Paris/Ojibwa par Robert Houle

Cette installation multimédia propose un voyage dans le Paris de 1845. On assiste à la rencontre de deux cultures, celle du Vieux Continent, des villes, et celle du Nouveau Monde, des forêts. Une pièce métaphorique devient le lieu d'une révélation de la mémoire, de l'objectivation, de la décoration, de la construction et de la disparition. Cette pièce vibre au son des tambours et des chants ; une projection vidéo anime des danseurs ojibways.

Le titre de l'œuvre fait allusion au contact entre les Parisiens et un groupe d'Autochtones du Canada vêtus de costumes exotiques, la tête coiffée d'un agencement de plumes complexe et inédit. En reconstituant un fait réel à partir d'un dessin et d'un carnet de voyage, cette représentation autochtone me permet une forme de ré-appropriation de l'histoire.

Empreints de mélancolie, les quatre tableaux de l'installation sont une représentation de formes abstraites qui laissent une impression de temps, de peinture et de couleur. Les tableaux remettent en question la notion d'espace et intègrent un lieu où les Ojibways retournent symboliquement une dernière fois. La pièce, inspirée d'un dessin de Delacroix et d'un écrit de Maungwudaus, vibre au son d'un accompagnement audio qui se propage partout dans la salle d'exposition.

figure 1

Le faible bruit des ondulations de l'eau se transforme progressivement en rythmes de tambours, non sans rappeler les battements du cœur. Les visiteurs sont au croisement de la spiritualité autochtone et de la modernité judéo-chrétienne. Les ancêtres et les manitous entendront l'appel de la chanson d'entrée. Le plancher en marbre est un théâtral trompe-l'œil immaculé. Dans les tableaux, les danseurs semblent se diriger vers une prairie. Ce paysage, qui m'est familier, est inspiré d'une photographie prise depuis un cimetière près de l'endroit où mon grand-père récoltait autrefois du foin de marais pour nourrir son bétail et ses chevaux, à proximité du lac Manitoba (figure 1).

L'alliance des mots Paris et Ojibwa vient du besoin de trouver un sens juste au langage appris, traduit et emprunté. Le fait de s'opposer au canon des variations pédagogiques sur le thème de la supériorité euro-américaine et de viser la reconnaissance illustre la complexité de la connaissance par rapport à ses méthodes et à sa validation lorsqu'elle s'oppose à votre pensée.

Avec ses stratégies de déconstruction, ses politiques de reconnaissance et son esthétique de la disparition, le discours encadre une méthodologie qui a exclu toute pensée non européenne. Imaginez être né dans un État, mais ne pas en faire partie en raison de l'histoire et des conquêtes. En fait, la question de la reconnaissance se conçoit plus facilement à l'aide des questions qui suivent… Avez-vous déjà eu l'impression que, au moment de parler, quelqu'un l'avait déjà fait pour vous? Ou que lorsque les autres parlent, ce n'est jamais à vous, mais plutôt à votre sujet? Imaginez vivre dans un «monde des autres», qui n'existe que pour les autres. Le philosophe canadien Charles Taylor a écrit ceci :

« La thèse veut que notre identité soit partiellement formée par la reconnaissance, ou par son absence, souvent par la mauvaise perception des autres. C'est ainsi qu'une personne, ou un groupe de personnes, peut vivre une réelle souffrance, un réel déséquilibre, si son entourage ou son environnement social lui renvoie une image réductrice, dénigrante ou méprisant »[1].

Ironiquement, au moment où les accommodements culturels deviennent l'objet de débats, le New York Times publiait récemment cette manchette (17 janvier 2010) : « Populist Parties in Europe Mobilize Posters As Weapons in Their Culture Wars ». Dans l'article, on cite en exemple une affiche italienne (figure 2) montrant un Amérindien coiffé d'un bonnet de guerre qui prévient les Européens des dangers du confinement dans des réserves. Au début du XXe siècle, les Parisiens ont eu affaire aux Apaches de Paris, une « tribu » des bas-fonds qui errait dans les rues de Montmartre, particulièrement dans le quartier Clichy. Ces gangsters en marge de la société, qui alliaient danse extrême et pantomime, terrorisaient la nouvelle classe moyenne bourgeoise. L'utilisation du même mot pour désigner les Apaches de Paris et les Apaches de Geronimo (1829-1909) crée un labyrinthe identitaire complexe qui estompe la distinction entre le nom autochtone et l'emprunt.

