



PAUL KANE

Sa vie et son œuvre

Par Arlene Gehmacher

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN



Table des matières

03

Biographie

12

Œuvres phares

36

Importance et questions essentielles

43

Style et technique

50

Où voir

55

Notes

67

Glossaire

69

Sources et ressources

75

À propos de l'auteur

76

Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Artiste en grande partie autodidacte, Paul Kane (1810-1871) est reconnu pour ses peintures des peuples et des paysages autochtones, qui sont basées sur des croquis réalisés durant ses voyages dans l'Ouest. Kane produit des centaines de croquis afin de créer un cycle de cent peintures qui, prises dans leur ensemble, nous révèlent la vitalité de la culture autochtone, et qui sont aujourd'hui essentielles à l'étude des cultures des Autochtones et des pionniers du Canada.

ANNÉES DE FORMATION

Paul Kane voit le jour le 3 septembre 1810, à Mallow, dans le comté de Cork, en Irlande. Il est le sixième des huit enfants (quatre garçons, quatre filles) de Michael Kane (1776-1851) et de Frances Loach (1777-1837). Kane a environ dix ans lorsqu'il immigre au Canada avec ses parents et plusieurs de ses frères et sœurs; la famille s'installe à York (aujourd'hui Toronto) vers 1819. Après avoir été soldat au sein de l'armée britannique, Michael Kane gagne sa vie au Canada en tant que marchand d'alcool¹.



GAUCHE : Paul Kane, *Autoportrait*, v. 1843-1845, huile sur toile, 58 x 62 cm, RiverBrink Art Museum, Queenston, Ontario. En raison de restaurations considérables, l'attribution de ce tableau fait présentement l'objet d'une enquête. DROITE : Harriet Clench, v. 1870, photographe inconnu. Lorsque Paul Kane épouse Harriet Clench en 1853, celle-ci est déjà une artiste établie, en plus d'enseigner le dessin et la peinture.

Le talent de Paul Kane pour le dessin se manifeste dès son jeune âge². Alors qu'il est un jeune adulte, il est possible que Thomas Drury, maître de dessin au Upper Canada College de 1830 à 1833, lui ait servi de mentor³. À ce moment-là, Kane travaille déjà comme dessinateur commercial, d'abord à titre de décorateur de meubles à la fabrique de Wilson S. Conger, puis, en 1833, comme « peintre de diligences, d'enseignes et de maisons⁴. » Durant cette période, il continue de s'intéresser aux beaux-arts. En 1834, en tant qu'artiste associé à la Society of Artists and Amateurs of Toronto, la première société artistique « officielle » du Canada⁵, il expose neuf œuvres, principalement des paysages. Seules deux d'entre elles sont originales, les autres étant des copies (y compris une copie d'une œuvre de Drury).

En 1834, Kane s'établit à Cobourg, en Ontario, une centaine de kilomètres à l'est de Toronto. Il est possible qu'il travaille alors pour le fabricant de meubles F.S. Clench, dont il épousera la fille Harriet Clench (1823-1892) en 1853⁶. À Cobourg, il parfait ses talents de portraitiste, établissant possiblement des liens professionnels par l'entremise de Wilson Conger, son ancien employeur. Conger est lui-même résident de Cobourg depuis 1829, où il est actif dans les affaires municipales. Kane réalise des tableaux de citoyens de la ville, y compris certains membres de la famille Clench.



GAUCHE : Paul Kane, *Portrait de M^{me} Conger de Cobourg*, v. 1834, huile sur toile, 23,6 x 29 cm, RiverBrink Art Museum, Queenston, Ontario. Les coups de pinceau rudimentaires suggèrent qu'il ne s'agit peut-être pas d'un tableau de Kane. DROITE : Paul Kane, *Eliza Clarke Cory Clench*, v. 1834-1836, huile sur toile, 71,5 x 56,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

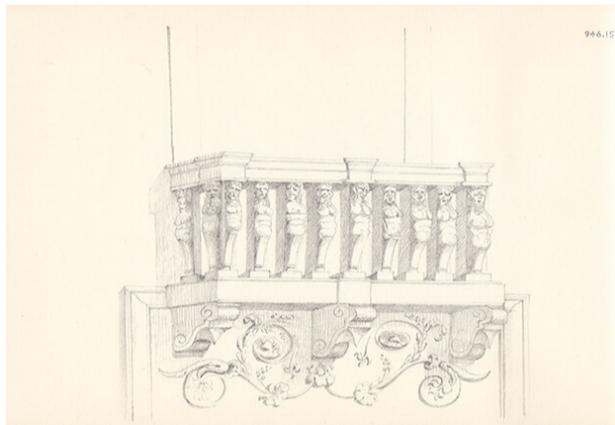
LA GRANDE TOURNÉE EUROPÉENNE

Pour de nombreux artistes de la génération de Kane, il est de rigueur d'effectuer un pèlerinage en Italie, et particulièrement à Rome, afin d'y étudier les grands chefs-d'œuvre. Kane prévoit de faire ce voyage avec des amis américains, James Bowman (1793-1842) et Samuel Bell Waugh (1814-1885), deux artistes qui avaient eux aussi exposé à Toronto en 1834. Kane quitte Cobourg en 1836 et retrouve Bowman à Détroit, mais le récent mariage de ce dernier compromet pour l'instant leurs projets de voyage en Italie⁷.

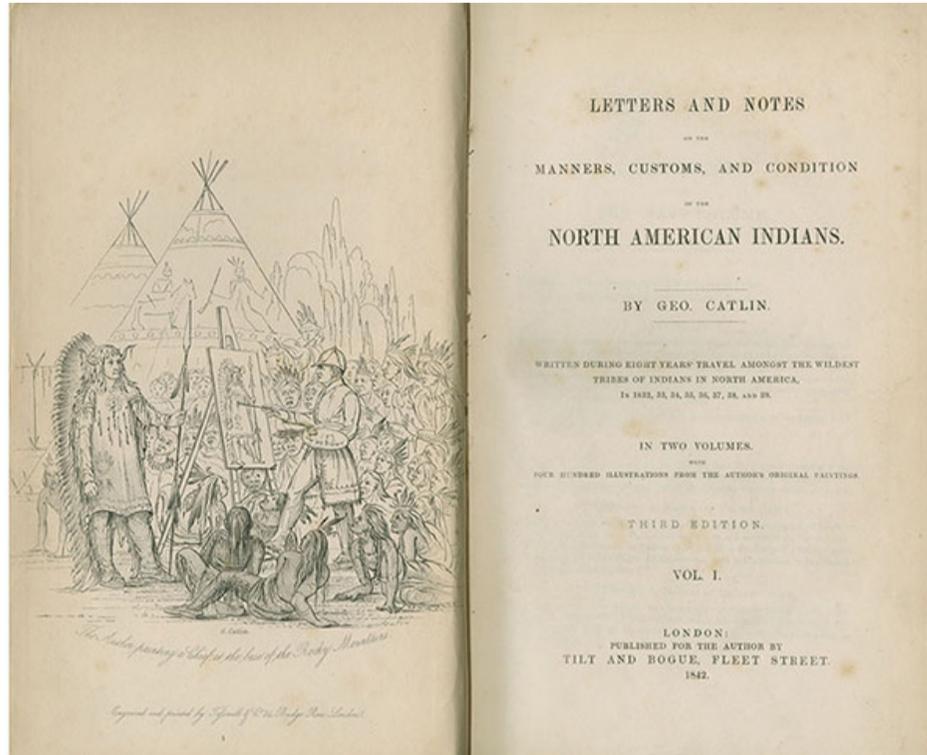
Suivant les conseils de son père, Kane reste en Amérique du Nord⁸. Pendant les cinq années suivantes, il se déplace et peint le Midwest et le Sud des États-Unis, y compris Détroit, Saint-Louis, Mobile et la Nouvelle-Orléans. Enfin, en juin 1841, Kane prend un bateau à destination de l'Europe, arrivant trois mois plus tard à Marseille, en France, et se rend tout de suite en Italie. Son passeport et ses calepins de croquis indiquent qu'il passe un certain temps à Gênes, Venise, Florence et Rome. Son esprit aventureux pousse Kane à faire le trajet de Rome à Naples à pied. Après son séjour en Italie, il traverse le col du Brenner pour se rendre en Suisse, et se dirige ensuite en France, passant par Paris avant d'arriver à Londres⁹. Les calepins de croquis que Kane réalise à l'époque nous révèlent une foule de sujets – figures, meubles, sculptures, architecture –, mais ses copies de portraits (notamment ceux de la Galerie des Offices, à Florence) indiquent que ce type de peinture demeure le principal domaine d'intérêt de Kane¹⁰.

Bien qu'il étudie de nombreux chefs-d'œuvre en Italie et en France, c'est à Londres que la carrière de Kane trouvera sa direction définitive. Arrivant à la fin d'octobre 1842, il y rencontre possiblement l'artiste américain George Catlin (1796-1872) et découvre vraisemblablement la galerie indienne de ce dernier, une présentation de peintures, de conférences et de performances théâtrales basées sur sa documentation au sujet des peuples autochtones de l'Ouest des États-Unis. Nul doute que Kane parcourt l'ouvrage illustré de Catlin intitulé *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indian*¹¹. Inspiré par les expériences et le projet de Catlin visant à « sauver » la culture autochtone, Kane ne tardera pas à réorienter sa propre pratique artistique dans ce sens.

Au début d'avril 1843, Kane est de retour aux États-Unis, où il demeurera pendant deux ans, amassant des fonds afin de rembourser ses dettes¹² et, possiblement, de financer un voyage dans le Nord-Ouest. En 1845, il est de retour à Toronto. Après près de neuf ans d'itinérance, durant lesquels il ne revient pratiquement jamais chez lui, Kane décide en juin de cette année d'entamer ce qui deviendra le projet d'une vie : la création d'un cycle de toiles grand format réalisées en atelier, dans le but de documenter les peuples autochtones et les paysages de l'Ouest canadien.



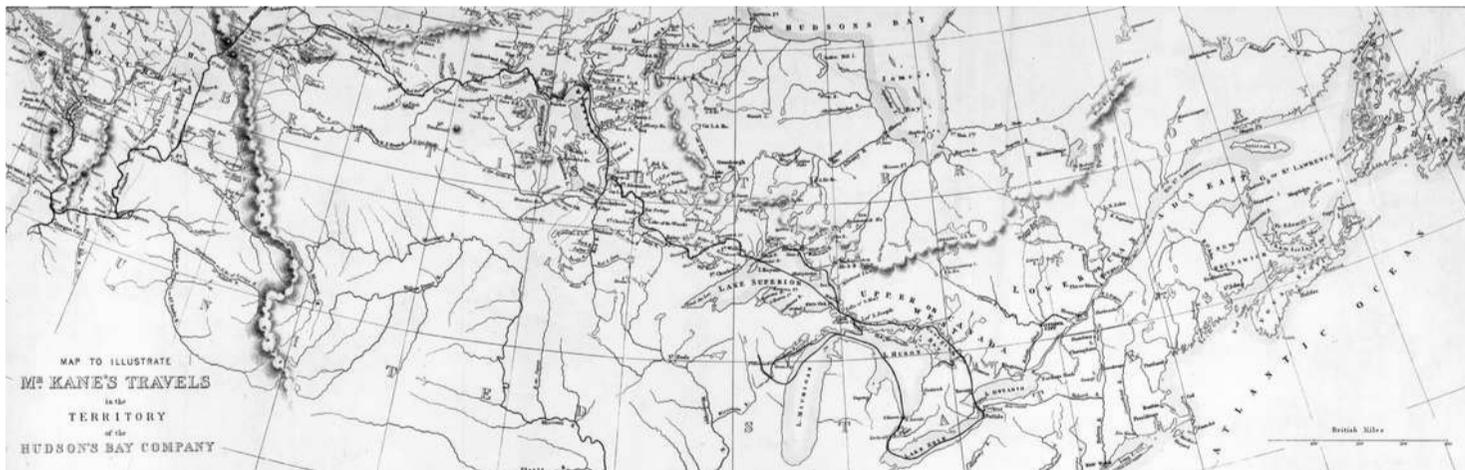
GAUCHE : Paul Kane, *Détails de volutes et de caryatides*, v. 1841, crayon sur papier, tiré du cahier de croquis réalisés par Kane à Venise. Lors de ce séjour, l'artiste effectue des croquis du port, de figures, de sculptures et de détails architecturaux comme ceux-ci.
DROITE : Paul Kane, *Léonard de Vinci*, v. 1842, huile sur bois, 20,7 x 16,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Dans cette œuvre de ses débuts, Kane copie un portrait de Léonard de Vinci exposé à la Galerie des Offices, à Florence; à l'époque, on présume qu'il s'agit d'un autoportrait du maître.



GAUCHE : George Catlin, v. 1868, photographie inconnu. Kane est influencé par l'engagement de cet artiste américain envers le « sauvetage » de la culture autochtone. DROITE : Page de titre du livre de George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North American Indian*.

L'APPEL DU NORD-OUEST

En choisissant de mener son propre projet de « sauvetage », Kane épouse cette croyance impérialiste victorienne selon laquelle les peuples autochtones d'Amérique du Nord étaient assurément condamnés à disparaître, en raison de la menace que constituaient les contacts avec les pionniers et l'empiétement de ces derniers sur leur territoire¹³. Son premier périple, de la mi-juin à la fin novembre 1845, est écourté; naïvement, Kane avait présumé qu'il pouvait aller n'importe où sans obtenir d'autorisation des autorités.



Edward Weller et Paul Kane, *Carte illustrant les voyages de M. Kane [1845-1848] dans le territoire de la Compagnie de la Baie d'Hudson*, publiée en 1859 dans le livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*.

Réalisant des croquis en chemin, Kane parcourt sans entraves le territoire saugeen (sur les rives du lac Huron), la baie Georgienne et l'île Manitoulin, mais lorsqu'il arrive à Sault-Sainte-Marie et s'apprête à pénétrer le territoire de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH), le traiteur en chef de la CBH, John Ballenden, l'informe qu'il serait dangereux de s'aventurer plus loin sans le soutien du gouverneur de la compagnie, Sir George Simpson. Kane doit donc mettre un terme à son périple une fois arrivé dans la région de la rivière Fox, dans le territoire du Wisconsin. Toutefois, durant l'hiver qu'il passe à

Toronto, il entame des négociations avec Simpson en vue d'obtenir la permission de se rendre dans le Nord-Ouest. Ballenden, de même que le scientifique et administrateur colonial John Henry Lefroy, écrivent des lettres à Simpson au nom de Kane, les deux hommes connaissant le travail du peintre.

L'approbation de la CBH est indispensable au projet de Kane; en effet, non seulement cela lui donne-t-il l'autorisation de voyager, mais ces contacts faciliteront également sa prochaine excursion. À partir de la fin mai 1846, il se déplace en canot, en bateau York, à cheval et à pied à travers les Prairies, les régions subarctiques et les montagnes, accompagné de brigades de traiteurs de fourrure ou de guides locaux. Pendant plus de deux ans, Kane sillonne les routes de la CBH, explorant le territoire de l'Oregon jusqu'au fort Assiniboine vers le nord et au fort Vancouver vers le sud, et s'aventurant jusqu'à l'île de Vancouver.

Tout au long du voyage, il rencontre des populations autochtones et métisses qui font partie intégrante du succès des démarches commerciales de la CBH¹⁴; il esquisse leurs portraits, des scènes de leur vie quotidienne, leurs coutumes, leurs artefacts culturels et le paysage environnant. Sporadiquement, il prend note de ses expériences dans un journal, et réalise des centaines de croquis et d'études au crayon, à l'aquarelle et à l'huile. La plupart de ces œuvres sont réalisées lors de ses déplacements ou durant ses périodes de résidence dans les postes de la CBH, mais certaines d'entre elles ont sans doute été produites après son retour à Toronto. Kane tient là les documents qui lui serviront à la réalisation du cycle prévu de peintures à l'huile qui illustreront la vie de « l'Indien d'Amérique du Nord ». À son retour à Toronto en octobre 1848, Kane aura parcouru des milliers de kilomètres.



GAUCHE : Paul Kane, *Maydoc-game-kinungee*, « J'entends le bruit d'un chevreuil », chef ojibwa, île Michipicoten, septembre 1848, aquarelle sur crayon sur papier, 11,4 x 13,3 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Cette œuvre est identifiée comme « n° 81 » lors de l'exposition de Paul Kane à l'hôtel de ville de Toronto en novembre 1848. DROITE : Paul Kane, *François Lucie, guide cri de sang mêlé*, v. 1847-1848, huile sur papier, 27,7 x 22,3 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas.

LE CYCLE PREND FORME

La décennie qui suit est consacrée à la réalisation du cycle de cent peintures et d'un compte rendu illustré de ses voyages dans le Nord-Ouest. Kane ne tarde pas à promouvoir ses aventures et sa démarche artistique : moins d'un mois suivant son retour en 1848, avec l'aide de Harriet Clench, il organise 240 « croquis d'Indiens, de chefs indiens, de paysages, de danses, de costumes, &c. &c. » en vue d'une exposition présentée à l'hôtel de ville de Toronto. Cette exposition comprend également un certain nombre d'artefacts autochtones acquis par Kane¹⁵, présentant ses tableaux entre 1850 et 1857¹⁶; de plus, il propose des conférences au Canadian Institute (dont il est un membre fondateur)¹⁷, et dont les textes seront publiés dans la revue de l'institut¹⁸. Il reçoit de nombreux visiteurs à son domicile et son atelier, les régaland de récits de ses expériences et leur montrant ses croquis et ses toiles¹⁹. Selon une personne qui lui rend visite en octobre 1853, la « grande ambition » de Kane est de « réaliser une collection parfaite qui illustrerait la vie des Indiens et de l'exposer en Angleterre²⁰ ».

En 1851, Kane dépose une requête auprès de l'Assemblée législative de la province du Canada afin d'obtenir du soutien financier en vue de réaliser son vaste projet pictural; il ne reçoit qu'une avance de 500 £ pour la réalisation de douze huiles sur toile²¹. Son sauveur sera George William Allan, un avocat et politicien municipal qui, ayant reçu un héritage substantiel en 1853, est désormais « un des citoyens les plus importants de Toronto²² ». Devenu le mécène de Kane, Allan verse 20 000 \$ à l'artiste pour la réalisation de cent peintures, qui seront livrées à Moss Park, le manoir torontois d'Allan, en 1856. La même année, Kane livre les douze peintures commandées par le gouvernement canadien en 1851, lesquelles constituent des versions différentes de tableaux compris dans le cycle de cent œuvres livrées à Allan.



GAUCHE : Sac à bandoulière cri ou métis, années 1840, toile, peau, aiguillons de porc-épic, plumes d'oiseau et billes de verre, 72,6 x 72 x 17 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. Collectionné par Paul Kane v. 1846-1848 et acheté par son mécène, George William Allan, au début des années 1850, ce sac est similaire à celui porté par les guerriers cris dans le tableau de Kane, *La mort d'Omoxisisixany ou Grand Serpent*, 1860. DROITE : George William Allan, le mécène de Kane, photographié par William James Topley, Ottawa, février 1881.

Dans plusieurs de ses démarches, Kane reçoit probablement l'aide de Harriet Clench, qu'il épouse en 1853. Jouissant d'une certaine sécurité financière, Clench est elle-même artiste : en 1848, deux ans après avoir reçu une formation artistique à la Burlington Ladies' Academy de Hamilton, elle y devient professeure adjointe de dessin et de peinture²³ et en 1849, elle expose dans le cadre de la Provincial Exhibition tenue à Kingston²⁴. Le couple Kane et ses quatre enfants vivent dans une maison bâtie l'année de leur mariage au 56, rue Wellesley Est. La maison, que Kane fera agrandir au fil des ans, est maintenant devenue un bâtiment historique.



