignal, d'après la nature, v. 1855, Musée national des beaux-arts du Québec (1992.56).



Zacharie Vincent et son fils Cyprien, v. 1851, Musée national des beaux-arts du Québec (1947.156).



Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre, v. 1875-1878, Château Ramezay, Montréal.



Zacharie Vincent Telariolin chef huron et son portrait peint par lui-même, s.d., Musée national des beaux-arts du Québec (1934.529).

Credits for Photographs and Works by Other Artists



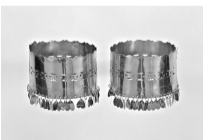
Adolphe, Auguste, Eugène et Alphonse Hamel, les neveux de l'artiste, 1847, de Théophile Hamel. Musée national des beaux-arts du Québec (1967.05).



André-Napoléon Montpetit, habillé en chef huron honoraire, photographié par George William Ellisson. Musée national des beaux-arts du Québec (2006.1211).



Autoportrait dans l'atelier, v. 1849-1850, de Théophile Hamel. Musée national des beaux-arts du Québec (1934.237).



Un brassard d'argent iroquois du début du 19^e siècle. Musée McCord, Montréal, don de M. David Ross McCord, M173.1-2. © Musée McCord.



La carte de Samuel de Champlain de 1611 du territoire mohawk de Kentake (renommé Kahnawake en 1676) sur le fleuve Saint-Laurent. Ville de Montréal, section des archives (VM66S1P005 11).



Une ceinture de wampum provenant de la forêt de l'est, 18^e ou 19^e siècle. Musée McCord, Montréal, don de M. David Ross McCord, M1909. © Musée McCord.



La culbute, Montreal Snowshoe Club, QC, photographie composite, 1886, de William Notman. Musée McCord, Montréal, achat de l'Associated Screen News Ltd., VIEW-2425. © Musée McCord.



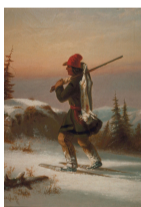
Le dernier des Hurons (Zacharie Vincent), 1838, d'Antoine Plamondon. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de la famille Schaeffer, Thornhill, Ontario, 2018 (48622).



Le dernier indien, 1901, de Louis-Philippe Hébert. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (3139).



Les étroits sur le lac Saint-Charles, 1859, de Cornelius Krieghoff. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Un Huron-Wendat de Lorette, v. 1855, de Cornelius Krieghoff. Musée McCord, Montréal, legs de M. Arnold Wainwright, M967-100-9. © Musée McCord.



L'Incendie du quartier Saint Jean à Québec, vu vers l'ouest, 1848, de Joseph Légaré. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



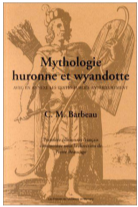
L'insigne héraldique du prince de Galles, également connu sous le nom « les trois plumes » (détail). princeofwales.gov.uk.



Jeunes Indiennes à Lorette, 1865, de Théophile Hamel. Musée national des beaux-arts du Québec (1977.28).



Mme René Édouard Caron, née Joséphine de Blois, et sa fille Ozine, 1846, Théophile Hamel. Musée national des beaux-arts du Québec (1947.129).



Mythologie huronne et wyandotte par Marius Barbeau. Presses de l'Université de Montréal.



Ouvrages religieux dans l'église Notre-Dame-de-Lorette, Wendake, 1927, photographié par Edgar Gariépy. Musée national des beaux-arts du Québec (P136, S182, P1).



Photographie par Jules-Ernest Livernois d'un groupe huron-wendat à Spencerwood, Québec, 1880. Musée McCord, Montréal, don de M. Warren Barker, MP-1985.65.2. © Musée McCord.



Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne, 1838, de Henry Daniel Thielcke. Château Ramezay, Montréal.



Recto d'une carte de visite Notman, Halifax, 1876. Collection privée.



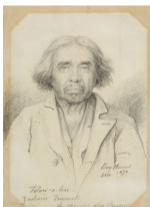
Regard Intérieur, 1985, de Pierre Sioui, collection privée. Du livre *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists* (2006) par Zena Pearlstone et Allan J. Ryan, Wheelwright Museum of the American Indian, Santa Fe.



Le retable de l'église de Notre-Dame-de-Lorette, Wendake, 1927, photographié par Edgar Gariépy. Musée national des beaux-arts du Québec (P136, S182, P3).



Se montrer à la hauteur, 1987-1991, de Rebecca Belmore. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Telari-o-lin, le dernier des Hurons de Lorette, 1879, de Eugène Hamel. Collection privée, photographie avec l'autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Tehariolui au pays des esprits, 1985, de Pierre Sioui. Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, Québec.



Village de Lorette, près de Québec, 1840, de W.H. Bartlett. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (39305).



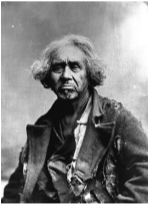
William George Beers, Montréal, 1868, photographié par William Notman. Musée McCord, Montréal, achat de l'Associated Screen News Ltd., I-30326. © Musée McCord.



Zacharie Vincent assis à son chevalet, au travail sur un autoportrait, photographié par Louis-Prudent Vallée, v. 1875-1878, Collections spéciales et livres rares, Université de Montréal.



Zacharie Tehar-i-olin Vincent, v. 1875-1878. Photographie de Louis-Prudent Vallée. Bibliothèque des archives nationales du Québec (P1000, S4, D83, PV19-2).



Zacharie Vincent, photographié par Louis-Prudent Vallée, v. 1880. Fonds Marius-Barbeau, Musée canadien de l'histoire (9408).

L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Directrice de la rédaction

Meg Taylor

Directrice web et mise en pages

Avery Swartz

Directrice de la documentation iconographique

Angelica Demetriou

Révisseuse linguistique principale

Ruth Gaskill

Révisseuse

Elizabeth Schwaiger

Documentaliste iconographique

Avril McMeekin

Révisseuse linguistique

Ruth Gaskill

Traductrice

Doris Cowan



ZACHARIE VINCENT

Sa vie et son œuvre par Louise Vigneault

Réviser francophone

Dominique Denis

Adjointe administrative

Mary-Rose Sutton

Stagiaire

Simone Wharton

Conception de la maquette du site Web

Studio Blackwell

COPYRIGHT

© 2014 Institut de l'art canadien.

Tous droits réservés. ISBN 978-1-4871-0020-9

Institut de l'art canadien

Collège Massey, Université de Toronto

4, place Devonshire

Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Vigneault, Louise, 1965-, auteure

Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre / Louise Vigneault.

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire : Biographie – Œuvres phares – Importance et questions essentielles

– Style et technique – Où voir – Notes – Glossaire – Sources et ressources –

À propos de l'auteur – Sources photographiques.

Monographie électronique.

ISBN 978-1-4871-0023-0 (pdf).–ISBN 978-1-4871-0025-4 (epub)

1. Vincent, Zacharie, 1815-1886. 2. Vincent, Zacharie, 1815-1886–Critique et interprétation. 3. Artistes indiens d'Amérique–Canada–Biographies. 4. Art autochtone–Canada–19^e siècle. 5. Art canadien–19^e siècle. I. Institut de l'art canadien II. Titre.

N6549.V55V54 2014

709.2

C2014-902496-7