figure 2

D'avril à décembre 1845, les Parisiens avaient eux aussi vu d'authentiques Ojibways déambuler dans leurs rues. Que ce soit comme artistes ambulants ou simples touristes, ces visiteurs étaient perçus comme une curiosité. L'exotisme de ces rares autochtones venus de l'Amérique en épatait plus d'un. Le calumet de la paix qu'ils fumaient, rituel très à la mode, a notamment inspiré Baudelaire à composer, à la

manière de Longfellow[2] , les strophes suivantes :

> Or Gitche Manito, le Maître de la Vie,
> Le Puissant, descendit dans la verte prairie,
> Dans l'immense prairie aux coteaux montueux;
> Et là, sur les rochers de la Rouge Carrière,
> Dominant tout l'espace et baigné de lumière,
> Il se tenait debout, vaste et majestueux.
>
> Alors il convoqua les peuples innombrables,
> Plus nombreux que ne sont les herbes et les sables.
> Avec sa main terrible il rompit un morceau
> Du rocher, dont il fit une pipe superbe,
> Puis, au bord du ruisseau, dans une énorme gerbe,
> Pour s'en faire un tuyau, choisit un long roseau[3].

Ces Ojibways, aussi appelés Mississaugas ou Chippewas, venaient d'une région alors connue sous le nom de Canada-Ouest. L'ignorance et les préjugés étaient alors si répandus qu'on devait distribuer des feuillets d'information pour expliquer aux gens qu'on ne pouvait se rendre au Canada à pied, que les Rocheuses ne se trouvaient pas en Inde et que les artistes en visite parlaient une langue qui leur était propre, l'ojibway, ou anishnabe (anishnabewin).

À l'invitation de George Catlin, Maungwudaus (figure 3), sa famille et ses compagnons avaient quitté Londres pour remplacer les Iowas qui formaient les tableaux vivants accompagnant l'exposition de peintures et le programme éducatif conçu par Catlin. Frappés par une épidémie de variole, les Iowas s'apprêtaient à rentrer au pays. Voici un compte rendu de Catlin qui décrit l'arrivée des remplaçants à Paris :

figure 3

> Aux prises avec une location déjà négociée pour la salle Valentino et une exposition toujours en cours, je cherchais un peu de réconfort auprès de ma famille lorsque j'ai eu vent de la venue d'un groupe de onze Autochtones ojibways provenant de la région du lac Huron, dans le Haut-Canada. Ils avaient été emmenés à Londres par un Canadien, mais se trouvaient depuis sous la gouverne d'un jeune Londonien. Après avoir entendu parler du grand succès des Iowas à Paris et de leur départ précipité, ils avaient facilement été convaincus d'y venir. À leur arrivée, j'ai conclu la même entente avec eux qu'avec le groupe précédent, convenant avec le jeune homme qui s'occupait d'eux de les intégrer à mon exposition et de partager les dépenses et les profits, comme je le faisais précédemment. Le jeune homme devrait, de son côté, respecter son engagement d'accorder une allocation mensuelle aux Autochtones et de payer leur voyage de retour vers Londres, d'où ils venaient […] Voici les noms des membres du groupe […]
>
> Maun-gua-daus (Grand Héros), chef, 41 ans
> Say-say-gon (Tempête de grêle), 31 ans
> Ke-che-us-sin (Grand rocher), 27 ans
> Mush-she-mong (Roi des huards), 25 ans
> Au-nim-much-kwah-um (Oiseau de tempête), 20 ans
> A-wun-ne-wa-be (Oiseau du tonnerre), 19 ans
> Wau-bud-dick (Wapiti), 18 ans
> U-je-jock (Pélican), 10 ans
> Noo-din-no-kay (Tempête furieuse), 4 ans
> Min-nis-sin-noo (Guerrier courageux), 3 ans
> Uh-wus-sig-gee-zigh-gook-kway
> (Femme d'en-haut), femme du chef, 38 ans

Le chef du groupe, Maun-gua-daus, était un homme remarquable, autant pour son apparence physique que ses capacités intellectuelles. Il était un sang-mêlé et, puisqu'il parlait l'anglais de manière somme toute acceptable, il servait de chef et d'interprète au groupe[4].