Harriet Clench, *Taverne de campagne près de Cobourg, Canada-Ouest, 1849*, huile sur toile, 29,5 x 37,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

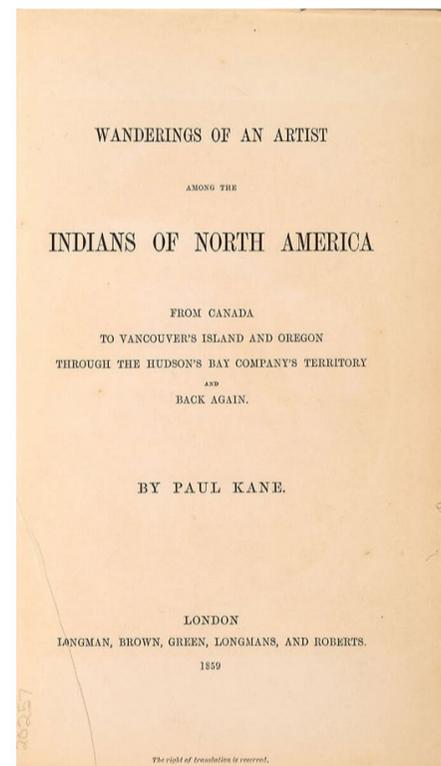
L'ARTISTE EN TANT QU'AUTEUR

Un récit des voyages de Kane, basé sur son journal et rédigé par un prête-plume, est publié à Londres en 1859 et dédié à George William Allan.

Malheureusement, *Wanderings of an Artist among the Indians of North America, from Canada to Vancouver's Island and Oregon through the Hudson's Bay Company's Territory and Back Again* ne constitue pas la production grandiose que Kane aurait souhaitée. Il se rend à Londres pour faire la promotion du projet et superviser la réalisation de lithographies basées sur ses peintures; toutefois, pour illustrer l'ouvrage, seules huit de ses cent peintures à l'huile font l'objet de chromolithographies, en plus de treize gravures sur bois. Par ailleurs, bien que la traduction du livre en allemand, en danois et en français (sous le titre de *Les Indiens de la baie d'Hudson, promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*) suggère qu'il connaît un certain succès en Europe, l'accueil que reçoit l'ouvrage au Canada est mitigé. Le Toronto Mechanics' Institute – un centre de formation pour adultes – ne s'en porte pas acquéreur en raison de son prix de six dollars, considéré comme prohibitif; dans une lettre adressée au *Globe*, un membre non identifié de l'institut dénigre l'ouvrage en le qualifiant de « tissu d'âneries »²⁵.



GAUCHE : Frontispice du livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859). DROITE : Page de titre du livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859).



La production artistique de Kane semble avoir été limitée suivant la publication de *Promenades d'un artiste*. Bien qu'il garde son atelier sur la rue King Est jusqu'en 1864 et qu'il continue d'être identifié comme artiste dans les pages du répertoire municipal, sa carrière a déjà plafonné, et il réalise peu d'œuvres par la suite. On prétend que sa vue commence alors à décliner, et qu'il se

serait blessé à la colonne vertébrale suivant une chute en 1870²⁶. Paul Kane décède à Toronto le 20 février 1871 d'une « affection du foie »²⁷, ce qui entraînera des spéculations quant à son alcoolisme, ce qui n'a toutefois jamais été confirmé. Il est enterré au cimetière St. James, à Toronto.



GAUCHE : Portrait de feu Paul Kane, publié dans le *Canadian Illustrated News*, 28 octobre 1871. DROITE : La tombe de Paul Kane au cimetière St. James, à Toronto.



ŒUVRES PHARES

Les croquis, études et peintures à l'huile ici retenus nous présentent la trajectoire professionnelle de Paul Kane, de ses débuts comme portraitiste mondain à ses activités de peintre des peuples autochtones du Canada, de leurs coutumes et de leurs territoires. Le choix des œuvres a pour but d'illustrer les approches techniques, esthétiques et conceptuelles de l'artiste, y compris son recours à la camera lucida sur le terrain. Plusieurs de ces œuvres permettent de mieux saisir les intentions de Kane, de même que les questions liées à leur interprétation dans le contexte actuel.

FREEMAN SCHERMERHORN CLENCH V. 1834-1836



Paul Kane, *Freeman Schermerhorn Clench*, v. 1834-1836
Huile sur toile, 71 x 56 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Ce tableau représentant Freeman Clench est réalisé conjointement à un autre portrait, celui d'Eliza Clench, l'épouse de Freeman. Conçues pour être exposées l'une à côté de l'autre, ces œuvres reflètent les efforts initiaux de Kane visant à gagner sa vie comme artiste. Elles remontent à son séjour d'une durée de deux ans à Cobourg, en Ontario, où il profite de ses contacts dans la société locale pour développer ses talents de portraitiste. Kane fait probablement la connaissance du couple dans le cadre de son travail pour l'entreprise de confection de meubles de Freeman Clench, ou grâce à ses contacts avec Wilson S. Conger, l'ancien employeur de Kane à Toronto, qui déménage à Cobourg en 1829, où il devient un citoyen important en vertu des fonctions qu'il exerce dans l'administration municipale¹.

Ces peintures représentent M. et M^{me} Clench vêtus selon la dernière mode de l'époque, le collier à médaillon et les boucles d'oreilles en or d'Eliza suggérant clairement le statut privilégié de la famille. Les portraits mondains réalisés par Kane durant cette période reflètent sa compétence dans un style naïf et linéaire. Bien qu'il soit possible d'y discerner certaines caractéristiques de la personnalité des modèles, leurs cous allongés, qui sont rehaussés par la mode vestimentaire de l'époque, et la configuration très stylisée des coiffures et des vêtements semblent imiter un style de portrait alors très populaire. L'arrière-plan dépouillé, éclairé par un effet de halo, attire le regard vers le sujet du tableau, un procédé que Kane emploiera tout au long de sa carrière.

Bien que ces deux portraits ne portent pas la signature de l'artiste (ce qui est typique de Kane), ils lui sont attribués en vertu de l'analyse comparative de leurs pigments et des contenus de la boîte de peintures trouvée dans son atelier², et compte tenu de l'étroite relation que le peintre entretient avec la famille Clench. Transmis de génération en génération au sein de la famille, ces portraits sont acquis par le Musée des beaux-arts du Canada en 1990.



Paul Kane, *Eliza Clarke Cory Clench*, v. 1834-1836, huile sur toile, 71,5 x 56,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

PORTRAIT DE JOHN HENRY LEFROY V. 1845-1846



Paul Kane, *Scène du Nord-Ouest – Portrait de John Henry Lefroy*, v. 1845-1846

Huile sur toile, 55,5 x 76 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

*Scène du Nord-Ouest – Portrait de John Henry Lefroy*¹ est un tableau unique dans l'œuvre de Kane, en ce qu'il allie à parts égales le portrait et le paysage, deux genres clés dans sa production artistique.

La scène dépeint John Henry Lefroy, directeur du Toronto Magnetic Observatory de 1841 à 1853, qui passe l'hiver de 1843-1844 au lac Athabasca afin de trouver – avec succès – le nord magnétique. Dans son autobiographie, Lefroy mentionne le fait qu'il s'est préparé à affronter l'hiver en se procurant « une capote de laine blanche bien chaude et épaisse, garnie de rouge, et munie d'un capuchon bleu », et qu'il offre un vêtement similaire, mais de laine grise, à son compagnon de voyage, le caporal Henry². Lefroy y nomme également les trois chiens de l'attelage (Papillon, Milord et Cartouche) avec lesquels il retourne à la rivière Mackenzie en mars 1844, et mentionne le fait qu'ils portent des grelots et des colliers rouges³. Lefroy est le seul à pouvoir savoir les détails que l'on retrouve dans ce tableau, ce qui laisse croire qu'il a donné à l'artiste des directives quant à ses composantes essentielles, et que ce portrait du scientifique dans un paysage nordique constitue pour ce dernier une façon personnelle de commémorer son exploit.

Sans doute peint entre décembre 1845 et avril 1846⁴, ce portrait offre un aperçu de la façon dont Kane met ses relations avec ses clients au profit de sa carrière. En 1843, Lefroy avait lui-même demandé une autorisation de Sir George Simpson, le gouverneur de la Compagnie de la Baie d'Hudson, en vue de réaliser son propre périple dans le Nord-Ouest. Au début de 1846, Lefroy signe à son tour une lettre de soutien au nom de Kane afin que le même privilège soit accordé à l'artiste⁵.

Lorsque ce portrait est exposé pour la première fois en 1847 à la Toronto Society of Arts⁶, son titre, « Scène du Nord-Ouest – Portrait » renvoie à son cadre plutôt qu'à l'identité du protagoniste. Présentant « l'homme blanc » en tant qu'explorateur du Nord-Ouest canadien, le tableau souligne le rôle que Kane s'apprête à assumer à la même époque.

KEE-AKEE-KA-SAA-KA-WOW 1846



Paul Kane, *Kee-akee-ka-saa-ka-wow* ou « L'homme qui lance le cri de guerre », Indien cri, fort Pitt, 1846
Aquarelle et graphite sur papier vélin, 13,5 x 11 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Dans le journal qu'il tient durant ses voyages, Kane relate sa rencontre du 14 juillet 1846 avec le chef cri Kee-akee-ka-saa-ka-wow, expliquant que celui-ci « est l'homme qui a toujours le dernier mot » et qu'il « donne des ordres d'une voix grave qui semble venir du cœur¹ ». Cette aquarelle paraît avoir été réalisée assez rapidement, la poitrine et le bras droit du chef étant tracés de façon sommaire. Kane se concentre sur le visage, soulignant ses variations structurelles : l'accentuation de la région de la bouche, la lèvre inférieure plus épaisse, la peau lâche des joues qui s'affaissent en bajoues, le front ridé. Quant à la mâchoire inférieure et au regard oblique de Kee-akee-ka-saa-ka-wow, ils sont accentués par la peinture rouge ornant son visage.

La comparaison entre l'aquarelle de Kane intitulée *Kee-akee-ka-saa-ka-wow*, « *L'homme qui lance le cri de guerre*² » et la peinture à l'huile du même sujet qu'il réalise ultérieurement, est un des exemples les plus fréquemment cités de la mesure dans laquelle l'artiste peut altérer l'essence même de son modèle.

En peignant l'huile sur toile, Kane transforme son sujet en un homme dont les traits sont neutralisés par leur élongation, voire leur idéalisation. Maintenant placé devant le décor d'un ciel menaçant, Kee-akee-ka-saa-ka-wow lance un regard direct, dont la portée va au-delà du regardeur. Tous les accoutrements et les indicateurs de son « indiennesité » – la tige de pipe, la chemise à franges, la coiffure de plumes – sont rassemblés de façon à communiquer le caractère sérieux que l'aquarelle évoquait uniquement par le biais de la physiologie.



Paul Kane, *Kee-akee-ka-saa-ka-wow*, Cri des Plaines, v. 1849-1856, huile sur toile, 75,9 x 63,4 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

L'ENCLOS À BISONS V. 1846-1849



Paul Kane, *L'enclos à bisons*, v. 1846-1849
Huile sur papier cartonné, 21,9 x 35 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

L'enclos à bisons se prête tout autant aux questions liées au mécénat artistique qu'à celle de l'approche de Kane face à un sujet qui l'intéresse profondément. L'artiste est fasciné par les bisons des Plaines, auxquels il consacra de nombreux tableaux.

La présente peinture, qui dépeint des bisons que l'on achemine vers un enclos où ils seront abattus, est une des quatorze toiles réalisées pour Sir George Simpson, le gouverneur de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH), qui autorise et facilite le voyage de Kane dans le territoire contrôlé par la CBH. Simpson a l'intention de montrer ces peintures dans une salle qu'il conçoit comme un « musée de curiosités indiennes¹ » et semble particulièrement intéressé par les images que Kane réalise pour lui. Simpson n'hésite pas à formuler des directives à l'artiste quant à la façon de traiter le sujet, lui indiquant que les bisons devraient être montrés de profil, de manière à « donner une meilleure idée de l'apparence des animaux² ». Kane acquiesce à sa requête, mais en choisissant de montrer la scène de côté et d'un point de vue surélevé, ce qui lui permet de mieux distiller les composantes essentielles de l'événement pour en faire un récit pictural : la course affolée du troupeau est canalisée par les chasseurs autochtones (à cheval et à pied) le long d'un étroit passage menant à un enclos où un autre homme, perché sur un arbre, « pousse un chant invoquant le succès de l'entreprise³ ».

Curieusement, le journal que Kane tient durant cette expédition ne fait nulle part mention du fait qu'il aurait assisté à cette chasse, indiquant simplement qu'il a vu l'enclos contenant les restes d'un abbatage. Il semble que Kane s'est fié sur des comptes rendus verbaux pour réaliser cette œuvre, qui est une image composite basée sur divers croquis – de bisons, de figures, du paysage – et sur un dessin détaillé au crayon qui correspond de près à cette version.



Paul Kane, *Études pour Chasse au bison*, 1846, crayon sur papier, 13 x 8 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

DANSE DE LA TIGE DE PIPE MÉDICINALE 1848



Paul Kane, *Danse de la tige de pipe médicinale*, 1848
Huile sur papier, 24,8 x 31,1 cm
Stark Museum of Art, Orange, Texas

Des recherches antérieures suggéraient que les œuvres sur papier de Kane étaient réalisées d'après nature. Toutefois, cette huile sur papier, *Danse de la tige de pipe médicinale*, semble avoir été faite après coup, comme étude en vue de la toile qu'il peindrait ultérieurement. On n'y décèle pas la même urgence qui caractérise les croquis réalisés d'après nature.

Dans son journal de voyage, Kane ne fait nulle part mention de la danse de la tige de pipe; pourtant, à en croire son livre *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, cette cérémonie caractéristique des Pieds-Noirs a lieu dans l'après-midi, l'artiste faisant partie des observateurs parmi le cercle d'hommes assis (on l'aurait invité à assister à la cérémonie, à titre d'artiste, pour « contribuer ses pouvoirs magiques et accroître l'efficacité [du rituel]¹ »). L'étude met en valeur les deux danseurs, dépeints d'un point de vue

surélevé, ce qui donne une perspective permettant d'englober non seulement les danseurs, mais aussi les spectateurs et le paysage. La représentation des tiges de pipes suggère que Kane les a basés sur ses propres dessins de divers artefacts culturels, plutôt que sur une expérience vécue. Dans cette peinture, Kane choisit de dépeindre une tige de pipe provenant de la nation ennemie (les Cris des Plaines, en l'occurrence) que les Pieds-Noirs s'apprêtent à affronter au combat². Ce genre d'incohérence apparente peut être perçue comme une preuve de la façon dont Kane construit ses œuvres.

L'huile sur toile basée sur l'étude du même nom représente une des premières œuvres du cycle de cent peintures réalisées par Kane. Il s'agit d'une des huit « images indiennes » que l'artiste expose dans le cadre de la Upper Canada Provincial Exhibition de 1852 à Brockville. Un compte rendu tiré de la presse contient un long passage sur *Danse de la tige de pipe médicinale*, faisant mention des « extraits, que nous avons tirés du journal de M. Kane » dans le but de « clairement expliquer l'image et les superstitions liées à cette cérémonie³ ». Le passage se lit comme une explication ethnologique détaillée, contrairement au compte rendu plus bref que l'on retrouve dans *Promenades d'un artiste*. Le fait que dans son journal, Kane ne mentionne pas, ne serait-ce que brièvement, l'invitation à assister à cet événement sacré, et la description ethnologique détaillée contenue dans l'article susmentionné, suggèrent que *Danse de la tige de pipe médicinale* (tant l'étude que le tableau à l'huile) sont peut-être davantage basés sur des descriptions que Kane aurait lues que sur ses propres expériences.



Paul Kane, *Danse de la tige de pipe médicinale*, v. 1849-1852, huile sur toile, 48,9 x 74,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

FEMME ET ENFANT À LA TÊTE APLATIE V. 1849-1852



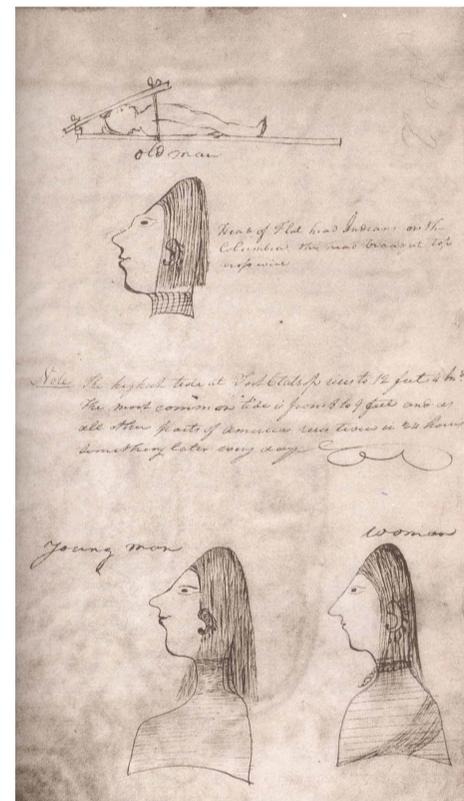
Paul Kane, *Femme et enfant à la tête aplatie, Caw-wacham*, v. 1849-1852
Huile sur toile, 75,9 x 63,4 cm
Musée royal de l'Ontario, Toronto

Du vivant de Kane, *Femme et enfant à la tête aplatie*, *Caw-wacham* est un de ses tableaux les plus célèbres; il s'agit également d'une de ses œuvres les plus controversées. On y voit une femme tenant un enfant dont la tête est en cours de remodelage; le profil de la femme nous montre le résultat de cette procédure traditionnelle. Inspirée par sa rencontre des peuples autochtones de la vallée du fleuve Columbia, cette image composite est basée sur des aquarelles distinctes de membres de deux ou trois tribus différentes : les Cowlitz (l'enfant), et les Songhees ou les Salish de la côte sud (la femme)¹. Kane ne mentionne aucunement le processus de remodelage de la tête dans son journal de voyage, mais aborde la question dans son livre *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, précisant que la tête « plate » représente « une marque distinctive de liberté² ».

Compte tenu de toute l'attention et la controverse suscitées par cette peinture, il peut sembler ironique que Kane y représente le dispositif servant à aplatir la tête en position élevée plutôt que sur le crâne de l'enfant, comme on peut l'observer dans des illustrations de la procédure produites à des fins plus documentaires, telles que le croquis réalisé en 1806 par William Clark (1770-1838), qui montre un enfant dont la tête est en cours de remodelage.

Les réactions suscitées par *Femme et enfant à la tête aplatie* au dix-neuvième siècle abordent tant les considérations esthétiques qu'ethnographiques. Lorsque Kane expose la peinture (qui porte alors simplement le titre de « Croquis d'une Chinouke ») dans la catégorie des portraits lors de la Upper Canada Provincial Exhibition de 1852, on l'apprécie autant pour les couleurs du paysage en arrière-plan que pour le fait qu'il s'agit d'un « trait représentatif des coutumes indiennes³ ». Toutefois, l'intérêt durable suscité par cette œuvre est principalement attribuable à ses références ethnographiques. Il ne fait aucun doute que la toile est exposée lors de la rencontre de mars 1855 du Canadian Institute, où a lieu une lecture du texte de Kane intitulé « Les Indiens chinouks », lequel comprend une description de la procédure de remodelage de la tête. Cette conférence est accompagnée d'une exposition d'artefacts culturels chinouks, d'un crâne et de « plusieurs admirables huiles sur toile, réalisées par M. Kane⁴ ». *Femme et enfant à la tête aplatie* sert également d'inspiration pour une image créée par Daniel Wilson (1816-1892), un ami de Kane, qui signera une critique de son livre *Promenades d'un artiste*⁵. Wilson réalise sa propre image composite pour le frontispice de son livre *Prehistoric Man*⁶, employant le même croquis à l'aquarelle d'un enfant cowlitz et un autre, réalisé par Kane, d'une femme clallam en train de tisser un panier⁷.