Maungwudaus, ou George Henry, selon son nom de baptême inscrit dans les archives du début du XIXe siècle de l'Église méthodiste épiscopale, aujourd'hui l'Église Unie du Canada, était le fils de Mesquacosy et de Tubinaniqua ainsi que le demi-frère du révérend Peter Jones, missionnaire bien connu. Maungwudaus a aidé le révérend à écrire un hymnaire ojibway, mais a quitté son église à la suite d'un différend parmi les fidèles. Certains souhaitaient un retour aux traditions, tandis que d'autres embrassaient l'européanisation. Le révérend Jones, lui, était d'avis que les démonstrations de Maungwudaus en Europe nuisaient à la véritable nature de leur peuple. Selon lui, l'évolution passait par le christianisme et l'intégration au reste de la société. Maungwudaus, toutefois, refusait l'idéologie voulant que l'amélioration se traduise par l'abandon de l'héritage légué par les ancêtres.

Maungwudaus savait bien que, aux yeux des Européens, son groupe était perçu comme une « curiosité » touristique, comme il le raconte dans son manuscrit intitulé « An Account of the Chippewa Indians, Who Have Been Travelling Among the Whites in the United States, England, Ireland, Scotland, France and Belgium » (Boston, 1848) :

> Nous sommes allés en France ; avons séjourné cinq mois à Paris comme «curiosités indiennes» de Catlin. Échange de poignées de main avec Louis-Philippe et sa famille au château appelé Saint-Cloud ; petit numéro de danse de la guerre, tir à l'arc sur des cibles, jeu de balle ; avons conduit notre canot d'écorce de bouleau sur leur lac artificiel, parmi les cygnes et les oies. Il y avait environ quatre mille dames et messieurs avec eux. Nous avons dîné avec lui au château dans l'après-midi. Il a raconté beaucoup de choses à propos de son voyage en

Amérique qu'il a fait lorsqu'il était jeune homme. Il nous a donné douze médailles en or et en argent; il nous a montré toutes les pièces de sa demeure[5].

À Saint-Cloud, le groupe de Henry a diverti Louis-Philippe, la reine Amélie, ainsi que le roi et la reine de Belgique. Le monarque français avait passé plus de trois ans de son exil pendant les guerres napoléoniennes dans la république récemment constituée des États-Unis d'Amérique (entre 1796 et 1800). En voyageant de la Louisiane au Maine, il était entré en contact avec des Anishnabes (Ojibways) et des Haudenosaunees (Iroquois) dans les États de la Nouvelle-Angleterre et dans les Appalaches.

Le groupe d'Ojibways est passé à douze membres après la naissance de l'enfant de Maungwudaus et d'Uh-wus-sig-gee-zigh-gook-kway. Paradoxalement, cet enfant est né dans la Salle Valentino rue Saint-Honoré, dans la pièce même où la femme de Nuage blanc, chef des Iowas, était décédée.

Le profil génétique des Iowas et des Ojibways les rendait plus vulnérables à la variole, et leur crainte s'expliquait par l'éradication de nombreuses Premières nations causée par cette maladie. La distribution de couvertures infectées, un premier cas de guerre bactériologique en Amérique du Nord, a été révélée dans les correspondances entre le colonel Bouquet et lord Jeffrey Amherst, commandant en chef des forces armées britanniques pendant les dernières batailles de la Guerre de la Conquête (1757-1763). En 1763, le chef Pontiac (1720-1769), allié de la France, a mené une rébellion formée de 18 Premières nations, au cours de laquelle les Sénécas et les Français distribuaient des wampums (ceintures de guerre) pour tenter de mettre fin aux empiètements sur les territoires qui ne faisaient pas encore l'objet de traités. Les Sénécas, gardiens de la porte de l'ouest du territoire des Iroquois, ont énormément souffert. Plusieurs villages ont été décimés par la ruse de guerre d'Amherst, qui consistait à offrir en cadeau de petites boîtes de métal contenant des morceaux de flanelle infectés par la variole, en prenant soin de préciser aux émissaires de ne pas ouvrir les boîtes avant leur arrivée à destination[6].

figure 4

Au sein du groupe de Maungwudaus, l'angoisse s'est faite grandissante avec les décès de Say-say-gon, d'Au-nim-much-kwah-um et de Mush-she-mong, qui ont succombé à la maladie avant le retour à Londres, où un navire à destination de New York les attendait. Ainsi, Maungwudaus perdit sa femme et trois enfants. L'image de l'arme virale (figure 4) était, pour moi, un moyen de créer une résistance à l'infection par l'histoire et de célébrer l'autonomie à l'aide des pratiques d'impureté si brillamment élucidées par Mark A. Cheetham dans son livre *Abstract Art Against Autonomy*[7].

La création de mon œuvre s'est déroulée à divers endroits. Le décor a été conçu et construit à Montréal, dans l'atelier du théâtre Centaur, pendant que je peignais les tableaux à Toronto. Mon studio s'est transformé en laboratoire de mémoire. Michael Eagan, éminent concepteur de décors et ami avec qui j'ai déjà partagé un studio, s'est joint à moi et, ensemble, nous avons transformé mon studio en un salon plutôt singulier où se manifeste sa passion pour les détails architecturaux et l'éclairage de scène et mon intérêt pour le rêves et sa puissance de suggestion. Nous partagions ensemble une vision où Maungwudaus et ses danseurs auraient utilisé la rythmicité des motifs à des fins chorégraphiques.

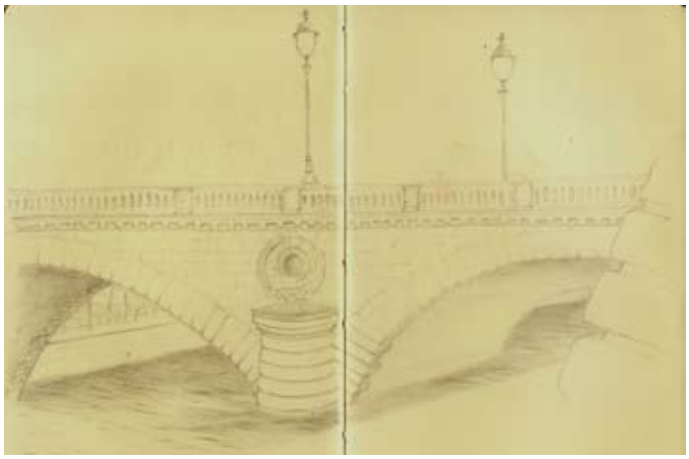
figure 5

La création d'un espace où Maungwudaus et ses danseurs auraient pu danser était un élément essentiel pour que le plancher froid en marbre et en granit se transforme en déclencheur d'un choc culturel. Imaginez une danse en mocassins au rythme d'une chorégraphie conçue pour l'extérieur, le naturel, l'indigène et l'exotique, entièrement séquestrée et détériorée par la « civilisation ». Cette reconstitution dans mon imaginaire a eu lieu pendant ma résidence à Paris en 2006. Je marchais, je faisais des croquis, je parcourais la ville à la recherche d'impressions ou d'émotions comparables à celles qu'auraient pu avoir le groupe de Maungwudaus. Je me souviens avoir dessiné le pont Louis-Philippe (figure 5) tôt le matin, avant l'arrivée des foules. Quand j'en étais aux derniers traits, des touristes américains se mirent à m'observer et à me filmer avec curiosité. Quelle étrange sensation que de sentir ainsi un regard insistant fixé sur soi.

Tout au long du processus créatif, je ressentais la présence des danseurs de Maungwudaus. Face à l'est sous l'étoile du matin, ils dansent en s'éloignant, possiblement des planchers de marbre comme ceux du Salon de la Paix du château de Versailles (figure 6). Leurs tenues de cérémonie complexes s'estompent au profit

figure 6

d'impressions de mouvement créées par les couleurs et les traits. Le son de l'eau et des tambours combiné aux voix de femmes se joignant à celles des hommes pour un chant d'honneur sert à mettre en place la juxtaposition d'un salon et d'un pow-wow au sein de la même pièce. L'intégration de la musique des Kicking Women Singers constitue une hybridation culturelle à la fois théâtrale et ethnique. Il s'agit d'une référence délibérée à George Sand (1804-1876) qui a décrit les chants comme de la passion et du délire et qui s'est imaginée en train de regarder une des scènes endiablées décrites par Fenimore Cooper (1789-1851) dans *Le dernier des Mohicans*.