De nos jours, les commentaires portant sur cette œuvre sont plus critiques. L'historienne de l'art Heather Dawkins aborde *Femme et enfant à la tête aplatie* dans une perspective postcoloniale, prenant Kane à partie en raison du point de vue impérialiste victorien que reflète son absence totale d'égard pour les distinctions entre peuples autochtones⁸. Compte tenu du fait que l'artiste exploite le thème de « la mère et de l'enfant » à une époque où la culture



William Clark, *Têtes d'Indiens clatsops*, de *Original Journals of the Lewis and Clark Expedition, 1804-1806* (1905). Le dessin de Clark nous montre un enfant en train de subir la procédure de remodelage de la tête, de même qu'un vieillard, un jeune homme et une femme qui ont tous la tête aplatie.



PAUL KANE

Sa vie et son œuvre de Arlene Gehmacher

occidentale fait preuve d'un respect croissant envers les enfants, Dawkins remet en question les raisons pour lesquelles Kane choisit de dépeindre cette coutume. S'agit-il d'une vision romantique de la vie autochtone ou d'une critique intentionnelle de leur culture?

LES CHUTES CACKABAKAH V. 1849-1856



Paul Kane, *Les chutes Cackabakah*, v. 1849-1856
Huile sur toile, 51 x 71 cm
Musée royal de l'Ontario, Toronto

*Les chutes Cackabakah*¹ constitue un superbe exemple de l'adoption, chez Kane, de la notion du sublime. En représentant les chutes Kakabeka, l'artiste choisit comme sujet une des merveilles naturelles se trouvant sur la route des voyageurs de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH). Il dépeint les chutes comme une terrifiante force de la nature, avec l'intention d'inspirer et d'en imposer au regardeur, alors que la bande de terre se trouvant au premier plan nous propose un point de vue stable, à une distance acceptable de la chute.

Kane n'est qu'un passager lorsqu'il se déplace avec les brigades de la CBH; quand les hommes portent, il réalise des croquis. Pour exécuter son premier dessin de ce paysage, *Les chutes Kakabeka*, en 1846, il semble avoir recours à un instrument optique. L'articulation précise du contour et les détails de la « tour » au milieu, de même que le tracé plus prononcé du crayon dessinant le feuillage et les roches au premier plan, suggèrent que Kane emploie un appareil appelé camera lucida.

En passant du rendu linéaire à l'huile sur toile, Kane réalise une vision du sublime pour le moins spectaculaire. La lumière ricoche sur les immenses nappes d'eau qui tombent en cascade, se trouve reflétée par les striations horizontales de la pierre chert², et lutte pour la suprématie avec les nuages d'un ciel orageux. La petite taille des figures autochtones se trouvant sur les berges de la rivière constitue un procédé typique de l'art romantique visant à donner une notion de l'échelle tout en mettant l'accent sur l'immensité de cette merveille naturelle – et, par un effet de projection, sur l'expérience de l'artiste lui-même.

Dans son journal de voyage, Kane ne mentionne pas les chutes par leur nom, ni sa réaction face à ce paysage; il se contente de noter qu'il réalise des croquis de deux portages durant cette étape du périple³. D'une façon, c'est comme s'il se fie sur le dessin pour documenter une expérience avec exactitude, et sur la peinture pour exprimer les émotions suscitées par cette expérience.



Fig. 476. — Dessin à la chambre claire.

Illustration d'un artiste employant une camera lucida, tirée du *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels* (1882).

FORT EDMONTON V. 1849-1856

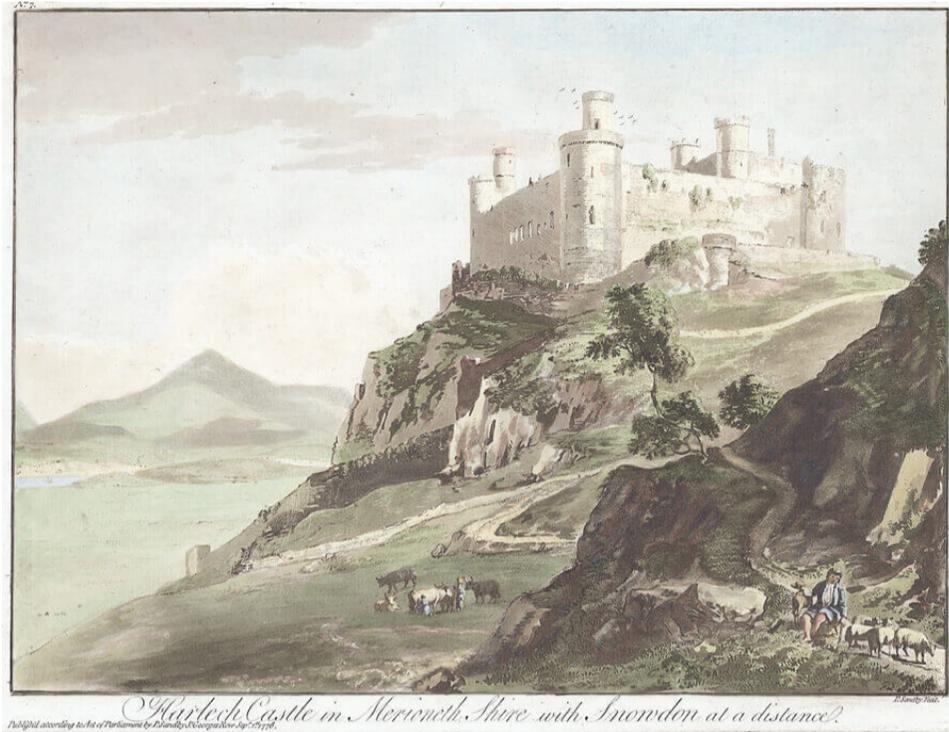


Paul Kane, *Fort Edmonton, Compagnie de la Baie d'Hudson; Cris des Plaines, Assiniboines*, v. 1849-1856
Huile sur toile, 43 x 71 cm
Musée royal de l'Ontario, Toronto

Si le penchant de Kane pour la documentation se trouve satisfait par le dessin d'après nature, avec ou sans recours à la camera lucida, la popularité du pittoresque l'incite à aborder et percevoir le monde empirique d'une certaine façon. *Fort Edmonton* illustre son emploi d'une convention picturale commune du pittoresque, où des vues en plongée et des formations terrestres sinueuses permettent au regardeur de « voyager » à l'intérieur de l'image.

Bien que Kane passe de longues périodes dans les postes de traite de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH), il n'existe aucune image de son cru documentant l'intérieur des forts. Comme le signale l'historien de l'art J. Russell Harper, les images panoramiques que réalise Kane de la présence de la CBH dans le paysage contribuent à renforcer à nos yeux l'ampleur de l'empire de cette compagnie¹. Avec ses palissades et ses tours d'angle, sans oublier sa situation sur un promontoire surplombant la rivière Saskatchewan Nord, le fort Edmonton doit avoir constitué, aux yeux de l'artiste, l'équivalent nord-américain d'un château de la vieille Europe, tel que Harlech, dans le nord du pays de Galles, qui est lui aussi situé sur un rocher surplombant un cours d'eau. Dans sa jeunesse, Kane avait d'ailleurs réalisé une copie (qui reste à identifier) d'une estampe du château de Harlech².

Kane effectue deux croquis au crayon, où l'on aperçoit le fort de loin, tantôt du sud-est³, tantôt du sud⁴. Pour cette huile sur toile, il choisit la vue du sud, permettant l'accès au fort par un sentier longeant la rivière. Il se trouve ici confronté à une scène présentant deux points de mire : la rivière qui s'étend au loin vers la gauche et le sentier qui aboutit dans le fort sur la droite. Le défi de Kane est alors de concilier ces deux points en une seule vue picturale. Il y parvient en intégrant des nuages dans le quadrant supérieur gauche, créant du coup un vaste « S » qui dirige notre regard du premier plan vers le promontoire, établissant ainsi un contact avec l'horizon et le ciel au loin.



Paul Sandby, *Château de Harlech dans le Merioneth Shire avec Snowdon au loin*, 1776, gravure et aquatinte en sanguine sur vergé ivoire, 23,9 x 31,5 cm (plaque); 32 x 46,3 cm (feuille), National Library of Wales, Aberystwyth. Sandby (1731-1809) est un représentant bien connu du style pittoresque en Angleterre.

De nos jours, l'idée que l'on se fait du pittoresque est souvent formulée dans le cadre d'une idéologie impérialiste⁵. Si l'on considère *Fort Edmonton* dans cette optique, la reconnaissance des liens économiques entre l'empire et la colonie se trouve reflétée, chez Kane, par l'inclusion du fort, des tipis et de la rivière qui est essentielle à la traite des fourrures. En effet, tous ces éléments se retrouvent à la fois dans ses croquis et ses dessins préparatoires⁶.

CUNNAWA-BUM V. 1849-1856



Paul Kane, *Cunnawa-bum*, Métisse (descendance crie des Plaines et britannique),
v. 1849-1856

Huile sur toile, 64,2 x 51,5 cm

Musée royal de l'Ontario, Toronto

Du cycle de cent peintures que Kane réalise, c'est celle-ci, *Cunnawa-bum*, qui est retenue pour le frontispice de son livre *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*. Bien que l'image représentant une jeune Métisse de descendance crie des Plaines et britannique¹ que l'on retrouve dans le livre ne soit qu'un portrait parmi plusieurs dans le cycle de peintures, le choix de l'inclure en frontispice fait d'elle la *cover-girl* du grand projet de la vie de Kane. Dans *Promenades d'un artiste*, ce dernier explique que la jeune femme, rencontrée au fort Edmonton, tenait son éventail d'ailes de cygne « de la manière la plus coquette² » et que c'est son charme qui l'inspire.

Il n'existe aucun croquis ni dessin préliminaire pour *Cunnawa-bum*. La représentation de l'éventail est le résultat de plusieurs esquisses d'une figure tenant un éventail, parfois à l'intérieur d'un cadre oval. L'un de ces dessins est le profil d'une femme « à tête aplatie »; aucun ne présente de traits détaillés laissant entendre que nous sommes en présence d'une personne précise. Dans son tableau, le bras qui semble étrangement détaché du corps suggère implicitement que c'est le séduisant éventail qui intéresse ici Kane, comme en atteste la manière dont il est projeté, en trompe-l'œil, au cœur du champ de vision du regardeur.



GAUCHE : Paul Kane, *Études de composition de quatre figures tenant des éventails*, v. 1846-1848, graphite sur papier vélin, 11,2 x 9,4 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.
DROITE : Paul Kane, *Portrait d'une jeune fille de sang mêlé*, 1859, chromolithographie, frontispice de *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859).



L'aspect étrangement générique de ce portrait, bien qu'on puisse le lier à une personne précise, se retrouve également lorsque Kane en fait faire une chromolithographie qui servira de frontispice à *Promenades d'un artiste*, où son titre devient l'anonyme *Portrait d'une jeune fille crie de sang mêlé*. Selon l'ethnologue Daniel Wilson (1816-1892), un ami de Kane qui signe une critique de *Promenades d'un artiste*, le tableau saisit la dualité ethnique du sujet; Wilson écrit que le tableau « propose une fascinante illustration du mélange des traits blancs et indiens chez la femme de sang mêlé ». Wilson critique le travail de l'imprimeur lithographique, Vincent Brooks, lequel « a sacrifié toute trace des traits indiens dans son désir de réaliser sa propre idée d'un beau visage, qui aurait tout aussi bien pu être réalisée à partir d'une poupée de cire ordinaire³ ».

Pour l'artiste, l'ethnographe et l'imprimeur lithographique, respectivement, l'essence du charme de Cunnawa-bum se résume à son éventail, à son identité métisse et à son apparence de mignonne poupée de cire. Il serait sans doute préférable pour Cunnawa-bum que nous nous penchions davantage aujourd'hui sur la signification de son nom – « Celle qui regarde les étoiles » – afin de subvertir le regard masculin posé sur sa personne, et reconnaître plutôt le pouvoir dont elle est investie.

CIEL CONSTANT V. 1849-1856



Paul Kane, *Ciel constant, Saulteaux*, v. 1849-1856
Huile sur toile, 63,5 x 76,2 cm
Musée royal de l'Ontario, Toronto

Ciel constant incarne l'idéal romantique en établissant une équation entre la nature sauvage et « l'homme primitif¹ ». Une femme autochtone, Ciel constant, est assise sur une peau de bête, appuyée contre un tronc d'arbre, son enfant à son côté. Avec ses branches entremêlées, le lierre envahissant son tronc et sa nappe foliaire protectrice, l'arbre immense évoque un paysage vierge et ancien. Il s'agit d'un cadre idyllique, et la douce musique naturelle produite par la rivière semblable à un miroir et la modeste chute d'eau rassurent Ciel constant quant au bien fondé de son mode de vie. À l'époque de Kane, il est courant de présumer que les peuples autochtones constituent une « race en voie de disparition »; pourtant, on se demande si cette image ne représente pas une affirmation de la permanence de la présence autochtone. Vue dans l'optique du dix-neuvième siècle, la lumière de ce tableau suggère le lever du soleil et donc l'avenir, soulignant la notion de continuation qui est implicite dans le nom de la femme et la présence de l'enfant.

Il est possible que l'inspiration pour ce tableau provienne de différentes expériences personnelles de Kane; ce dernier semble s'être basé sur des croquis de paysages, de figures et d'artefacts culturels provenant de diverses régions et tribus². À vrai dire, il importe peu que l'artiste ait puisé au hasard parmi les nombreux dessins réalisés sur le terrain, puisque son but est de transcender le particulier pour atteindre une vérité plus essentielle et morale. Les paysages de Kane évoquant l'Arcadie, qu'il encadre d'un arc décoratif peint d'une couleur dorée, constituent une métaphore de la communion idéale entre l'humain et la nature, une idée communément perçue à l'époque comme étant incarnée dans la vie des peuples autochtones.

LA MORT D'OMOXESISIXANY 1860



Paul Kane, *La mort d'Omoxisixany ou Grand Serpent*, 1860
Chromolithographie en 17 couleurs, marquée en relief et imprimée sur papier vélin,
37,5 x 46,3 cm
Musée royal de l'Ontario, Toronto

La mort d'Omoxisixany ou Grand Serpent est une chromolithographie réalisée d'après une peinture de Kane portant le même titre; il s'agit de la seule œuvre de l'artiste à avoir été produite en série et vendue comme lithographie destinée à être encadrée¹. Imprimée et publiée à Toronto en 1860, elle fait sans doute l'objet d'un paiement réalisé d'avance par son mécène George William Allan. On peut présumer que le sujet est le choix d'Allan lui-même, qui semble considérer que la peinture originale constitue une des meilleures œuvres de Kane; la façon dont le sujet est abordé reflète l'intérêt supposé du public urbain pour ce genre de mise en scène « exotique ».

Le sujet de l'œuvre – la mort du chef pied-noir aux mains d'un guerrier cri – est un événement que Kane imagine en se basant sur des ouï-dire². Il n'existe aucun dessin préparatoire, mais la tête du cheval marron et le sac à bandoulière du guerrier cri sont inspirés d'artefacts faisant partie de sa collection personnelle³. On peut aisément imaginer l'artiste dans son atelier, se basant à la fois sur des reproductions de tableaux européens – tels que *Le départ de la course des chevaux libres*, v. 1820, d'Horace Vernet (1789-1863) – et sur sa propre collection d'artefacts autochtones pour créer cette saisissante image inspirée de l'histoire canadienne.



Horace Vernet, *Le départ de la course des chevaux libres*, v. 1820, huile sur toile, 46 x 54 cm, Collection Catharine Lorillard Wolfe, Metropolitan Museum of Art, New York.

La chromolithographie est remarquable, en ce qu'elle correspond étroitement à la peinture originale en ce qui a trait aux relations spatiales et aux détails. Toutefois, il est peu probable que Kane ait participé activement au processus lithographique. Nous savons l'identité des lithographes, en l'occurrence Charles Fuller et Hermann Bencke, un immigrant prussien. L'exécution est superbe, tant pour ce qui est de la surface marquée en relief que de la profondeur et du grand nombre de couleurs employées; il n'est donc pas surprenant que la chromolithographie ait servi de référence fiable dans le processus de conservation du tableau original.



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Le legs artistique de Paul Kane est composé des images que lui ont inspirées ses voyages dans l'Ouest canadien et de son récit de voyage, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*. L'étendue et l'importance des croquis réalisés sur le terrain et des huiles sur toile représentant les peuples autochtones, leur culture et leurs territoires sont indéniables. Toutefois, ce legs a été interprété et apprécié de façons nettement différentes par les ethnographes, les historiens, les historiens de l'art et les critiques littéraires.

LA REPRÉSENTATION D'UNE CONTRÉE INCONNUE

Kane est le premier et le seul artiste canadien à entreprendre un projet pictural et littéraire portant sur les peuples autochtones du pays, employant le médium du portrait à une époque précédant l'hégémonie de la photographie. Kane travaille selon un modèle instauré par l'artiste franco-suisse Karl Bodmer (1809-1893) et son homologue américain George Catlin (1796-1872), puis adopté par des Américains tels que Alfred Jacob Miller (1810-1874), John Mix Stanley (1814-1872) et Seth Eastman (1808-1875), trois artistes dont le profil est rehaussé par des expositions et des publications.



GAUCHE : Karl Bodmer, *Wahk-ta-Ge-Li, guerrier sioux*, 1844, aquatinte sur papier, 44 x 55,4 cm, collection privée. Bodmer accompagne l'explorateur allemand, le prince Maximilien de Wied, lors de ses voyages dans l'Ouest américain, contribuant des illustrations au livre de ce dernier, *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord* (1843). DROITE : John Mix Stanley, *Chasse au bison dans les Prairies du Sud-Ouest*, 1845, huile sur toile, 102,9 x 154,3 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

L'objectif de Kane, selon la préface de son livre *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, est de « réaliser des croquis des principaux chefs et de leurs costumes originaux, afin d'illustrer leurs us et coutumes, et de représenter le paysage d'une contrée presque inconnue¹ ». C'est un défi qu'il relève malgré de nombreux obstacles : différences culturelles, terrain ardu, sans oublier la difficulté de s'assurer le soutien de mécènes. Lors de ses voyages, il rencontre 30 tribus différentes, dont il dépeint les traditions culturelles bien vivantes, en plus de réaliser des portraits de plusieurs de leurs membres.

Le legs de Kane, qui documente un aspect unique de l'histoire du Canada, est composé de trois volets : des centaines de croquis et de dessins; le cycle subséquent de cent tableaux réalisés en atelier; et son journal de voyage, qui deviendra ensuite un livre illustré. Les œuvres qu'il produit reflètent les attitudes dominantes de la société blanche du milieu du dix-neuvième siècle à l'égard des peuples autochtones. À l'époque, ses huiles sur toile s'avèrent particulièrement convaincantes, en ce qu'elles confirment la perception du « noble sauvage », un stéréotype qui est le produit de la vision romantique que se font les Occidentaux des peuples autochtones et de leurs terres ancestrales colonisées par l'Europe, une attitude réitérée par le livre *Promenades d'un artiste*. Par contre, selon la sensibilité de notre époque, ce sont les centaines de croquis de Kane qui nous semblent les



Paul Kane, *Grand chef des Assiniboines (Portrait de Mah-min)*, Assiniboine, v. 1849-1856, huile sur toile, 76,3 x 63,9 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

plus convaincants. Ces croquis sont jugés plus authentiques, ayant été créés par un témoin oculaire possédant le talent de capter la réalité sur le vif et d'aller à l'essence du sujet se trouvant devant lui.