Delacroix (1798-1863), quant à lui, a comparé son héritage gréco-romain à celui de l'antiquité noble qu'il percevait chez les Ojibways, ces chevaliers de la forêt. Je me devais d'étudier son dessin intitulé *Cinq études d'Indiens* (figure 7) sur place, au musée. Arlette Sérullaz, directrice du musée Delacroix depuis 1984, écrit ce qui suit au sujet du dessin, dans une publication du musée du Louvre :

> En 1845, à l'occasion de l'exposition organisée, salle Valentino, par le peintre américain Georges Catlin (1794-1872), des peintres de sa Galerie indienne, un groupe d'Indiens Iowas donna un spectacle de danses rituelles, pour le plus grand plaisir du public. En septembre de la même année, un second groupe d'Indiens, de la tribu des Ojibwas, se produisit à Paris. Intrigué par leurs costumes et leurs danses… Delacroix les dessina à plusieurs reprises. [8]

figure 7

En voyant le dessin au département des arts graphiques du Pavillon de Flore au Louvre, j'ai été transporté à l'époque où Delacroix l'a dessiné. Bien disposé, chaque trait vibre de l'élan spontané d'une passion romantique. Étranger en provenance d'une ancienne colonie, je me suis assis à une grande table dans un salon au plafond couvert d'ornements dorés, avec des guirlandes fixées aux corniches à l'aide de mastic, et j'ai dessiné en m'inspirant directement des études de Delacroix. C'était un moment à la fois évocateur et intimidant, l'empire et la gloire m'entouraient, et l'art était une frontière sans barrières culturelles.

Dix ans avant de voir et de peindre les Ojibways, Delacroix créait un tableau intitulé *Les Natchez* (1835). Il s'était inspiré du roman *Atala*, de Chateaubriand. Le roman raconte l'histoire du dernier couple Natchez qui se repose sur les rives de la rivière Mississippi au moment où leur bébé meurt en raison du lait vicié de la mère.

Les panneaux inférieurs des tableaux de l'installation, constitués du dessin particulier d'un micro-organisme en forme peau de bison, ajoutent une dimension psychologique à l'ensemble. Les peaux, souvent décorées de peintures mnémoniques, servaient de monnaie d'échange entre les nations. La figure 8 montre une robe de cérémonie que j'ai remarquée au musée du quai Branly.

figure 8

Ses dessins font visuellement écho à une de mes œuvres précédentes, *Postscript*, qui traite des correspondances mentionnées précédemment entre Amherst et Bouquet, notamment de leur utilisation du mot « vermine ». Les motifs aux influences françaises sur la peau laissent croire qu'elle provient vraisemblablement de l'est des Grands Lacs. La combinaison d'un style traditionnel avec des tulipes populaires mélangé à des plantes sauvages situe son origine possiblement au couvent des Ursulines à Québec, fondé par Marie de l'Incarnation (1599-1672), où les premières élèves étaient de jeunes Algonquines. Comme je désirais démystifier la variole, les Ojibways de mes tableaux se devaient d'être debout, comme s'ils y avaient survécu. Ainsi, en révélant la façon dont la variole a été employée, l'image devient un baume qui permet d'écrire un nouveau chapitre de l'histoire. Dans cette foulée, Hervé Dagois, artiste et concepteur d'animation, a été chargé de créer une vidéo célébrant une danse de guérison contemporaine appelée danse de la robe à franges. La poésie avec laquelle Dagois recrée la danse de guérison se veut très optimiste et rassurante (figure 9).

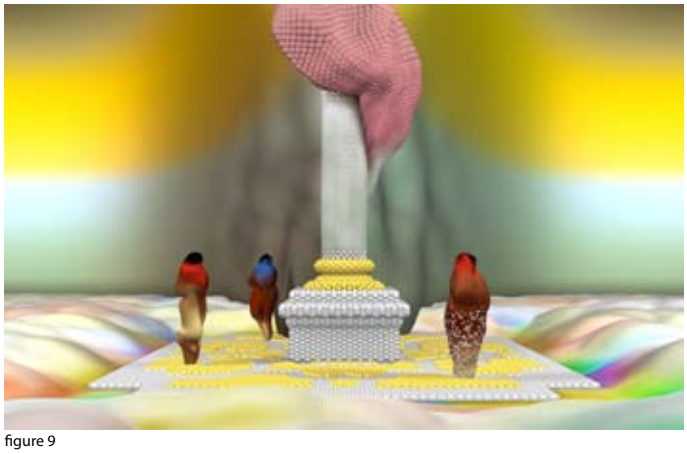

figure 9

Je me suis d'abord familiarisé avec le concept de l'esthétique de la disparition grâce aux ruptures philosophiques postmodernes de Sartre, de Camus, de Baudrillard et de Virilio. Je me suis égale-