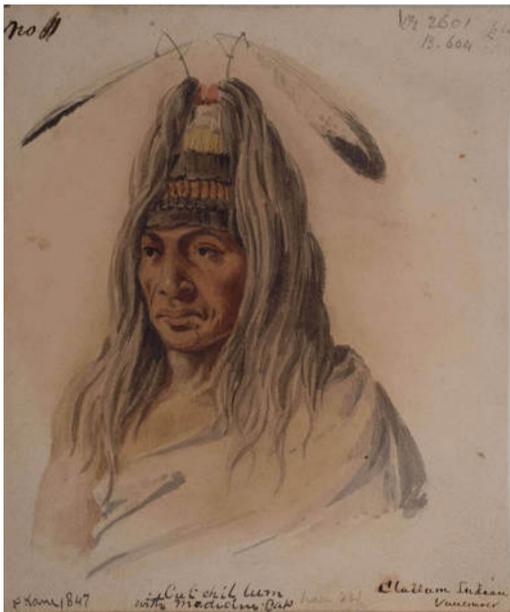
LE PARADIGME DU SAUVETAGE

La mission de Kane, qui est de documenter la vie des peuples autochtones du Nord-Ouest, possède toutes les caractéristiques de ce qui serait plus tard qualifié d'« opération de sauvetage », où une société dominante cherche à sauvegarder, par le biais de la documentation, la culture d'une autre société, considérée comme étant menacée de disparition². Cette motivation est particulièrement évidente dans le projet de Galerie indienne de George Catlin, résultat direct de la politique du gouvernement américain visant à relocaliser les peuples autochtones dans des réserves. Bien qu'à l'époque, la politique canadienne soit moins explicite à cet égard, l'idée a ses adhérents au Canada, étant d'ailleurs mentionnée en 1852 dans le contexte d'une exposition de peintures de Kane³. Ce dernier semble être en faveur de l'impératif de sauvegarde, puisqu'il reconnaît l'inévitabilité de la disparition des peuples autochtones par suite de l'inexorable expansion de la civilisation occidentale.

Pourtant, il existe un dilemme au cœur de la démarche de l'artiste. Les analyses critiques actuelles voient en lui quelqu'un qui s'approprie une culture et profite des représentations qu'il réalise de la vie des peuples autochtones dépourvus de pouvoir; certains le perçoivent même comme un raciste qui n'accorde pas le respect qui est dû aux cultures qu'il rencontre et dépeint. En revanche, n'oublions pas que Kane nous a légué d'innombrables documents très détaillés, qui représentent des individus de même que leur culture vivante et vitale. Il n'existe aucun équivalent photographique de sa démarche, puisqu'à l'époque, personne n'avait encore documenté les Prairies et les territoires se trouvant au-delà au moyen d'un appareil photo. On peut donc affirmer que Kane nous transmet un document primaire durable et d'une valeur inestimable, qui n'existerait pas sans lui.



Les peintures de la Galerie indienne de George Catlin, voisinant des dioramas d'autochtones américains au United States National Museum, Washington, D.C., v. 1901.



GAUCHE : Paul Kane, *Culchillum portant une coiffure de médecin*, avril-juin 1847, aquarelle sur papier, 12,3 x 11,4 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas. DROITE : Paul Kane, *Danse du scalp, Colville, Colville (Salish de l'intérieur)*, v. 1849-1856, huile sur toile, 47,9 x 73,7 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

DE LA NATURE À L'ATELIER

Durant ses voyages, Kane produit une grande quantité d'images sous forme de croquis réalisés sur le terrain. De retour à son atelier torontois, ces croquis lui sont essentiels au développement de son cycle de cent huiles sur toile.

Le travail qu'il effectue sur le terrain et les tableaux sont souvent considérés comme des entités distinctes dans le cadre de son « projet indien ». Historiquement, les toiles jouissent d'un profil public plus important : en effet, l'ensemble de cent toiles est exposé en 1904 et sera acquis par le Musée royal de l'Ontario (MRO) en 1912. En vertu de la stabilité relative du médium, les huiles sur toile sont plus fréquemment exposées que les croquis. La majorité des croquis demeurent entre les mains de collectionneurs privés pendant plus d'un siècle, à l'exception d'un groupe important d'œuvres dont le MRO se porte acquéreur en 1946. Réalisés sur papier, les croquis sont plus vulnérables à la dégradation causée par la lumière; c'est la raison pour laquelle ils sont entreposés pendant de longues périodes, même lorsqu'ils appartiennent à une institution publique⁴.



GAUCHE : Paul Kane, *Campement avec pavillons coniques et un canot*, mi-juillet 1845, graphite sur papier, 13,7 x 21,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. De tels croquis réalisés sur le terrain servent de point de départ pour les huiles sur toile de Kane. DROITE : Paul Kane, *Campement indien au bord du lac Huron*, v. 1845, huile sur toile, 48,3 x 73,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

On présume généralement que les croquis sont réalisés en présence du sujet ou, s'ils ne sont pas dessinés d'après nature, que Kane les produit peu après et dans le même environnement que la découverte du sujet, le but de l'artiste étant de créer une image d'une ressemblance précise. Ces croquis se sont toujours avérés d'un grand intérêt pour les ethnographes, qui présumant que l'artiste s'adonnait à une observation objective de ses

sujets⁵. Pour les historiens de l'art, les croquis sont plus vivants et spontanés que les tableaux réalisés en atelier, qui sont considérés plus laborieux et artificiels. Cette double perspective a permis de mieux cerner le processus créatif de Kane, de même que la place qui lui revient dans le cadre de la culture visuelle du Canada. Ce que ces divers groupes de chercheurs n'ont pas encore abordé, ce sont les différences et les nuances au niveau de l'approche, de la production et de la fonction des divers types de croquis, et la question de savoir si certains d'entre eux ne représentent pas des œuvres réalisées sur le terrain, mais bien des études faites en atelier en vue de la création d'un tableau. Des recherches plus poussées nous permettront sans doute de mieux comprendre la façon dont le cycle de peintures de Kane a été construit.

Bien qu'elles soient basées sur des croquis, les huiles sur toile sont considérées par tous comme des images indéniablement romantiques : les paysages sont dépeints conformément à la tradition du sublime, et certains des sujets sont transformés en « nobles sauvages », que ce soit par le biais de modifications apportées à leur posture, leurs vêtements ou leurs accoutrements, ou encore par l'ajout d'arrière-plans évoquant des atmosphères précises⁶. Certaines de ces peintures, comme en témoignent des observations ethnologiques plus récentes, révèlent la présence d'inexactitudes ethnographiques évidentes. Une telle idéalisation de ses sujets s'explique possiblement par le besoin que ressent l'artiste de satisfaire aux attentes stylistiques de son client, à moins que cette approche n'indique tout simplement que Kane est un peintre de son temps. Jusqu'à présent, sa réputation n'a pas souffert de l'évaluation changeante de ses qualités artistiques ni des lacunes perçues dans son œuvre.

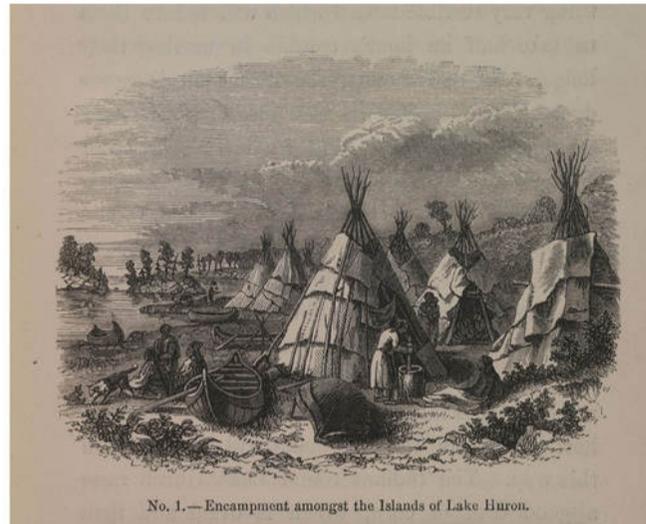
QUESTIONS DE PATERNITÉ ARTISTIQUE

Le livre *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, qui est basé sur le journal de voyage de Kane, est publié en 1859. Une initiative inspirée par une publication antérieure de George Catlin, ce compte rendu détaillé des voyages de l'artiste est en gestation au moins depuis 1852, année où le critique d'une exposition cite un long passage tiré du « journal de



GAUCHE : Paul Kane, *Femme et enfant à la tête aplatie, Caw-wacham, Cowlitz*, v. 1849-1852, huile sur toile, 75,9 x 63,4 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. Cette peinture est basée sur des aquarelles représentant deux ou trois tribus différentes : les Cowlitz (l'enfant) et les Songhees ou les Salish de la côte sud (la femme). DROITE : Paul Kane, *Indien nesperces, Nez-Percé*, v. 1849-1856, huile sur toile, 64,2 x 51,2 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. Le nez percé est un anachronisme.

Kane⁷. » *Promenades d'un artiste* est une création hybride, un journal de voyage qui comprend des descriptions ethnographiques minutieuses, de même que des comptes rendus d'événements que l'artiste n'a pas directement vécus. Le livre comporte 21 illustrations, soit beaucoup moins que Kane eût espéré, compte tenu des centaines de peintures et de croquis qu'il a produits. Les huit chromolithographies et les treize gravures sur bois sont basées tantôt sur des peintures ou des croquis, tantôt sur une combinaison des deux.



GAUCHE : Paul Kane, *Portage de White Mud*, 1859, chromolithographie tirée du livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859). DROITE : Paul Kane, *Campement parmi les îles du lac Huron*, 1859, gravure sur bois tirée du livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859).

Nous savons que *Promenades d'un artiste* est l'œuvre d'un prête-plume⁸. Les comparaisons entre le journal de voyage et le livre publié nous révèlent d'importantes différences, notamment au niveau du contenu, de l'orthographe et de la longueur du texte. Le mode de narration anachronique trahit le manque d'authenticité de l'expérience de l'auteur, tout en exposant la construction ultérieure du contenu de l'ouvrage. De plus, la sensibilité ouvertement impérialiste – très différente du langage et de l'expression neutres caractérisant le journal de Kane – font entendre une voix singulièrement différente de celle de l'artiste.

Dans quelle mesure *Promenades d'un artiste* peut-il être considéré comme un cadre dans lequel évaluer les attitudes culturelles et l'œuvre même de Kane? Doit-on considérer qu'il se rend complice d'un discours ouvertement impérialiste, ne serait-ce que par association? Ou bien, la voix du prête-plume domine-t-elle le propos au point de nous contraindre à considérer les œuvres picturales de Kane comme étant tout à fait distinctes de cette publication? Jusqu'à présent, les analyses portant sur l'artiste semblent favoriser un juste milieu, en présumant que son œuvre picturale – tant les dessins et croquis préliminaires que les tableaux finis – constitue le point de départ tangible d'une grande partie du texte. Ce point de vue confère au texte une certaine crédibilité, en dépit de ses divergences importantes par rapport au journal de voyage.

LE MYSTÈRE DES COPIES

La série de cent huiles sur toile que Kane réalise pour son mécène, George William Allan, et qui lui est livrée en 1856, est considérée comme le cœur de son œuvre peinte. Toutefois, il existe des copies de certaines des peintures; dans la plupart des cas, il s'agit d'une seule copie, mais parfois il en existe deux, voire trois.



GAUCHE : Paul Kane, *Assiniboines à la chasse au bison*, v. 1851-1856, huile sur toile, 46 x 73,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Paul Kane, *Bison en course, Assiniboines*, v. 1849-1856, huile sur toile, 45,4 x 74,2 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. Les peintures de Kane existant en plusieurs versions font l'objet d'analyses par le conservateur du Musée, Ken Lister, et la conservatrice des peintures, Heidi Sobol.

Nous savons que pour honorer son contrat, Kane produit les douze œuvres commandées par le gouvernement colonial canadien sous la forte pression d'un délai. Il est donc possible que la menace de procès pour non-respect de contrat ait incité l'artiste à tout simplement peindre plusieurs versions de certains sujets afin de respecter ce délai. Mais alors, comment expliquer les trois versions d'une même image, comme c'est le cas de *Bisons en course*, v. 1849-1856, de *Assiniboines à la chasse au bison*, v. 1851-1856, et de *Assiniboines pourchassant le bison*, s.d.⁹? Et que penser des multiples exemplaires d'œuvres qui ne comptent pas parmi les douze tableaux de la commande susmentionnée? (Par exemple, *Croquis au bord du lac Huron*, 1849-1852 et *Campement indien au bord du lac Huron*, v. 1845; ou *Femme et enfant à la tête aplatie, Caw-wacham*, v. 1849-1852 et *Caw-wacham (Femme et enfant à la tête aplatie)*, v. 1848-1853.)

Dans leur livre *The First Brush: Paul Kane & Infrared Reflectography* (2014), Ken Lister, conservateur et anthropologue au Musée royal de l'Ontario, et la conservatrice des peintures du MRO, Heidi Sobol, présentent les recherches qu'ils ont effectuées sur les tableaux de Kane en se basant sur les méthodes scientifiques actuelles. Ils s'intéressent tout particulièrement aux multiples versions d'un même sujet, afin de déterminer quel tableau est l'original, et à l'analyse de la technique et de l'exécution de l'artiste, dans l'espoir de mieux comprendre comment le contenu d'un tableau a été élaboré.



STYLE ET TECHNIQUE

La carrière de Paul Kane s'échelonne sur plus de vingt ans, durant lesquels sa vision artistique porte sur le sujet plutôt que sur son propre développement technique. En effet, c'est le sujet de son œuvre qui lui assure sa place dans l'histoire de l'art canadien. Il n'existe aucun texte de Kane dans lequel il aborde sa technique ou ses positions esthétiques, ni aucune indication qu'il se serait adonné à des réflexions théoriques sur sa production artistique. Toute information liée à sa technique et son style doit être déduite des œuvres qu'il réalise.

LES PREMIÈRES ANNÉES

À l'exception de la formation qu'il aurait reçue sous la tutelle privée de Thomas Drury, le maître de dessin d'Upper Canada College, c'est essentiellement en autodidacte que Paul Kane s'adonne à l'étude de l'art. Ses deux principaux modes d'apprentissage sont la copie de gravures et de peintures, et le dessin d'après nature. Il n'est pas surprenant que la copie de portraits réalisés par de grands peintres européens occupe une place importante dans le développement de Kane, lorsqu'on sait que le portrait constituera sa principale source de revenu.

Toutefois, il copie également des paysages et, compte tenu de sa production originale ultérieure, on peut présumer que ses premiers modèles appartiennent aux registres pittoresque et sublime¹. Ses études d'après nature comprennent des dessins de figures humaines (mais jamais de nus) et des paysages; de plus, il dépeint des sculptures, des meubles et des bâtiments.

Néanmoins, le principal objet de la démarche artistique de Kane sera la culture autochtone : les gens, leurs coutumes et le paysage des territoires qu'ils occupent. Son intention est de créer un vaste cycle de peintures en atelier, afin de documenter les peuples et les paysages de l'Ouest canadien. Lorsqu'il entreprend sa mission, les trois piliers de sa technique et de son approche artistique sont déjà en place : l'observation de la nature, l'esthétique du pittoresque et les conventions conceptuelles du romantisme. Ces trois approches sont perceptibles tant dans ses huiles sur toile que dans ses croquis, bien que la principale fonction de ces derniers soit d'ordre pratique.

LE ROMANTISME

S'il fallait choisir un qualificatif qui s'applique à l'ensemble de l'approche de Kane, ce serait « romantique ». Toutefois, puisque Kane ne nous a laissé aucun écrit au sujet de sa théorie personnelle de la production artistique, il est difficile d'établir la nature exacte de son approche. Le romantisme tangible dans son cycle d'huiles sur toile et, dans une moindre mesure, dans ses croquis réalisés sur le terrain, traduit-il un désir conscient de dépeindre une race « en disparition » de façon à satisfaire les attentes esthétiques de ses mécènes potentiels? Ou s'agit-il simplement du résultat d'avoir été exposé au style romantique lors de ses voyages en Europe et par le biais des reproductions d'œuvres sous forme de gravures et des lithographies qui sont largement accessibles à son époque?



La boîte de matériel d'artiste employée par Paul Kane dans son atelier entre 1820 et 1860.



GAUCHE : Théodore Géricault, *Officier de chasseurs de la garde impériale chargeant*, 1812, huile sur toile, 349 x 266 cm, Musée du Louvre, Paris. Kane est influencé par la peinture européenne, qu'il découvre sous forme de gravures. DROITE : Paul Kane, *L'homme à cheval*, Pied-Noir, v. 1849-1856, huile sur toile, 46,3 x 60,9 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

Le romantisme de Kane est particulièrement prononcé dans ses huiles sur toile, telles que *Prairie en feu*, v. 1849-1856; ces œuvres incarnent les conventions de la peinture romantique : la composition qui s'apparente à un tableau ou un décor de théâtre, les ciels ténébreux et dramatiques, les tons troubles et diffus, les jeux de lumière spectaculaires (qu'ils soient le produit de phénomènes naturels ou de l'imagination de l'artiste), les paysages sublimes ou pittoresques et l'idéalisation des individus qui lui servent de sujets.

Sur le plan conceptuel, le romantisme de Kane est particulièrement tangible dans ses choix de sujets : la vie autochtone telle qu'incarnée dans l'« exotique », et le « primitif » et la relation entre ces notions et la nature. Tandis que les effets picturaux de ses œuvres complétées expriment de façon dramatique la notion de ce qui a été perdu, les tentatives de Kane visant à immortaliser ses sujets autochtones sur le mode héroïque – comme c'est le cas de *L'homme à cheval*, v. 1849-1856 – ont paradoxalement pour effet de gommer l'empathie de l'artiste, laquelle est en évidence dans ses croquis originaux, qui saisissent la vitalité et le caractère de ses sujets. Pourtant, ces effets picturaux sont essentiels à la démarche de Kane, en ce qu'ils servent à instaurer une distance entre le sujet dépeint et le regardeur issu d'un milieu urbain. On peut affirmer qu'à l'époque, le romantisme offre à son public cible l'occasion d'assouvir sa fascination objective et voyeuriste pour l'exotisme des « Indiens » et de leur mode de vie, sans toutefois établir de lien personnel avec le sujet, un lien qui pourrait soulever des questions quant au rôle de l'homme blanc dans la disparition annoncée de ces populations. Cette notion est particulièrement en évidence dans des œuvres telles que *Ciel constant*, v. 1849-1856.



GAUCHE : Paul Kane, *Six chefs pieds-noirs*, Pieds-Noirs, v. 1849-1855, huile sur toile, 65,5 x 78,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.
DROITE : Paul Kane, *Prairie en feu*, v. 1849-1856, huile sur toile, 45,8 x 74 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. Le romantisme de l'art de Kane est en évidence dans ces deux tableaux.

TRAVAIL PRÉLIMINAIRE

Kane aborde son programme méthodiquement, en suivant la démarche préconisée par les académies des beaux-arts européennes. Les huiles sur toile sont basées sur des croquis et des concepts picturaux exécutés d'après nature ou en atelier. L'essentiel du travail préliminaire se fait sur papier, ce qui n'est pas inhabituel; le papier est d'ailleurs plus facile à porter lors de déplacements².