ment intéressé au livre de Arthur Kroker, *The Possessed Individual : Technology and the French Postmodern*. Kroker traite du discours de Virilio sur l'histoire politique de la fin du XX[e] siècle, cette fameuse fin de millenium[9], en particulier ses métaphores du corps postmoderne que Virilio dépeint comme une machine de guerre, ainsi que l'étendue du règne des médias par une « logistique de la perception ».

Virilio croit qu'il faut tenir compte des interruptions dans le rythme de la conscience humaine et des irruptions morphologiques dans la dimension physique. Mon esprit s'est d'abord ouvert au dialogue captivant concernant les Premières nations et leur voix dans l'Ouest pendant que j'écrivais «The Spiritual Legacy of the Ancient Ones» pour l'exposition *Terre, esprit, pouvoir*, au Musée des beaux-arts du Canada en 1992. J'ai aussi été inspiré par l'essai de Nelcya Delanoë, «Dernière rencontre, ou comment Baudelaire, George Sand et Delacroix s'éprirent des Indiens du peintre Catlin», traduit par Shena Wilson. Dans ce texte, Delanoë se demande si les preuves phylogénétiques sont efficaces dans un circuit fermé. Les Amérindiens ont-ils été créés au moyen d'une fausse authenticité par de véritables trompe-l'œil ? Même aujourd'hui, les connaissances sur nous sont minimes et biaisées par la fiction. Souvent, nous ne sommes que des êtres en deux dimensions vivant dans un imaginaire créé par les machines à rêves d'Hollywood[10].

figure 10

Paris/Ojibwa est une salle vide conçue au moyen d'un processus de déconstruction, sans contraintes de tons apocalyptiques, un langage de manifeste qui respecte néanmoins les formes classiques, ou du moins tente de le faire. En ce qui a trait à l'apparence et à la signification de l'installation, c'est l'histoire du peuple anishnabe, qui parle de guérir du regard affamé de la disparition imminente. C'est la voix de la persévérance, qui revendique l'héritage sacré d'une étuve qui symbolise l'univers et permet aux participants de créer un lien avec le passé, la terre et le monde spirituel. La photographie (figure 10) prise par Edward Curtis (1868-1952) représente un lieu de guérison pour l'esprit et le corps. Il s'agit de la structure d'une sorte d'étuve destinée à certains rites que les autochtones pratiquaient à l'aide du peyote, espèce de cactus aux propriétés particulières. Cette image perturbante d'une structure sacrée semble expurgée par l'absence d'activité humaine. Où se trouve le revêtement ? Toutefois, étant originaire des prairies du sud du Manitoba, l'image des lieux de guérison (figure 11) revêt une plus grande signification à mes yeux. Pendant que je travaillais sur *Paris/Ojibwa* et que je traitais de médecine et de guérison, j'avais besoin de puiser dans une expérience authentique de ma propre vie, de me rattacher à un lien personnel et

figure 11

culturel, comme celui de mon souvenir des danses du soleil au début de mon adolescence. Je me souviens des tipis sans entrées, qui devenaient d'autant plus mystérieux lorsqu'on se rendait compte que les portes étaient peintes. Ils étaient abstraits. Puis, presque comme par magie, quelqu'un déplaçait les ballots fixés à un trépied à l'extérieur des tipis comme pour suivre le soleil pendant la journée.

figure 12

Les personnages peints, soit un chaman, un guerrier, un danseur et un guérisseur, incarnent des icônes monochromes dont les racines autochtones s'intègrent au paysage de chaque tableau. Ensemble, les tableaux constituent un retour au bercail poétique, symbolique et transatlantique grâce à la magie de l'art, l'aspect spirituel de la mémoire (figure 12).