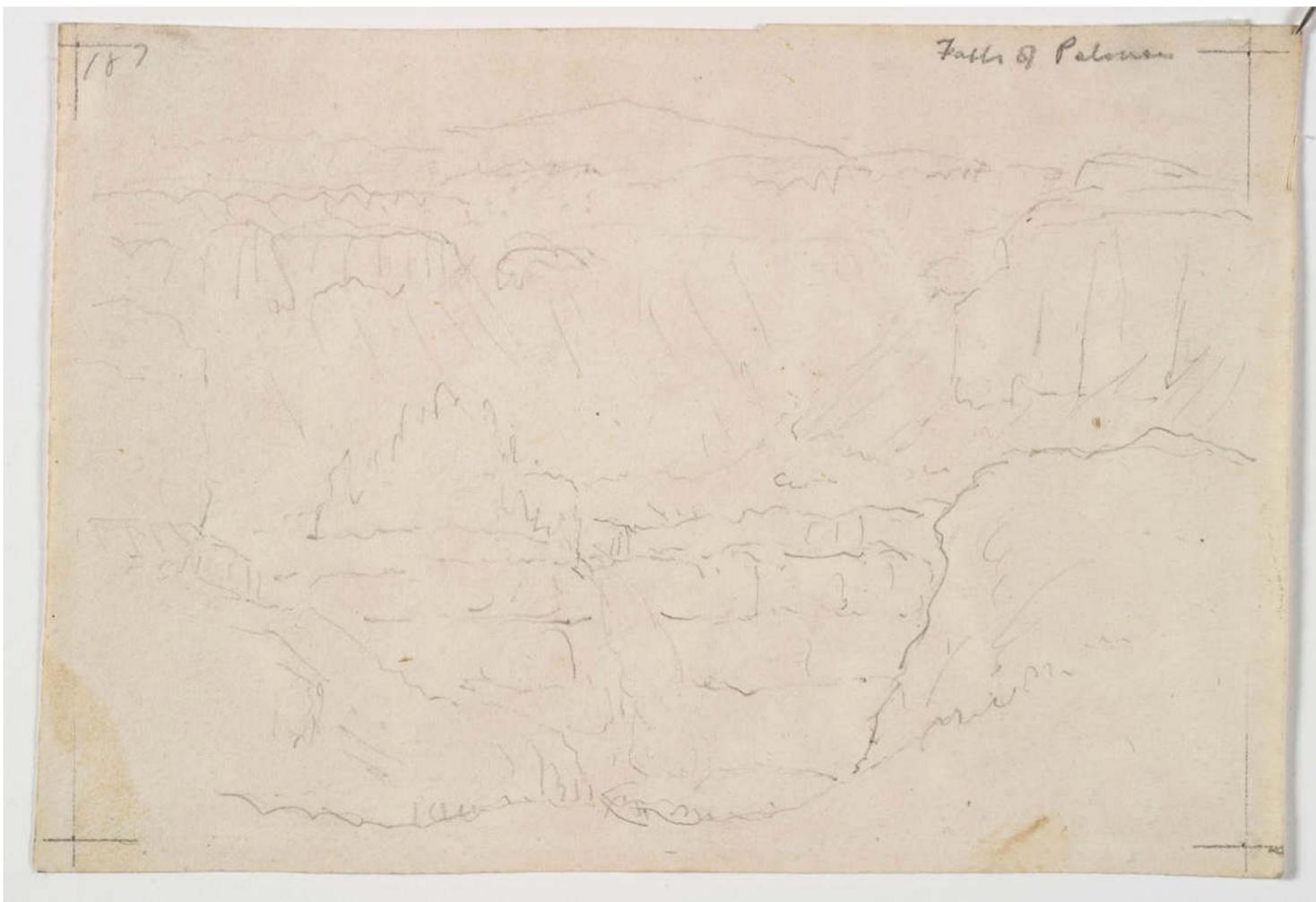
Chez Kane, le médium, l'approche et la fonction de ces croquis préparatoires varient. Qu'il emploie le graphite, l'aquarelle ou l'huile, ou une combinaison de ces médiums, Kane dessine tantôt très rapidement et librement, tantôt avec une grande attention aux détails, selon les circonstances ou la motivation sous-jacente à tel ou tel croquis. Puisque les conditions sur le terrain sont sans doute loin d'être optimales, certains de ses dessins « d'après nature » sont probablement réalisés ultérieurement, dans un atelier improvisé dans un des postes de traite de la Compagnie de la Baie d'Hudson où il fait escale durant son périple.

La vaste étendue de ce travail préliminaire est perceptible dans les diverses images des chutes inférieures de Pelouse, un site qu'il visite en juillet 1847 et qu'il mentionne dans son journal. Dans *Chutes inférieures sur la rivière Pelouse*, 1847, Kane propose une vue hautement détaillée dans ce croquis au graphite et à l'aquarelle, réalisé à partir d'un point d'observation se trouvant non loin des chutes, sur la rive nord-ouest de la rivière, ce qui lui permet de se concentrer sur les chutes et l'escarpement spectaculaire de la formation rocheuse³. Les touches d'aquarelle judicieusement ajoutées par la suite suggèrent les couleurs que l'on trouve dans la nature.

Chutes sur la rivière Pelouse, 1847, nous indique que Kane gravit la rive offrant une vue étendue de l'est où, au-delà des chutes, on aperçoit une chaîne de montagnes au loin. Employant uniquement le graphite, l'artiste ne trace que les grandes lignes des divers éléments du paysage, comme s'il essayait d'évaluer le potentiel de la composition à partir de ce point d'observation. Toutefois, il est clair que c'est son dessin plus développé (avec des traces d'aquarelle) qui sert de point de départ à l'œuvre hautement détaillée qu'il peint à l'huile sur papier, *Chutes inférieures sur la rivière Pelouse*. Cette huile, que Kane conçoit possiblement comme une œuvre finie et comme un modèle pour une plus grande huile sur toile⁴, est indubitablement peinte en atelier, et non en plein air.



Paul Kane, *Chutes inférieures sur la rivière Pelouse*, 1847, aquarelle et graphite sur papier, 14 x 23,5 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas.



Paul Kane, *Chutes sur la rivière Pelouse*, 1847, graphite sur papier, 12,8 x 18,7 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

LES CROQUIS ET LA CAMERA LUCIDA

La disparité des perspectives que l'on observe entre divers dessins de Kane est surprenante. L'œil peut déceler, dans certains de ses dessins au rendu très fidèle, quelques indices suggérant fortement que pour les réaliser, il a recours à une camera lucida, un instrument optique utilisé par de nombreux artistes depuis son invention au début du dix-neuvième siècle. L'appareil est fréquemment employé lors d'expéditions, afin de documenter la topographie d'un paysage (surtout les formations géologiques) et ses habitants, en préparation à des illustrations lithographiques destinées à des

publications au sujet d'explorations⁵. Petite et portable, la camera lucida est, pour l'essentiel, un prisme posé sur une tige coulissante. L'artiste choisit un sujet ou une scène et l'observe par le prisme tout en voyant une image de la même scène, projetée sur une feuille de papier se trouvant en dessous; en faisant coulisser la tige, on peut agrandir ou rapetisser le sujet observé. Une fois que le sujet est déterminé, l'artiste peut le « cadrer » sur la feuille, tracer les lignes, puis hachurer les tons désirés⁶.

Chutes inférieures sur la rivière Pelouse laisse croire que l'œuvre est réalisée au moyen d'une camera lucida. Kane documente les plus grandes masses du paysage, mais il trace aussi nettement les lignes, de façon à communiquer les détails des formes et des stratifications géologiques. Les traces plus appuyées qui articulent les strates de la paroi rocheuse servent de points de repère, permettant à Kane de réaligner correctement la vue et l'image projetée, dans l'éventualité qu'il change par inadvertance de point focal. Ces traces permettent par la même occasion à Kane de mettre en valeur certaines composantes essentielles du paysage.

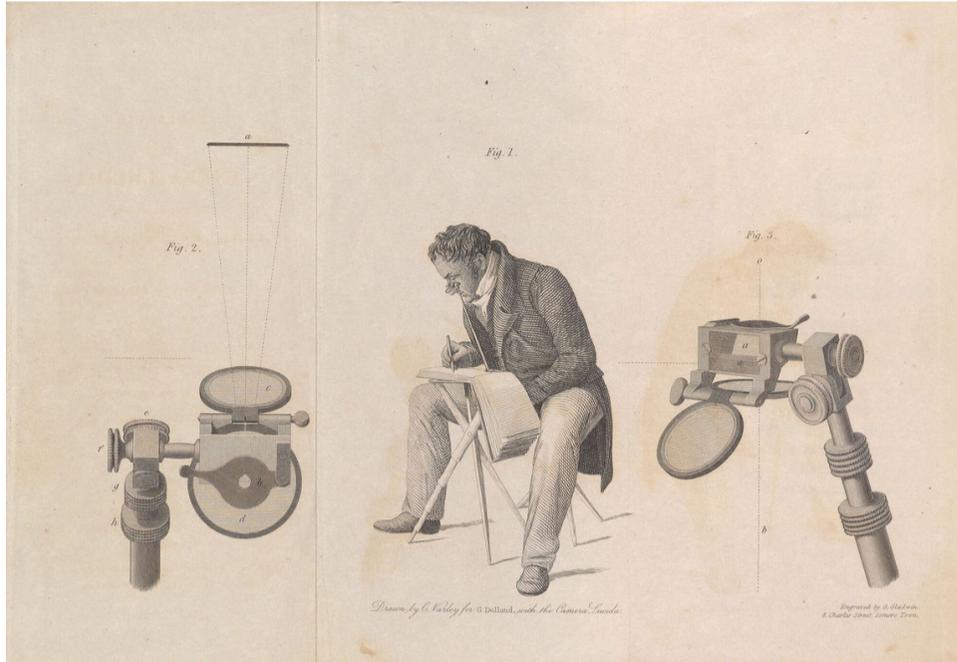


Illustration d'une camera lucida tirée de *Description of the Camera Lucida: An Instrument for Drawing in True Perspective, and for Copying, Reducing, or Enlarging Other Drawings* (1830), par George Dollond.

LA VÉRITÉ ET L'EXACTITUDE

Kane souhaite que son travail soit perçu comme « véridique » et « exact ». Imitant la stratégie gagnante de l'artiste américain George Catlin (1796-1872), il recueille des témoignages de gens qui possèdent une bonne connaissance des sujets qu'il dépeint. Des certificats attestant des qualités des croquis de Kane sont émis par des facteurs de la Compagnie de la Baie d'Hudson⁷ dans la région du fleuve Columbia, qu'ils connaissent fort bien. Le témoignage de John Lee Lewes au sujet de fort Colville, dans le territoire de l'Oregon, en constitue un bel exemple : « Les croquis que M. Kane a réalisés, qui représentent des groupes d'Indiens, sont véridiques et saisissants, leurs manières et coutumes étant dépeintes avec un degré d'exactitude que seule une main de Maître peut atteindre. Les ressemblances individuelles sont également de premier ordre [...] saisissantes et d'une parfaite ressemblance [...] les paysages [...] sont très correctement délimités, et par leur fidélité à la nature [...] donnent une idée juste des nombreux sites pittoresques et romantiques se trouvant le long du [fleuve] Columbia⁸. »

En dépit du net penchant de Kane pour l'observation impartiale, les conventions esthétiques et les artifices que l'on retrouve communément dans l'art occidental sont apparentes tout au long de sa production artistique, y compris dans ses œuvres sur papier. L'artiste emploie des points de vue élevés et des perspectives aériennes attirant l'œil vers le lointain, présente des paysages asymétriques et multiplie les textures topographiques dans une même image. Même dans les dessins à l'aquarelle ou les croquis à l'huile dont on présume qu'ils sont réalisés sur le vif, Kane semble avoir expressément recherché, voire même modifié ce que la nature lui présente, créant des images hautement pittoresques, telles que *Fort Edmonton*, v. 1849-1856⁹. De plus, son penchant pour le romantisme et l'idéalisation dans certains de ses portraits est également le produit de conventions esthétiques, comme c'est le cas du tableau *Kee-akee-ka-saa-ka-wow*, v. 1849-1856. Les images de Kane sont tout autant inspirées par ce qu'il a retenu de la culture visuelle de son époque que par la nature à l'état sauvage qui constitue son sujet.

Nul doute que dans l'esprit de Kane, le recours à de telles conventions esthétiques n'est pas en contradiction avec sa quête d'exactitude. Chez lui, la vérité n'est pas nécessairement une question de vraisemblance objective, mais plutôt la transcendance du particulier, ce à quoi il aspire afin d'évoquer l'essence plus profonde de son sujet.



Paul Kane, *Fort Edmonton, Compagnie de la Baie d'Hudson; Cris des Plaines, Assiniboines*, v. 1849-1856, huile sur toile, 43 x 71 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Paul Kane, *Kee-akee-ka-saa-ka-wow, Cri des Plaines*, v. 1849-1856, huile sur toile, 75,9 x 63,4 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Le Musée royal de l'Ontario, à Toronto, possède la plus grande collection d'œuvres de Paul Kane, mais l'on retrouve également des croquis et des peintures dans les collections publiques du Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, et au Stark Museum, à Orange, au Texas. Bien que les œuvres énumérées ci-dessous soient détenues par les institutions suivantes, il est possible qu'elles ne soient pas exposées en permanence.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
 Toronto (Ontario), Canada
 1-877-255-4246 ou 416-979-6648
 ago.net



Paul Kane, *Campement indien au bord du lac Huron*, v. 1845
 Huile sur toile
 48,3 x 73,7 cm



Paul Kane, *Scène du Nord-Ouest – Portrait de John Henry Lefroy*, v. 1845-1846
 Huile sur toile
 55,5 x 76 cm



Paul Kane, *L'enclos à bisons*, v. 1846-1849
 Huile sur papier
 cartonné
 21,9 x 35 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
 Ottawa (Ontario), Canada
 613-990-1985
 beaux-arts.ca



Paul Kane, *Eliza Clarke Cory Clench*, v. 1834-1836
 Huile sur toile
 71,5 x 56,3 cm



Paul Kane, *Freeman Schermerhorn Clench*, v. 1834-1836
 Huile sur toile
 20,7 x 16,8 cm



Paul Kane, *Léonard de Vinci*, v. 1842
 Huile sur bois
 20,7 x 16,8 cm



Paul Kane, *Assiniboines à la chasse au bison*, v. 1851-1856
 Huile sur toile
 46 x 73,7 cm

RIVERBRINK ART MUSEUM

116, rue Queenston
 Queenston (Ontario), Canada
 905-262-4510
 riverbrink.org



Paul Kane, *Portrait de Mme Conger de Cobourg*, v. 1834
 Huile sur toile
 23,6 x 29 cm



Paul Kane, *Autoportrait*, v. 1843-1845
 Huile sur toile
 58 x 62 cm

MUSÉE ROYAL DE L'ONTARIO

100, Queen's Park
 Toronto (Ontario), Canada
 416-586-8000
 rom.on.ca



Paul Kane, *Danse de la tige de pipe médicinale, Pieds-Noirs*, v. 1849-1852
 Huile sur toile
 48,9 x 74,5 cm



Paul Kane, *Six chefs pieds-noirs, Pieds-Noirs*, v. 1849-1855
 Huile sur toile
 65,5 x 78,5 cm



Paul Kane, *Les chutes Cackabakah*, v. 1849-1856
 Huile sur toile
 51 x 71 cm



Paul Kane, *Ciel constant, Saulteaux*, v. 1849-1856
 Huile sur toile
 63,5 x 76,2 cm



Paul Kane, *Cunnawabum, Métisse (descendance crie des Plaines et britannique)*, v. 1849-1856
Huile sur toile
64,2 x 51,5 cm



Paul Kane, *Femme et enfant à la tête aplatie, Caw-wacham, Cowlitz*, v. 1849-1856
Huile sur toile
75,9 x 63,4 cm



Paul Kane, *Fort Edmonton, Compagnie de la baie d'Hudson; Cris des Plaines, Assiniboines*, v. 1849-1856
Huile sur toile
43 x 71 cm



Paul Kane, *Sang-mêlés nomades, Métis des Plaines*, v. 1849-1856
Huile sur toile
46,2 x 74,1 cm



Paul Kane, *Grand chef des Assiniboines (Portrait de Mah-min), Assiniboine*, v. 1849-1856
Huile sur toile
76,3 x 63,9 cm



Paul Kane, *Kee-akee-ka-saa-ka-wow, « L'homme qui lance le cri de guerre, grand chef des Cris »*, Cri des Plaines, v. 1849-1856
Huile sur toile
75,9 x 63,4 cm



Paul Kane, *L'homme à cheval, Pied-Noir*, v. 1849-1856
Huile sur toile
46,3 x 60,9 cm



Paul Kane, *Indien Nesperces, Nez-Percé*, v. 1849-1856
Huile sur toile
64,2 x 51,2 cm



Paul Kane, *Prairie en feu*, v. 1849-1856
Huile sur toile
45,8 x 74 cm



Paul Kane, *Bisons en course, Assiniboines*, v. 1849-1856
Huile sur toile
45,4 x 74,2 cm



Paul Kane, *Danse du scalp, Colville, Colville (Salish de l'intérieur)*, v. 1849-1856
Huile sur toile
47,9 x 73,7 cm



Paul Kane, *La mort d'Omoxisisixany ou Grand Serpent*, 1860
Chromolithographie en 17 couleurs, marquée en relief et imprimée sur papier vélin
37,5 x 46,3 cm

STARK MUSEUM OF ART

712, avenue Green
Orange, Texas, É.-U.
409-886-2787
starkculturalvenues.org/starkmuseum/



Paul Kane, *Culchillum portant une coiffure de médecin*, avril-juin 1847
Aquarelle sur papier
12,3 x 11,4 cm



Paul Kane, *Chutes inférieures sur la rivière Pelouse*, 1847
Aquarelle et graphite sur papier
14 x 23,5 cm



Paul Kane, *François Lucie, guide cri de sang mêlé*, 1847-1848
Huile sur papier
27,7 x 22,3 cm



Paul Kane, *Danse de la tige de pipe médicinale*, 1848
Huile sur papier
24,8 x 31,1 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Paul James Kane, « The Paul Kane Family », dans Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 48. Le fils aîné de la famille, James, décède à New York en 1829, mais nous ne savons pas comment il se retrouve dans cette ville ni comment il y gagne sa vie.
2. Henry J. Morgan, *Sketches of Celebrated Canadians, and Persons Connected with Canada* (Québec : Hunter, Rose, 1862), p. 731.
3. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 9.
4. George Walton, compilateur, *York Commercial Directory, Street Guide, and Register, 1833-34* (York : Thomas Dalton, [1833]), p. 77. Kane y est répertorié sous le nom de « Cane, Paul ».
5. Carol D. Lowrey, « The Society of Artists & Amateurs, 1834: Toronto's First Art Exhibition and Its Antecedents », *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Revue* 8, n° 2 (1981) : p. 99-118.
6. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 9; et Paul James Kane, « The Paul Kane Family », dans Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 50.
7. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 11.
8. Lettre de Michael Kane, Toronto, à Paul Kane, Détroit, 4 novembre 1836, transcrite dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 326, appendice 2, lettre 10.
9. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 12.

10. Pour l'itinéraire de Kane lors de son voyage européen, son passeport et des mentions de copies de peintures, dont certaines nous sont connues par le biais d'une liste de colisage, voir J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 11-12 (passeport); p. 271 (liste de colisage).