Robert Houle, Toronto, mars 2010

Remerciements :

Paul Gardner, gestion du projet
Michael Eagan, conception du design et de l'éclairage
Hervé Dagois, animation («uhnemekéka»)
Rich Dawson, construction de l'installation
Daniel Barkley, scénographie de l'installation
Ken Gregory, compilation audio (la chanson « Grand Entry » est des Kicking Women Singers)
Barry Ace, soutien et collaboration tout au long du projet
Donald Smith, Ramsay Cook, Charles Hill, conseil sur la partie historique du projet
Carolyn King, présentation au chef et au conseil des Mississaugas de New Credit

Michael Eagan est scénographe. Ses créations ont fait le tour des principaux théâtres du Canada
depuis une trentaine d'années. Il est diplômé de l'Université du Nouveau-Brunswick et de l'École nationale de théâtre du Canada. Il a signé ses premières créations à Montréal au Théâtre Centaur, au Centre Saidye Bronfman et à la Compagnie Jean Duceppe. Par la suite, il a beaucoup travaillé à Toronto, notamment pour le Tarragon Theatre, Toronto Workshop Productions, la Canadian Stage Company, Theatre Plus et le Théâtre français de Toronto. Ailleurs au Canada, il a collaboré avec de nombreuses compagnies de théâtre, signant des scénographies pour le Neptune Theatre (Halifax), l'Atlantic Theatre Festival (Wolfville), le Théâtre de l'Escaouette (Moncton), le Theatre New Brunswick (Fredericton), le Centre national des Arts (Ottawa), The Grand Theatre (London, Ontario), le Manitoba Theatre Centre (Manitoba), le Rainbow Stage (Manitoba), le Prairie Theatre Exchange (Winnipeg), le Theatre Calgary (Calgary), Alberta Theatre Projects (Calgary), The Citadel Theatre (Edmonton), le Bastion Theatre (Victoria), ainsi que le Shaw Festival et le Festival de Stratford.

Michael Eagan compte aussi à son actif plusieurs productions pour la scène lyrique, le ballet, le théâtre musical, le cirque et le cabaret. On lui doit notamment les scénographies des *Contes d'Hoffman* pour l'Opéra de Montréal, de *Happy New Year* à Broadway (New York), du *Rake's Progress* au Banff Festival of the Arts, de *La Belle au bois dormant* pour le Royal Winnipeg Ballet, du *Canadian Fantasy Circus* (Kobe, Japon), du *Dîner farfelu* pour le Casino de Montréal, des *Portes tournantes* et d'*Amadeus* pour l'Atlantic Ballet Theatre.

Michael Eagan mène aussi en parallèle une carrière d'enseignant : il a été professeur à l'Université de Toronto et enseigne toujours à l'École nationale de théâtre où il a dirigé le programme de scénographie de 1987 à 1998. Originaire du Nouveau-Brunswick, il vit à Montréal depuis plusieurs années. Il prépare actuellement un livre, *L'oeil du prince. Une histoire choisie de perspective scénographique*.

Hervé Dagois est diplômé en technologie de l'information à l'Université Paris VI (Pierre et Marie Curie). Artiste, il a commencé sa carrière de peintre à Paris et l'a poursuivie à Toronto pendant 4 ans au début des années 1990. Hervé Dagois vit à Paris où il créé des animations et des vidéos en 3D. Il dirige sa propre compagnie de web design.

Rich Dawson est le charpentier en chef de la Compagnie du Théâtre Centaur, à Montréal.

Daniel Barkley est diplômé de l'Université Concordia (Master of Fine Arts). Il a axé ses études sur la production et la réalisation cinématographique. Après avoir travaillé dans l'industrie du film pendant 7 ans, Daniel Barkley a décidé de revenir à la peinture qu'il pratique désormais tout en enseignant la technique de la peinture de scène à l'Ecole nationale de théâtre du Canada. Il est également artiste scénique en chef pour la Compagnie du Théâtre Centaur à Montréal. Les œuvres de Daniel Barkley sont exposées au Canada, aux Etats-Unis et sur la scène internationale.

Notes

[1] Charles Taylor, *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, Amy Gutmann, dir. de la publication, Boston, Princeton University Press, 1992, p. 25.

[2] Henry Wadsworth Longfellow, *The Song of Hiawatha*, publication originale en 1855.