11. George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North American Indian*, deux volumes (Londres : publié par l'auteur, 1841).

12. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 14.

13. Pour une liste d'exemples de cette croyance et des raisons qui la soutiennent, voir Kenneth R. Lister, « Leaves from an American plant », dans *The First Brush: Paul Kane & Infrared Reflectography* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2014), p. 37-44.

14. Voir Arthur J. Ray, *Indians in the Fur Trade: Their Role as Trappers, Hunters, and Middlemen in the Lands Southwest of Hudson Bay, 1660-1870* (Toronto : University of Toronto Press, 1974).

15. Kane demande également à des commerçants de fourrures de la CBH d'acquérir des artefacts pour lui. Voir la lettre de Peter Skene Ogden à Kane, datée du 12 mars 1848, transcrite dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée national des beaux-arts du Canada, 1971), p. 330-331.

16. J. Russell Harper, « Ontario Painters, 1846-1867: A Study of Art at the Upper Canada Provincial Exhibitions », *Bulletin du Musée des beaux-arts du Canada* 1 (1963) : p. 30.

17. Le Canadian Institute, appelé le Royal Canadian Institute à partir de 1914, est la plus ancienne société scientifique du pays. Elle est fondée en 1849 sous la tutelle de Sandford Fleming (1827-1915), à qui l'on doit la construction du chemin de fer transcontinental et l'élaboration du temps légal.

18. Les documents publiés sont identifiés comme étant « par Kane »; on présume que l'artiste a également lu ce texte lors de la rencontre, bien que cela n'ait pas été confirmé. « The Chinook » 138; « Notes of Travel among the Walla-Walla Indians », *Canadian Journal*, n.s., n° 5 (septembre 1856) : p. 417-424.

19. Helen R. Deese, éd., *Daughter of Boston: The Extraordinary Diary of a Nineteenth-Century Woman* (Boston : Beacon Press, 2005), p. 184 (1^{er} décembre 1853), p. 188 (7 février 1854), p. 192 (13 avril 1854), p. 219 (12 octobre 1854). William H.G. Kingston écrit au sujet de la visite qu'il rend à Kane dans son atelier en 1853 dans *Western Wanderings, or a Pleasure Tour in the Canadas*, vol. 2 (Londres : Chapman & Hall; Montréal : Benjamin Dawson, 1856), p. 43-46.
20. William H.G. Kingston, *Western Wanderings, or a Pleasure Tour in the Canadas*, vol. 2 (Londres : Chapman & Hall; Montréal : Benjamin Dawson, 1856), p. 44.
21. *Journaux de l'Assemblée législative de la province du Canada pour la période du 20 mai au 30 août [...] Session 1851*, p. 310. Il s'agit de la seconde tentative de Kane; la première fait l'objet d'une lecture le 26 juillet 1850. Voir *Journaux de l'Assemblée législative de la province du Canada pour la période du 14 mai au 10 août [...] Session 1850*, p. 194.
22. William Allan, son père, amasse une fortune considérable à l'époque du Pacte de famille. John Charles Dent, « L'honorable George William Allan, D.C.L » *The Canadian Portrait Gallery*, vol. 4 (Toronto : John B. Magurn, 1881), p. 171.
23. *Catalogue of the Officers and Students of the Burlington Ladies' Academy of Hamilton, Canada West* (Hamilton : The Academy, 1846; 1848).
24. J. Russell Harper, « Ontario Painters, 1846-67: A Study of Art at the Upper Canada Provincial Exhibitions », *Bulletin du Musée des beaux-arts du Canada* 1 (1963) : p. 29.
25. Mechanics' Institute, lettre à la rédaction, *Globe* (Toronto), 20 juin 1859, p. 2; et 17 juin 1859, p. 2.
26. *The Irish Canadian*, 2 mars 1870, tel que cité dans Paul James Kane, « The Paul Kane Family », dans Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 49.
27. Recensement canadien de 1871, District 47, Division 6, quartier de St. James, sous-district B, bulletin 2, « Recensement nominatif des personnes décédées au cours des douze derniers mois », p. 1, ligne 16.

ŒUVRES PHARES: FREEMAN SCHERMERHORN CLENCH

1. Kenneth W. Johnson, « Conger, Wilson Seymour », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 9, Université de Toronto/Université Laval, 2003, http://www.biographi.ca/009004-119.01-e.php?&id_nbr=4363.
2. John R. Gayer, « The Analysis and Treatment of Two Portraits Attributed to Paul Kane (1810-1871) », *Journal of the International Institute for Conservation-Canadian Group* 21 (1996) : p. 16-29.

ŒUVRES PHARES: PORTRAIT DE JOHN HENRY LEFROY

1. Il existe deux versions de ce tableau : celle-ci, qui se trouve au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, et une autre, dont l'exécution est quelque peu inférieure, au Glenbow Museum de Calgary. Il est possible que la version exposée à la Toronto Society of Arts en 1847 ait été celle du Glenbow. Deux choses suggèrent que c'est la copie (et non l'original) qui est exposée en 1847 : dans le catalogue de l'exposition, le titre de l'œuvre n'identifie pas le sujet, et curieusement, son propriétaire n'est pas identifié.

2. Lady [Charlotte Anne] Lefroy, éd., *Autobiography of General Sir John Henry Lefroy* (publication privée, imprimé à Londres par Pardon & Sons, 1895), p. 76.

3. Lettre de Lefroy, lac Athabaska, à sa sœur Isabella, le 25 décembre 1843, citée dans John Henry Lefroy, *In Search of the Magnetic North: A Soldier-Surveyor's Letters from the North-West, 1843-1844*, éd. George Francis Gilman (Toronto : Macmillan, 1955), p. 83.

4. L'établissement des dates est basé sur la présence de Kane et de Lefroy à Toronto. Kane est déjà de retour à Toronto en décembre 1845; Lefroy se marie le 16 avril 1846, puis il quitte immédiatement le pays pour son voyage de noces, et il est de retour à Toronto à la fin de novembre 1846, auquel point le voyage de Kane dans les territoires de la CBH est déjà bien entamé.

5. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 16.

6. Les membres de la Toronto Society of Arts, qui succède à la très bourgeoise Society of Artists and Amateurs, sont des artistes et des architectes professionnels soucieux de développer des normes de pratique très élevées, de mettre en valeur les talents locaux et d'exprimer leur nationalisme naissant. Voir Carol D. Lowrey, « The Toronto Society of Arts, 1847-48: Patriotism and the Pursuit of Culture in Canada West » *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 12, n° 1 (1985) : p. 3-44.

ŒUVRES PHARES: KEE-AKEE-KA-SAA-KA-WOW

1. Tel que transcrit par I.S. MacLaren : « J'ai vu une grande bande / d'Indiens cris j'ai fait un croquis / [syllabes] / de Muck-e-too et Caw-ke-kis / suw-k-way le premier est la Poudre / le second est l'homme qui / parle toujours en dernier / et donne ses ordres / d'une voix grave qui semble venir du cœur / l'autre enfourche son cheval / et transmet ces mêmes ordres / au reste du camp ». I.S. MacLaren, « 'I came to rite thare portraits': Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 », *American Art Journal* 21, n° 2 (1989) : p. 30.

2. L'exposition que Kane présente en 1848, *Croquis d'Indiens, de chefs indiens, de paysages, de danses, de costumes, &c., &c. par Paul Kane*, donne le titre de *Ka-ah-ke-ka-sahk-a-wa-ow*, « L'homme qui lance le cri de guerre – Grand chef de la tribu crie » (n° de catalogue 84). L'aquarelle est également citée dans le registre des portraits de Kane comme étant le n° 94, « Kee-a-Kee-Ka-sa-coo-way the one that gives the ware hupe. »

ŒUVRES PHARES: L'ENCLOS À BISONS

1. Lettre de George Simpson à Paul Kane, 1847, citée dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 330, appendice 10, lettre 12.

2. Lettre de George Simpson à Paul Kane, 1847, citée dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 330, appendice 10, lettre 12. Voir également Susan Stewart, « Paul Kane's Paintings Rediscovered », *Journal of Canadian Art History* 5, n° 2 (1981) : p. 91.

3. « The Provincial Exhibition », *Anglo-American Magazine* 1, n° 4 (octobre 1852) : p. 373.

ŒUVRES PHARES: DANSE DE LA TIGE DE PIPE MÉDICINALE

1. Paul Kane, dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 150.

2. Voir Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 358, fig. a (Paul Kane, *Pipe et tiges de pipes*, 1848, aquarelle et graphite sur papier, 14,5 x 24,4 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto, 946.15.100) et fig. b (Paul Kane, *Tige de pipe des Pieds-Noirs*, 1848, huile sur papier, 24,4 x 20,3 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas, 31.78.170).

3. « The Provincial Exhibition », *Anglo-American Magazine* 1, n° 4 (octobre 1852) : p. 372. On ignore si le critique fait référence au véritable journal de voyage de Kane, ou si « journal » est une référence à des ébauches pour le livre *Promenades d'un artiste*.

ŒUVRES PHARES: FEMME ET ENFANT À LA TÊTE APLATIE

1. Kenneth R. Lister, dans *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 268, identifie l'enfant et la mère comme des Cowlitz. Toutefois, il est possible que le profil de la mère soit basé sur un dessin identifié par Lister comme celui d'une Songhee (Salishe de la côte centrale), ou sur un dessin que Lister identifie comme celui d'une Salishe de la côte sud. Voir p. 274, fig. c (Paul Kane, *Femme filant du fil*, 1847, aquarelle sur papier, 12,4 x 17,8 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas, 31.78.96); et page 290 (Paul Kane, *Femme à la tête aplatie*, 1847, aquarelle sur papier, 15,6 x 10,8 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas 31.78.107).

2. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 93.

3. « The Provincial Exhibition », *Anglo-American Magazine* 1, n° 4 (octobre 1852) : p. 374. La discussion portant sur « Croquis d'une Chinouke » comprend un extrait du livre de Charles G. Nicolay, *Oregon Territory* (Londres : Charles Knight, 1846), dans lequel on mentionne que le remodelage du crâne atteste de la liberté de l'individu à la naissance (ce dernier n'est donc pas né esclave).

4. « Divers articles vestimentaires portés par les Indiens chinouks, des exemples d'arcs et de flèches, de lances, d'ustensiles de cuisine et un crâne trouvé dans une tombe, étaient exposés. Plusieurs huiles sur toile admirables, réalisées par M. Kane, illustraient des facettes importantes de la vie et des traits de caractère des Indiens chinouks ». « Les Indiens chinouks », *Canadian Journal* 3, vol. 12 (juillet 1855) : p. 273-274. Une version modifiée de ce texte paraît sous le même titre dans *Canadian Journal*, n.s., 2, vol. 7 (janvier 1857) : p. 11-30.

5. Daniel Wilson, Critique de *Wanderings of an Artist among the Indians of North America*, par Paul Kane, *Canadian Journal*, n.s., 4, vol. 21 (mai 1859) : p. 192-193.

6. Daniel Wilson, *Prehistoric Man: Researches into the Origin of Civilisation in the Old and the New World* (Cambridge : Macmillan, 1862).

7. Paul Kane, *Femme clallam tissant un panier*, 1847, aquarelle sur papier, 13,6 x 22,5 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas, 31.78.5. Reproduit dans Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 274, figure e.

8. Heather Dawkins, « Paul Kane and the Eye of Power: Racism in Canadian Art History », *Vanguard* 15, n° 4 (septembre 1986) : p. 26. Dawkins identifie la femme comme étant une Cowlitz, et l'enfant comme un Chinouk. Le propos de Dawkins est basé sur des références complémentaires au texte de *Promenades d'un artiste*.

ŒUVRES PHARES: LES CHUTES CACKABAKAH

1. L'orthographe moderne est « Kakabeka ». « Cackabakah » constitue l'orthographe employée dans la liste manuscrite des tableaux envoyée en 1856 à George William Allan. Voir Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 212.

2. Le chert est une roche sédimentaire qui peut se former par strates. Lorsque brisée, la roche a des bords acérés. La stratification présente une gamme de couleurs (du blanc au noir, du crème au marron, au rouge ou au vert) en fonction des sédiments et de la matière organique environnants. Le chert de couleur plus foncée est parfois appelé « silex » et est souvent employé pour confectionner des pointes de flèches.

3. « À 4 heures le lendemain matin nous atteignons la / chute de la montagne avons fait un portage en montagne puis un au- / tre environ un demi-mille / plus loin appelé le portage des hommes perdus / en raison des 3 hommes qui en traver / -sant se sont perdus / Puis il y eut le portage de l'aiguille / ainsi appelé en raison des roches / qui sont très pointues et qui coupent / les pieds des hommes j'ai fait un / croquis des deux ». Tel que transcrit par I.S. MacLaren dans « 'I came to rite thare portraits': Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 », *American Art Journal* 21, n° 2 (1989) : p. 23. Le passage tiré de *Promenades d'un artiste* mentionne plus précisément que Kane réalise un croquis des chutes lors d'un « portage dans la montagne ». Voir J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 63.

ŒUVRES PHARES: FORT EDMONTON

1. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 18.

2. *Château de Harlich [sic] avec vue de Snowdon, Nord du Pays de Galles, au loin*. Bien que nous ne sachions pas quelle estampe du château de Harlech et de Snowdon est copiée par Kane, plusieurs estampes portant ce titre sont antérieures à 1834, l'année où Kane expose sa copie à la Society of Artists and Amateurs of Toronto, n° de catalogue 112.

3. Paul Kane, *Fort Edmonton vu de loin*, 1846, graphite sur papier, 14 x 23 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto, 946.15.122. Reproduit dans le livre de Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 242, fig. b.

4. Paul Kane, *Fort Edmonton avec un campement autochtone au premier plan*, 1846, graphite sur papier, 13,8 x 22,9 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto, 946.15.174.2. Reproduit dans le livre de Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 242, fig. a.

5. Voir W.J.T. Mitchell, « Space, Place, and Landscape », préface; et « Imperial Landscape », chap. 1, dans *Landscape and Power*, 2^e éd. (Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2002). Le concept de l'importance du paysage en tant qu'idéologie impérialiste dans le domaine des études culturelles est abordé dans *Landscape Theory* (Londres : Routledge, 2010, Rachel DeLue et James Elkins, éditeurs)

6. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 18.

ŒUVRES PHARES: CUNNAWA-BUM

1. Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 334.
2. Paul Kane, dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 139.
3. Daniel Wilson, critique de *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, par Paul Kane, *Canadian Journal*, n.s., p. 4, n° 21 (mai 1859) : p. 193.

ŒUVRES PHARES: CIEL CONSTANT

1. Dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), le philosophe Jean-Jacques Rousseau met de l'avant sa théorie de la société naturelle, selon laquelle l'humanité dans son état « primitif » vit en harmonie avec la nature.
2. Une combinaison possible est celle du paysage de la rivière Berens (qui se jette dans le lac Winnipeg) et de la boîte située près de la main gauche de Ciel constant, et qui provient de la région ouest des Grands Lacs (lac Supérieur). Voir Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 374.

ŒUVRES PHARES: LA MORT D'OMOXESISIXANY

1. Arlene Gehmacher, « *La mort d'Omoxisixany ou Grand Serpent* », dans le livre de Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 372.
2. L'annonce du décès de Grand Serpent en juillet 1848 est mentionnée dans le livre de J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 152. Cette annonce est erronée, puisque Grand Serpent a vécu jusqu'en 1858.
3. Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 370.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Paul Kane, dans J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum; Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1971), p. 51.
2. Le « paradigme du sauvetage » est une expression de James Clifford, « On Ethnographic Allegory », in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, éd. James Clifford et George E. Marcus (Berkeley : University of California Press, 1986), p. 98-121.

3. « The Provincial Exhibition », *Anglo-American Magazine* (Toronto) 1, n° 4 (octobre 1852) : p. 371-372.

4. La plus importante collection de croquis apparaît en 1978 au Stark Museum of Art, à Orange, au Texas.

5. Kathleen Wood, « Paul Kane Sketches », *Rotunda*, hiver 1969, p. 4-15.

6. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum; Musée des beaux-arts du Canada, 1971); Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010).

7. « The Provincial Exhibition », *Anglo-American Magazine* (Toronto) 1, n° 4 (octobre 1852) : p. 372. La citation renvoie à « Danse de la tige de pipe médicinale » Ironiquement, le long passage cité dans la critique ne sera pas inclus dans *Promenades d'un artiste*.

8. I.S. MacLaren, « 'I came to rite thare portraits': Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 », *American Art Journal* 21, n° 2 (1989) : p. 6-88. Le prête-plume n'a pas encore été identifié.

9. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum; Musée des beaux-arts du Canada, 1971), p. 289, n^{os} de catalogue IV-208, IV-209, IV-210.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Plusieurs des premières copies réalisées par Kane sont des paysages basés sur des estampes. La popularité des images pittoresques de sites tels que le château Harlech nous permet de spéculer que l'œuvre de Kane portant un titre similaire propose le même type d'esthétique. Le titre de l'œuvre de Kane est *Château de Harlich [sic] avec une vue de Snowdon au loin, Nord du Pays de Galles*. Society of Artists and Amateurs of Toronto (Toronto, 1834), n° de catalogue 112.

2. Quelques œuvres sont réalisées sur des panneaux de bois, telles que *Établissement sur la rivière Rouge*, 1846, huile sur panneau, 22,9 x 35,2 cm, Stark Museum of Art, Orange, Texas, 31.78.139.

3. Kane est accompagné jusqu'au niveau de la rivière par un guide, après quoi il escalade les flancs de la rive. Selon son journal de voyage, il lui faut quatre jours pour atteindre et explorer les chutes Pelouse inférieures et supérieures (du 14 au 17 juillet 1847). Voir I.S. MacLaren, « 'I came to rite thare portraits': Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 », *American Art Journal* 21, n° 2 (1989) : p. 41.

4. *Chutes Pelouse (Peluce Fall)*, 1849-1856, huile sur toile, 46,5 x 74,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto, 912.1.70. Reproduit dans Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010), p. 311. « Peluce » est l'orthographe employée dans la liste manuscrite des tableaux destinés à George W. Allan, datant de 1856 (voir page 310).
5. Par exemple, Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (Londres : F. Catherwood, 1844).
6. William H. Wollaston, « Description of the Camera Lucida », *Philosophical Magazine*, series 1, 58, n° 27 (1807) : p. 343-347.
7. Un « facteur » est, à l'époque, un agent en charge en Amérique du Nord qui, au nom du siège britannique de la CBH, traite des affaires à partir d'un fort désigné, et qui administre les intérêts du territoire environnant.
8. William McBean se trouve à Walla Walla, John Lee Lewes au fort Colville et James Douglas au fort Vancouver. J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane* (Austin : publié par la University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth, et le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1971), p. 328-330, appendice 10, lettres 7 (Douglas), 9 (McBean) et 11 (Lewes).
9. I.S. MacLaren, « Notes towards a Reconsideration of Paul Kane's Art and Prose », *Canadian Literature* p. 113-114 (été/automne 1987) : p. 179-205.

SOURCES ET RESSOURCES

1. I.S. MacLaren, « 'I came to rite thare portraits': Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848. » *The American Art Journal* 21, n° 2 (printemps 1989) : p. 6-88.

GLOSSAIRE

Arcadie

Terme employé pour désigner un lieu idyllique et pastoral, ou un paysage naturel utopique. Les origines des paysages d’Arcadie remontent à la période hellénique; on en trouve de nombreux exemples célèbres dans la peinture italienne de la Renaissance et la peinture française et britannique du dix-huitième siècle. Le terme est dérivé du nom d’une province grecque qui existe depuis l’Antiquité.

Bodmer, Karl (Suisse/Français, 1809-1893)

Peintre et dessinateur qui, au début des années 1830, est engagé pour accompagner une expédition dans l’Ouest américain, dans le but de dépeindre les villes, les paysages et les populations. Ses représentations de la nature américaine sont grandement admirées à l’époque en vertu de leur beauté et de leurs détails anthropologiques. En 1848, Bodmer se joint à l’école de Barbizon, un groupe de peintres français qui puise son inspiration dans la nature.

Bowman, James (Américain, 1793-1842)

Portraitiste itinérant qui est actif aux États-Unis et au Canada. À Québec, Montréal et Toronto, Bowman reçoit des commandes de politiciens et d’éminents citoyens; il réalise dix peintures pour la basilique Notre-Dame de Montréal, dont huit sont aujourd’hui perdues.

camera lucida

Dispositif conçu pour faciliter le dessin, communément employé au début du dix-neuvième siècle, et qui consiste à projeter sur une feuille de papier, au moyen d’un prisme, l’objet devant être dessiné. Brevetée en 1807 par William Hyde Wollaston, l’invention compte parmi ses plus célèbres utilisateurs William Henry Fox Talbot, dont la piètre aptitude pour le dessin motive en partie ses premières incursions dans le domaine de la photographie.

Catlin, George (Américain, 1796-1872)

Peintre, écrivain et voyageur qui se consacre passionnément à la question de la culture autochtone d’Amérique. Des centaines de ses peintures ethnographiques – dont plusieurs sont encensées par de nombreux critiques de son temps, y compris Charles Baudelaire – sont aujourd’hui détenues par la Smithsonian Institution et la National Gallery of Art de Washington, D.C.

chromolithographie

Lithographie de couleur, procédé employé communément à partir du milieu du dix-neuvième siècle pour l’illustration de livres et les portfolios de gravures. Les chromolithographies sont réalisées au moyen de nombreuses pierres lithographiques, dont chacune est encrée d’une des couleurs requises pour l’image finale.

Clark, William (Américain, 1770-1838)

Bien qu'on se souvienne surtout de son rôle dans l'expédition de Lewis et Clark sur la côte nord-ouest du Pacifique (1803-1806), William Clark œuvre comme agent aux Affaires indiennes pendant plus de trente ans. À titre de représentant du gouvernement américain auprès de la quasi-totalité des tribus de l'Ouest, il est appelé à négocier des traités et à superviser la cession de nombreux territoires.

Clench, Harriet (Canadienne, 1823-1892)

Aquarelliste et peintre à l'huile dont la pratique s'échelonne sur près de quatre décennies. Les sujets de prédilection de Clench sont les paysages, les fleurs et les figures. Elle aide son mari, Paul Kane, à organiser ses croquis réalisés sur le terrain pour en faire une exposition qui sera présentée à l'Hôtel de Ville de Toronto en 1848. L'année suivante, elle participe à la Upper Canada Provincial Exhibition.

Eastman, Seth (Américain, 1808-1875)

Artiste, topographe et officier de l'armée, Eastman reçoit sa formation à la West Point Military Academy. Alors qu'il est cantonné au Minnesota, Eastman entreprend de réaliser des représentations des Premières Nations, et en 1847, il reçoit une commande en vue d'illustrer une étude monumentale intitulée *Indian Tribes of the United States* pour le Congrès américain.

gravure sur bois

Mode d'impression en relief, qui consiste à graver un motif sur un bloc de bois, qui est ensuite encré et imprimé, soit au moyen d'une presse ou par la simple pression de la main. Inventée en Chine, cette technique se répand en Occident à partir du treizième siècle.

histoire postcoloniale de l'art

École d'histoire de l'art qui tient compte des conséquences sociales, politiques et culturelles du colonialisme ou de l'impérialisme, tant sur les colonisateurs que sur les colonisés. L'histoire postcoloniale de l'art explore les questions liées à l'identité nationale, à l'ethnicité, au pouvoir et à l'authenticité dans l'œuvre d'artistes évoluant dans des contextes transculturels.

lithographie

Procédé de reproduction inventé en 1798 en Allemagne par Aloys Senefelder. À l'instar d'autres méthodes planographiques de reproduction d'images, la lithographie repose sur le principe selon lequel la graisse et l'eau ne se mélangent pas. Placées sur la presse, les pierres lithographiques humectées et encrées imprimeront uniquement les zones précédemment enduites d'encre lithographique grasse.

Miller, Alfred Jacob (Américain, 1810-1874)

Peintre reconnu pour ses représentations romantiques de l'Ouest américain. Tantôt vastes et dramatiques, tantôt d'une délicate intimité, ses peintures à l'huile représentant des paysages, des piégeurs et des peuples autochtones sont créées à partir des centaines d'esquisses à l'aquarelle que Miller réalise dans les années 1830, alors qu'il fait partie d'une expédition dans les montagnes Rocheuses.

paradigme du sauvetage

Dans les domaines de l'ethnographie, de l'anthropologie et des récits de voyage du vingtième siècle, le « paradigme du sauvetage » constitue une position idéologique selon laquelle une société occidentale dominante conclut à l'inévitabilité de la disparition d'une culture non occidentale. Cette disparition serait attribuable à l'incapacité perçue de cette culture à s'adapter à la vie moderne. La pratique de l'ethnographie de sauvetage vise à « sauver » la culture non occidentale par la collecte, la documentation et la préservation d'artefacts et de comptes rendus de sa présence.

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.

plein air

Expression employée pour décrire la pratique de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur, afin d'observer la nature, et tout particulièrement l'effet changeant de la lumière.

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.

Stanley, John Mix (Américain, 1814-1872)

Peintre et photographe itinérant, connu pour ses peintures de paysages. Stanley commence à peindre des autochtones d'Amérique alors qu'il travaille au Wisconsin et en Illinois; plus tard, il prend part à de nombreuses expéditions dans l'Ouest américain, réalisant des croquis et des daguerréotypes des peuples autochtones et des paysages pour le compte de l'armée américaine.

sublime

Idée complexe et importante dans l'histoire de l'esthétique, née en Europe à la fin du dix-septième siècle de la traduction du texte en grec ancien attribué à Longin, *Traité du sublime*, et développée par le philosophe du dix-huitième siècle Edmund Burke, entre autres. Dans le domaine de la peinture, le sublime est souvent exprimé par des scènes de grandeur exaltée ou mystérieuse – fortes tempêtes en mer, ciels déchaînés, montagnes escarpées –, autant de phénomènes naturels qui, pour le regardeur, constituent à la fois une menace et une source d'admiration mêlée d'effroi.

tableau

Ce terme, dans certains contextes, peut désigner un regroupement formel de gens ou d'objets, une scène visuellement saisissante.

trompe-l'œil

Genre pictural consistant à créer une illusion visuelle, principalement au moyen d'images et d'objets peints qui semblent tridimensionnels, et à tromper le regardeur en suggérant que ces objets et images sont réels. Parmi les exemples les plus fréquents, mentionnons les insectes qui semblent se trouver à la surface de tableaux de la Renaissance et les peintures murales donnant l'impression que les murs plats s'ouvrent vers des espaces se trouvant au-delà de la pièce.

Vernet, Horace (Français, 1789-1863)

Peintre qui a la faveur des divers régimes français du dix-neuvième siècle, et dont les mécènes comprennent des membres de la noblesse et des figures impériales. Parmi ses portraits, mentionnons ceux de Napoléon 1er et de Charles X, de même que des peintures de Louis-Philippe 1er à Versailles. Il est directeur de l'Académie de France à Rome de 1828 à 1835.

Waugh, Samuel Bell (Américain, 1814-1885)

Peintre qui passe plusieurs années à Toronto, où il travaille comme portraitiste autodidacte et gère le Théâtre Royal, qui présente des panoramas, des récitations et des spectacles de danse. Plus tard, il étudie à Rome et à Naples avant de rentrer aux États-Unis, où il établit sa pratique de portraitiste et de peintre-paysagiste. Encensés par la critique, ses deux panoramas de l'Italie sont exposés à Philadelphie au milieu des années 1850.

Wilson, Daniel (Écossais/Canadien, 1816-1892)

Artiste et expert de l'histoire ancienne de la Grande-Bretagne et des populations autochtones de l'Amérique du Nord, Wilson quitte Édinbourg pour se rendre au Canada en 1853. À Toronto, il devient chaire de département à University College, qui vient alors d'être fondé. De son étude des cultures autochtones, il tient des idées éclairées sur l'égalité entre humains, croyant que les variations culturelles sont le produit de circonstances plutôt que le reflet de caractéristiques raciales innées.

Paul Kane 1810-1871 traveller, painter and
writer on North American Indian life
author of "Wanderings of an artist among
the Indians of North America" (1859)

SOURCES ET RESSOURCES

Les huiles sur toile de Paul Kane ont toujours bénéficié d'une vaste diffusion grâce à des expositions publiques, contrairement à ses œuvres sur papier, en raison de la fragilité de ce médium. *Paul Kane's Frontier* (1971), l'ouvrage de l'historien de l'art canadien J. Russell Harper, demeure le texte clé pour l'étude historique de l'art de Kane, ce à quoi il faut désormais ajouter la monographie de Kenneth Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* (2010), dans lequel le cycle de cent peintures de Kane est reproduit dans son intégralité.

EXPOSITIONS CLÈS

Les expositions des œuvres de Kane ayant lieu au dix-neuvième siècle nous sont d'un grand intérêt, en ce qu'elles témoignent des efforts déployés par l'artiste lui-même pour promouvoir son travail auprès du public torontois et dans d'autres centres urbains de l'Ontario. L'intérêt à l'égard de l'œuvre de Kane semble s'être estompé après son décès : hormis l'exposition de 1904 présentant le cycle des cent peintures (faisant alors partie de la collection de l'homme politique ontarien Sir Edmund Boyd Osler, qui les acquiert en 1903 de la succession de George William Allan), il faudra attendre le centenaire de la mort de l'artiste (1971) pour assister à un regain d'intérêt pour sa carrière et à la tenue d'une exposition d'envergure. La publication de J. Russell Harper accompagnant cette exposition donne lieu à une reprise des recherches sur Kane et à l'amorce de nouvelles perspectives sur l'interprétation de son œuvre.



Tableaux de Paul Kane dans la Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, Musée royal de l'Ontario, Toronto

-
- 1834** Du 1^{er} au 31 juillet 1834, Society of Artists and Amateurs, Toronto (n^{os} de catalogue 112, 113, 116, 121, 140, 151, 152, 173, 174).
-
- 1846–1857** Upper Canada Provincial Exhibitions (les dates et les lieux précis varient). Des critiques et une liste des prix décernés paraissent à l'époque dans les quotidiens et les périodiques.
-
- 1847** 12 avril-1^{er} mai 1847, Toronto Society of Arts (n^{os} de catalogue 24, 29, 39, 88, 117).
-
- 1848** 13 juillet-août [?] 1848, Toronto Society of Arts (n^{os} de catalogue 14, 17, 35, 46, 49, 257).
- Novembre 1848, *Sketches of Indians, and Indian Chiefs, Landscapes, Dances, Costumes, &c., &c.* by Paul Kane, hôtel de ville de Toronto. Catalogue.
-
- 1904** Mars 1904, *Pictures of Indians and Indian Life, Women's Canadian Historical Society of Toronto*, William Scott & Sons Gallery, Toronto.
-
- 1971–1972** Mars 1971-mars 1972, *Paul Kane, 1810-1871*, Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, TX; Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Publication de *Paul Kane's Frontier* par J. Russell Harper.
-
- 1985–1986** Avril 1985-février 1986, « *I Took His Likeness* »: *The Paintings of Paul Kane*, Musée royal de l'Ontario, Toronto.
-
- 1998–1999** Novembre 1998-mai 1999, *Wilderness to Studio: Four Views of Paul Kane*, Musée royal de l'Ontario, Toronto.
-
- 2000–2001** Août 2000-février 2001, *Paul Kane: Land Study, Studio View*, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

LES ÉCRITS DE KANE

Kane n'écrit pas au sujet de sa pratique artistique de façon théorique. Dans son journal de voyage, il fait mention des instances où il réalise des croquis, en précisant parfois le sujet lui-même. Les références à ses œuvres dans son livre *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* semblent être le produit d'un regard posé sur ses croquis et ses peintures. C'est comme si la voix qui parle au lecteur ne provient pas des notes contenues dans son journal, mais plutôt des peintures et des croquis eux-mêmes.

Kane est indubitablement l'auteur de son journal de voyage; toutefois, l'historien I.S. MacLaren propose qu'il a eu besoin d'un complice littéraire pour compléter et faire publier *Promenades d'un artiste*. En effet, l'orthographe du journal de Kane est principalement phonétique, exigeant des révisions en vue de la publication. De plus, le livre contient beaucoup d'information à laquelle le journal ne fait aucunement allusion. Pour ces raisons, on peut conclure que *Promenades d'un artiste* est basé sur un compte rendu verbal de Kane, dont l'essentiel a été noté par un interprète, puis révisé en vue d'une publication formelle.

À sa parution, *Promenades d'un artiste* fait l'objet de critiques dans la presse anglophone, y compris les mentions suivantes :

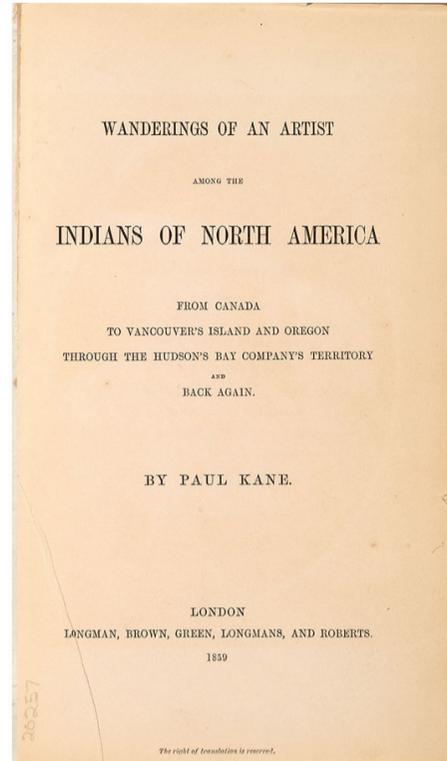
Athenaeum (Londres). Critique non signée de *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, par Paul Kane. 2 juillet 1859, p. 14-15.

Lavollée, Charles. « Un artiste chez les Peaux-Rouges ». *Revue des deux mondes* (Paris) 22 (1859) : p. 936-986.

Wilson, Daniel. Critique de *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, par Paul Kane. *Canadian Journal*, n.s., 4, n° 21 (mai 1859) : p. 186-194.

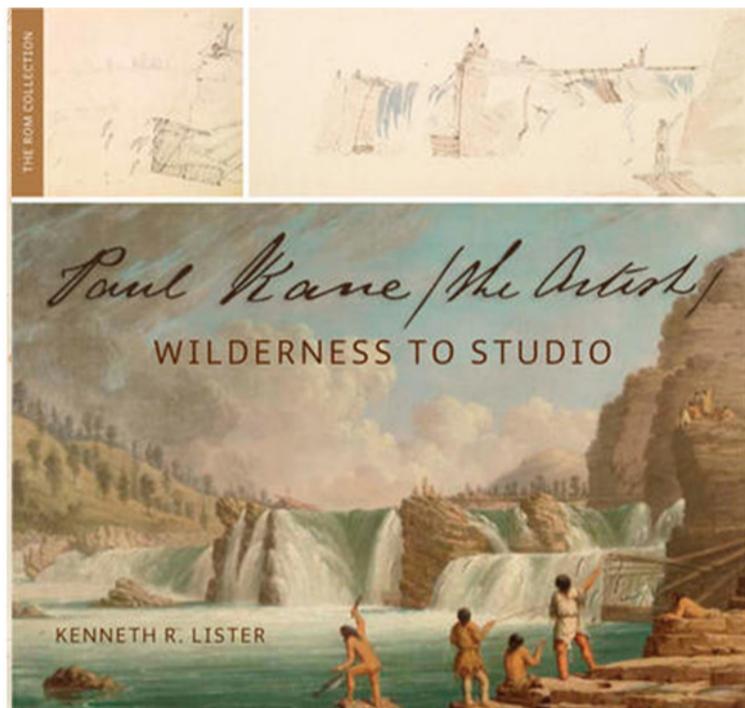
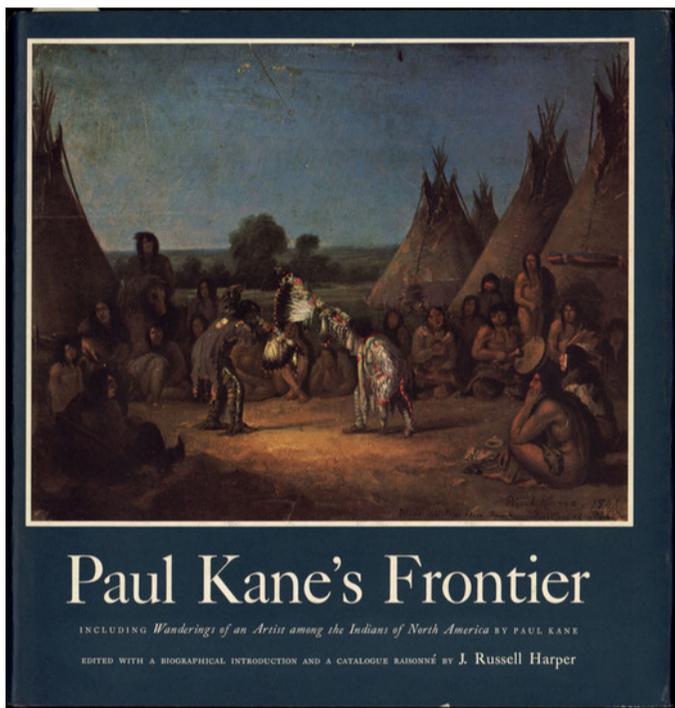
INTERPRÉTATIONS CRITIQUES

L'œuvre et les écrits de Kane ont fait l'objet de recherches de la part d'ethnologues, de critiques littéraires et d'historiens de l'art. Les ethnologues sont les premiers à avoir étudié les images de l'artiste, surtout en raison de leur sujet, mais aussi parce qu'en 1914, le Musée royal de l'Ontario (MRO), connu à l'époque pour ses collections anthropologiques et ethnologiques, se porte acquéreur du cycle de cent peintures. Ce cycle continue de faire l'objet d'études menées par la section d'anthropologie du département des cultures du monde au MRO (voir les mentions de Kenneth R. Lister ci-dessous).



LA GAUCHE: Frontispice du livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859). DROITE: Page de titre du livre de Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord* (1859).

L'étude de l'œuvre de Kane du point de vue de l'histoire de l'art passe principalement par la monographie et le catalogue raisonné (voir les mentions de J. Russell Harper ci-dessous); des interprétations plus récentes privilégient une approche critique postcoloniale de son œuvre (voir la mention de Heather Dawkins ci-dessous). Les études critiques de ses écrits (son journal de voyage et *Promenades d'un artiste*) ont ouvert des perspectives importantes sur la façon dont Kane percevait les sujets de son œuvre (voir les mentions de I.S. MacLaren ci-dessous).



LA GAUCHE: Page couverture de *Paul Kane's Frontier* par J. Russell Harper (1971). DROITE: Page couverture de *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio* par Kenneth Lister (2010).

DOCUMENTS AUDIO ET VIDÉO AU SUJET DE L'ARTISTE

Les productions audiovisuelles les plus importantes sur Paul Kane comprennent des entrevues avec des artistes et des critiques culturels autochtones, des commentaires d'historiens de l'art non autochtones, de même que des commentaires de descendants de l'artiste.