[3] Charles Baudelaire, « Le Calumet de Paix », *Les Fleurs du Mal*, publication originale en 1868.

[4] George Catlin, *Catlin's Notes of Eight Years' Travels and Residence in Europe, with his North American Indian Collection*, publication originale en 1848.

[5] Maungwudaus (George Henry), *An Account of the Chippewa Indians Who Have Been Travelling Among the Whites in the United States, England, Ireland, Scotland, France and Belgium*, publication originale en 1848. Ce carnet de voyage a d'abord été porté à mon attention par Barry Ace en 2007.

[6] Michael Bell, *Robert Houle's Palisade*, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2001. Ce catalogue d'exposition présente une foule de notes et de sources originales au sujet de la variole et du général Amherst.

[7] Mark A. Cheetham, *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance and Cure Since the 60's*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2006. Ce livre important dresse un portrait révisionniste de l'art abstrait et des récits qui parlent de pureté et d'autonomie.

[8] Arlette Sérullaz, *Delacroix*, Paris, Musée du Louvre, 2004, p. 87.

[9] Robert Houle, « The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », *Terre, Esprit, Pouvoir : Les premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 44-73.

[10] Nelcya Delanoë, « Dernière rencontre, ou comment Baudelaire, George Sand et Delacroix s'éprirent des Indiens du peintre Catlin », *Destins Croisés : Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Albin Michel/UNESCO, 1992. Traduction anglaise demandée par l'artiste à Shena Wilson, 2006. Je dois beaucoup à Nelcya en raison de ses pertinentes observations sur *une esthétique de la disparition* qui m'ont fait amorcer ce voyage en 2006.

Figure 1 – Photographie du lac Manitoba. Cette photographie du lac Manitoba a été prise du cimetière de la réserve autochtone Sandy Bay. Photo : Robert Houle.

Figure 2 – Affiche anti-immigration italienne. Selon l'article, il s'agit d'un type de propagande qu'on peut trouver en Europe et qui réussit, souvent de peu, à contourner les lois sur le racisme. En Italie, la Lega Nord, parti membre de la coalition formant le gouvernement du premier ministre Silvio Berlusconi, a diffusé plusieurs affiches anti immigration. (New York Times, « When Fear Turns Graphic », 14 janvier 2010).

Figure 3 – Troupe de Maungwudaus. Un daguerréotype de 1851 présentant six des Chippewas (Ojibways) qui ont visité l'Europe en 1845. Photo : Chicago Historical Society.

Figure 4 – *Postscript* fait partie de l'installation *Palisade* (Robert Houle, 1999), qui étudie l'« histoire » des interactions entre les Premières nations et les colonisateurs, soldats et colons. Le travail fait référence à un vrai post-scriptum d'une lettre du colonel Henry Bouquet au général Amherst, datée du 13 juillet 1763, dans laquelle Bouquet suggère que la distribution de couvertures infestées de variole pourrait, à son avis, être une solution efficace pour se débarrasser de cette « vermine ».

Figure 5 – Croquis du pont Louis-Philippe, Paris (Robert Houle, 2006).

Figure 6 – *Louis-Philippe assistant dans un salon des Tuileries à la danse d'Indiens hovas. 21 avril 1845* (Karl Girardet, 1846), collection du Musée national du Château de Versailles. Photo : Agence photographique de la Réunion des musées nationaux.

Figure 7 – *Cinq études d'Indiens* (Eugène Delacroix, 1845), plume encre brune, sur papier vélin, collection du Louvre. Delacroix a dessiné ces Ojibways pendant un spectacle à la salle Valentino.

Figure 8 – Peau de buffle au motif de style Louis XIV, sans date, collection du musée du quai Branly.

Figure 9 – Image préliminaire du contenu vidéo (animation) *Uhnemekéka* pour *Paris/Ojibwa* (Hervé Dagois, 2010).

Figure 10 – *Frame of Peyote Sweat-Lodge* (Edward S. Curtis. 1927).

Figure 11 – Lieux de guérison. Un des éléments d'une série de cartes postales par A. Young & Co., 30 août 1907, prises lors d'un rassemblement à Fort Macleod en Alberta.

Figure 12 – Robert Houle dans son studio devant les tableaux de *Paris/Ojibwa*, janvier 2010. Photo : Michael Cullen.