Bessai, John, et Joan Prowse. *From Field to Studio: The Art of Paul Kane*. Toronto : CineFocus Canada, 2006. DVD, 48 min; DVD interactif, 48 min.

LECTURES ADDITIONNELLES

Les publications énumérées ci-dessous nous montrent la vaste étendue des commentaires – tant érudits que profanes – portant sur Paul Kane, tout en témoignant de l'intérêt constant à l'égard de son œuvre. Les auteurs comprennent des ethnographes, des historiens, des historiens de l'art, des critiques littéraires et des pédagogues.

Cook, Ramsay. « Raising Kane. » *Canadian Art* 2, n° 3 (automne 1985) : p. 60-63.

Davis, Ann. « Indians' Historians: George Catlin and Paul Kane », dans *A Distant Harmony: Comparisons in the Painting of Canada and the United States of America*, p. 33-68. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1982.

Dawkins, Heather. « Paul Kane and the Eye of Power: Racism in Canadian Art History ». *Vanguard* 15, n° 4 (septembre 1986) : p. 24-27.

Eaton, Diane, and Sheila Urbanek. *Paul Kane's Great Nor-West*. Vancouver : UBC Press, 1995.

Gehmacher, Arlene. « *The Death of Omoxisisixany or Big Snake* ». Dans Kenneth R. Lister, *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio*, p. 372. Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010.

Harper, J. Russell. *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane*. Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971.

Lister, Kenneth R. *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio*. Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010.

—, éd. *The First Brush: Paul Kane & Infrared Reflectography*. Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2014.

MacLaren, I.S. « Notes towards a Reconsideration of Paul Kane's Art and Prose ». *Canadian Literature* p. 113-114 (été/automne 1987) : p. 179-205.

—, « 'I came to rite thare portraits': Paul Kane's Journal of His Western Travels, 1846-1848 ». *American Art Journal* 21, n° 2 (1989) : p. 6-88.

—, « Paul Kane's *Wanderings of an Artist* and the Rise of Transcontinental Canadian Nationalism ». *Canadian Literature* 213 (été 2012) : p. 16-38.

Stewart, Susan. « Paul Kane's Paintings Rediscovered ». *Journal of Canadian Art History* 5, n° 2 (1981) : p. 85-95.



Hochet rond, côte nord-ouest de la Colombie-Britannique, collectionné par Kane en 1847, bois, cheveux et peinture, 26 x 12,2 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Frangé, poss. pour une robe, poss. crie des Plaines, collectionnée par Kane v. 1845, aiguillons de porc-épic sur cuir, 88,5 x 24,3 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

À PROPOS DE L'AUTEUR

ARLENE GEHMACHER

Arlene Gehmacher est conservatrice (peintures, estampes et dessins canadiens) au département des cultures du monde du Musée royal de l'Ontario (MRO). En 1996, elle obtient un doctorat en art moderne (avec une spécialisation en art canadien) de l'Université de Toronto. Avant de se joindre au MRO en 2000, elle réalise des expositions et des publications à titre de commissaire (*Ozias Leduc : Une œuvre d'amour et de rêve*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996; *Cornelius Krieghoff : Images du Canada*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1998; *Painting for Posterity: The Paintings of William Blair Bruce*, Art Gallery of Hamilton, 1999), en plus d'enseigner l'histoire de l'art.

Au MRO, ses recherches sont principalement axées sur les collections du musée, et elle signe des publications sur Krieghoff à l'Exposition universelle de 1867, les gravures sur bois de l'artiste canado-japonais Naoko Matsubara, et la production et l'accueil réservé dans les années 1920 aux peintures d'Arthur Heming illustrant la traite des fourrures au Canada. Ses autres recherches originales portent sur des expositions de petite envergure qui feront également l'objet de publications : sur l'art des femmes au dix-neuvième siècle, le dessin publicitaire au vingtième siècle et l'emploi de techniques et d'équipements anciens pour la documentation photographique de sites historiques au vingt et unième siècle. Basé sur les collections canadiennes du MRO, le cours qu'elle propose, « Collecting Canada », est offert par l'entremise du département des beaux-arts de l'Université de Toronto.

Gehmacher entreprend l'étude de Kane lorsqu'elle acquiert la chromolithographie *La mort d'Omoxisixany ou Grand Serpent* pour la collection Canadiana du MRO. Ses champs de recherche liés à l'artiste se sont depuis étendus pour inclure *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*, y compris l'accueil critique qu'a reçu le livre en dehors de la sphère anglophone, de même que les œuvres sur papier de Kane et la possibilité qu'il ait employé une camera lucida.



« Paul Kane est depuis longtemps une icône de l'art historique canadien. À mon arrivée au Musée royal de l'Ontario, en 2000, j'ai découvert les défis que présentent pour les conservateurs son legs artistique. À l'époque, ses peintures et ses croquis des scènes de la vie autochtone relevaient de l'autorité du département d'anthropologie, et le reste de son œuvre était classé sous Canadiana. Depuis, je trouve passionnant de rechercher des clés permettant d'unifier conceptuellement sa vie aventureuse, son époque et l'ensemble de sa production artistique. »

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

Je tiens à remercier mes collègues au Musée royal de l'Ontario : Kenneth Lister (anthropologie), Heidi Sobol et Janet Cowan (conservation) et Mary Allodi (Canadiana), qui m'ont tous offert leur rétroaction au sujet de Kane. Les recherches de Ken portant sur Kane m'ont profondément inspirée. Je tiens aussi à souligner l'aide de Priyanka Vaid, du Glenbow Museum, Jacques Des Rochers, du Musée des beaux-arts de Montréal, Debra Antoncic, du RiverBrink Museum et Charlie Hill, du Musée des beaux-arts du Canada, qui ont généreusement répondu à mes requêtes. Je remercie tout particulièrement David Passmore pour ses idées d'une grande perspicacité. Enfin, je n'aurais pu espérer être épaulée par une meilleure équipe de rédaction que celle de l'IAC.

De l'Institut de l'art canadien

Ce livre d'art en ligne a été rendu possible grâce à BMO Groupe financier, le commanditaire principal de la saison 2014-2015 du projet de livres d'art canadien en ligne. Nous tenons aussi à remercier la McLean Foundation, commanditaire en titre de *Paul Kane. Sa vie et son œuvre*, de même que les autres commanditaires de la saison 2014-2015 : Aimia; Gluskin Sheff + Associates Inc.; la Hal Jackman Foundation; Phyllis Lambert; le Groupe Banque TD; Toronto Friends of the Visual Arts et la succession de Harold Town.

Nous souhaitons également remercier les mécènes fondateurs de l'Institut de l'art canadien : Sara et Michael Angel, Jalynn H. Bennett, la Fondation de la famille Butterfield, 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, Robin et David Young, de même que nos mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.

L'IAC exprime toute sa gratitude aux personnes et aux institutions suivantes pour leur soutien et leur aide : le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Jim Shedden et Ebony Jansen), la Bibliothèque publique de Cobourg (Heather Viscount), Bibliothèque et Archives Canada, Andrew Liptak, le Musée des beaux-arts du Canada (Kristin Rothschild et Leah Resnick), le RiverBrink Art Museum (Debra Antoncic), Le Musée royal de l'Ontario (Nicola Woods) et le Stark Museum of Art (Alicia Benitez-Booker).

REMERCIEMENTS AUX COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE
PRINCIPAL



COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE

The
McLean
Foundation

PARTENAIRE
INSTITUTIONNEL



COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2014-2015



THE AUDAIN FOUNDATION



HJF HAL JACKMAN
FOUNDATION

PHYLLIS
LAMBERT



TVA
TORONTO FRIENDS
OF THE VISUAL ARTS

THE HAROLD TOWN
ESTATE

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



Paul Kane, *Cunnawa-bum*, Métisse (descendance crie des Plaines et britannique), v. 1849-1856. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Paul Kane v. 1850, photographe inconnu. Collection M.O. Hammond, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Œuvres phares : Paul Kane, *L'enclos à bisons*, v. 1846-1849. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Paul Kane, *Danse de la tige de pipe médicinale*, Pied-Noir, v. 1849-1852. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Paul Kane, *Sang-mêlés nomades*, Métis des Plaines, v. 1849-1856. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Enveloppe commémorative de Paul Kane, émise par la Canada Envelope Company, 1971. Photo reproduite avec l'autorisation d'Andrew Liptak.



Où voir : Tableaux de Paul Kane, Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, Musée royal de l'Ontario, Toronto. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Paul Kane



Assiniboines à la chasse au bison, v. 1851-1856. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, transfert du Parlement du Canada, 1955 (6920). Photo © NGV.



Études pour la chasse au bison, 1846. Musée royal de l'Ontario, Toronto (946.15.103.1).



L'enclos à bisons, v. 1846-1849. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (103720).



Les chutes Cackabakah, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, Collection de l'honorable George William Allan, Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, don de Sir Edmund Osler (912.1.17).



Études de composition de quatre figures tenant des éventails, v. 1846-1848. Musée royal de l'Ontario, Toronto (946.15.79.2).



Ciel constant, Saulteaux, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.30).



Culchillum portant une coiffure de médecin, 1847. Stark Museum of Art, Orange, Texas (31.78.108).



Cunnawa-bum, Métisse (descendance crie des Plaines et britannique), v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.41).



La mort d'Omoxisixany ou Grand Serpent, 1860. Musée royal de l'Ontario, Toronto (2010.17.1).



Détails de volutes et de caryatides, v. 1841. Dans Paul Kane et E.S. Rogers, *Paul Kane Sketch Pad* (Toronto : Charles J. Musson, 1969).



Eliza Clarke Cory Clench, v. 1834-1836. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (30487). Photo © NGV.



Campement parmi les îles du lac Huron, 1859 (gravure sur bois tirée du livre de Paul Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*). Photo reproduite avec l'autorisation du Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Campement avec pavillons coniques et un canot, 1845. Musée royal de l'Ontario, Toronto (946.15.37).



Chutes sur la rivière Pelouse, 1847. Musée royal de l'Ontario, Toronto (946.15.187).



Femme et enfant à la tête aplatie, Caw-wacham, Cowlitz, v. 1849-1852. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.80).



Fort Edmonton, Compagnie de la Baie d'Hudson; Cris des Plaines, Assiniboines, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, don de Sir Edmund Osler (912.1.27).



François Lucie, guide cri de sang mêlé, v. 1847-1848. Stark Museum of Art, Orange, Texas (31.78.147).



Freeman Schermerhorn Clench, v. 1834-1836. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (30486). Photo © NGV.



Sang-mêlés nomades, Métis des Plaines, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, Collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.24).



Grand chef des Assiniboines, (Portrait de Mah-min), Assiniboine, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.59).



Campement indien au bord du lac Huron, v. 1845. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (3597).



Kee-akee-ka-saa-ka-wow, « *L'homme qui lance le cri de guerre* », Indien cri, fort Pitt, 1846. Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, n° d'acquisition 1981-55-44, acquis avec l'aide d'une bourse du ministère des Communications en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels.



Kee-akee-ka-saa-ka-wow (« *L'homme qui lance le cri de guerre, grand chef des Cris* »), Cris des Plaines, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, don de Sir Edmund Osler (912.1.42).



Léonard de Vinci, v. 1842. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, legs de R.A.V. Nicholson, Ottawa, 1965 (14705). Photo © NGV.



<

Chutes inférieures sur la rivière Pelouse, 1847. Stark Museum of Art, Orange, Texas (31.78.49).



Homme à cheval, Pied-Noir, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, Galerie Daphne Cockwell du Canada : Premiers peuples, don de Sir Edmund Osler (912.1.44).



Maydoc-game-kinungee, « *J'entends le bruit d'un chevreuil* » chef ojibwa, île Michipicoten, septembre 1848. Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, n° d'acquisition 1981-55-51, acquis avec l'aide d'une bourse du ministre des Communications en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels.



Danse de la tige de pipe médicinale, 1848. Stark Museum of Art, Orange, Texas (31.78.148).



Danse de la tige de pipe médicinale, Pied-Noir, v. 1849-1852. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.56).



Indien Nesperces, Nez-Percé, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.72).



Portrait d'une jeune fille crie de sang mêlé, 1859 (frontispice de Paul Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*). Photo reproduite avec l'autorisation du Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Portrait de M^{me} Conger de Cobourg, v. 1834. collection Samuel E. Weir, RiverBrink Art Museum, Queenston, Ontario (982.81).



Prairie en feu, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.39).



Bison en course, Assiniboines, v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.46).



Danse du scalp, Colville, Colville (Salish de l'intérieur), v. 1849-1856. Musée royal de l'Ontario, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.66).



Scène du Nord-Ouest – Portrait de John Henry Lefroy, v. 1845-1846. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (103828).



Autoportrait, v. 1843-1845. Collection Samuel E. Weir, RiverBrink Art Museum, Queenston, Ontario (982.175).



Six chefs pieds-noirs, Pieds-Noirs, v. 1849-1855. Musée royal de l'Ontario, Toronto, collection de l'honorable George William Allan, don de Sir Edmund Osler (912.1.50).



Le portage de White Mud, 1859 (chromolithographie tirée de Paul Kane, *Promenades d'un artiste parmi les Indiens de l'Amérique du Nord*). Photo reproduite avec l'autorisation du Musée royal de l'Ontario, Toronto.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



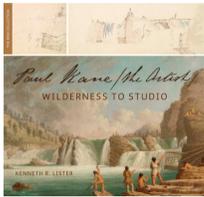
Chasse au bison dans les Prairies du Sud-Ouest, 1845, par John Mix Stanley. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., don de M^{mes} Henry (1985.66.248,932).



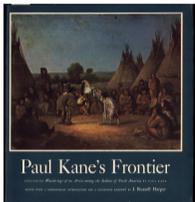
Taverne de campagne près de Cobourg, Canada-Ouest, 1849, par Harriet Clench. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, acheté avec l'aide de Wintario, 1980 (79/317).



Frange, possiblement pour une robe, possiblement des Cris des Plaines, collectionnée par Kane v. 1845. Musée royal de l'Ontario, Toronto, don de James et Elaine Slater et leurs quatre enfants, Michael, Kenneth, Lisa et Abigail (987.197.1).



Page couverture de *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio*, par Kenneth Lister (Toronto : Musée royal de l'Ontario, 2010).



Page couverture de *Paul Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America* by Paul Kane, par J. Russell Harper (Austin : University of Texas Press pour le Amon Carter Museum, Fort Worth; Musée des beaux-arts du Canada, 1971).



Frontispice de Paul Kane, *Wanderings of an Artist among the Indians of North America, from Canada to Vancouver's Island and Oregon through the Hudson's Bay Company's Territory and Back Again* (Londres : Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859). Photo reproduite avec l'autorisation du Musée royal de l'Ontario, Toronto.



George Catlin, v. 1868, photographe inconnu. Documents de George Catlin, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (n° d'identification numérique : 1601).



Peintures et dioramas des autochtones de l'Amérique, Galerie indienne de George Catlin installée au United States National Museum, Washington, D.C., v. 1901. Archives de la Smithsonian Institution, Washington, D.C. (78-3843).



George William Allan, photographié par William James Topley, Ottawa, février 1881. Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Topley Studio / Bibliothèque et Archives Canada / PA-026670.



Le château de Harlech dans le Merioneth Shire, avec Snowdon au loin, 1776, par Paul Sandby. National Library of Wales, Aberystwyth.



Harriet Clench, v. 1870, photographe inconnu. Cobourg and District Images, Cobourg, Ontario..



Têtes d'Indiens clatsop – Vieil homme, jeune homme et femme, et Enfant en train de se faire aplatir la tête, v. 1804-1806, par William Clark. De *Original Journals of the Lewis and Clark Expedition 1804-1806*, volume 4 (New York : Dodd, Mead & Company, 1905). Photo reproduite avec l'autorisation de la American Philosophical Society, Philadelphie.



Illustration montrant un artiste utilisant une camera lucida. Dans *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels* (Paris : Librairie des dictionnaires, 1882).



Illustration d'une camera lucida, de *Description of the Camera Lucida: An Instrument for Drawing in True Perspective, and for Copying, Reducing, or Enlarging Other Drawings* de George Dollond (Londres, 1830). Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université Yale, New Haven, Connecticut.



Carte illustrant les voyages de M. Kane [1845-1848] dans le territoire de la Compagnie de la Baie d'Hudson, publiée en 1859 par Edward Weller et Paul Kane. Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.



Portrait de Paul Kane, publié après sa mort dans le *Canadian Illustrated News*, 28 octobre 1871. Cobourg and District Images, Cobourg, Ontario.



Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant, 1812, par Théodore Géricault. Musée du Louvre, Paris (4885).



Boîte de matériel d'artiste employée par Paul Kane dans son atelier entre 1820 et 1860. Photo reproduite avec l'autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



La tombe de Paul Kane au cimetière St. James, Toronto. Photo reproduite avec l'autorisation de l'auteure.



Hochet circulaire, côte nord-ouest de la Colombie-Britannique, collectionné par Kane en 1847. Musée royal de l'Ontario, Toronto, don de Raymond A. Willis en mémoire de sa mère « Chelsea », fille d'Allan Cassels et petite-fille de l'honorable George William Allan (946.81.2).



Sac à bandoulière cri ou métis, années 1840. Musée royal de l'Ontario, Toronto, acheté par le Musée royal de l'Ontario avec l'aide du Programme des biens culturels mobiliers de Patrimoine canadien, en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels, et grâce au soutien généreux de la Carolyn Sifton Foundation (989.61.1).



Le départ de la course des chevaux libres, v. 1820, par Horace Vernet, Metropolitan Museum of Art, New York, collection Catharine Lorillard Wolfe, legs de Catharine Lorillard Wolfe, 1887 (87.15.47).



Page de titre de *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North American Indian*, par George Catlin (Londres : Tilt & Bogue, 1842). The Newberry Library, Chicago.



Page de titre de *Wanderings of an Artist among the Indians of North America, from Canada to Vancouver's Island and Oregon through the Hudson's Bay Company's Territory and Back Again*, par Paul Kane (Londres : Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859). Photo reproduite avec l'autorisation du Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Wahk-ta-Ge-Li, guerrier sioux, 1844, par Karl Bodmer. Collection privée.



Wahk-ta-Ge-Li, a Sioux Warrior, 1844, by Karl Bodmer. Private collection.



L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Directrice de la rédaction

Meg Taylor

Directrice Web

Avery Swartz

Directrice de la documentation iconographique

Angelica Demetriou

Révisseuse linguistique principale

Ruth Gaskill

Révisseuse

Sarah Brohman

Documentaliste iconographique

Avril McMeekin

Révisseuse linguistique

Ruth Gaskill

Traducteur et réviseur francophone

Dominique Denis

Gestionnaire de la mise en page

Simone Wharton

Adjointe administrative

Mary-Rose Sutton

Stagiaire

Erica Yudelman

Conception de la maquette du site Web

Studio Blackwell



COPYRIGHT

© 2014 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

ISBN 978-1-4871-0033-9

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

Gehmacher, Arlene, 1957-

[Paul Kane. Français]

Paul Kane : sa vie et son œuvre / Arlene Gehmacher ; traducteur, Dominique Denis.

Traduction de : Paul Kane.

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire: Biographie – Œuvres phares – Importance et questions essentielles – Style et technique – Sources et ressources – Où voir.

Monographie électronique. ISBN 978-1-4871-0035-3 (pdf).–ISBN 978-1-4871-0037-7 (epub)

1. Kane, Paul, 1810-1871. 2. Kane, Paul, 1810-1871–Critique et interprétation.
3. Peintres–Canada–Biographies. I. Institut de l'art canadien organisme de publication II. Titre. III. Titre : Paul Kane. Français

ND249.K3G4614 2014

759.11

C2014-905583-8