HAL
open science

L'éclat de l'haliotide. De la conception du beau dans les sociétés de la Côte Nord-Ouest

Marie Mauzé

▶ **To cite this version:**

Marie Mauzé. L'éclat de l'haliotide. De la conception du beau dans les sociétés de la Côte Nord-Ouest. Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe , 1999, Le beau, 32, pp.83-98. 10.4000/terrain.2748 . hal-01324140

HAL Id: hal-01324140

https://hal.science/hal-01324140

Submitted on 31 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Terrain

32 (1999)
Le beau

Marie Mauzé

L’éclat de l’haliotide

De la conception du beau dans les sociétés de la côte Nord-Ouest

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Marie Mauzé, « L’éclat de l’haliotide », *Terrain* [En ligne], 32 | 1999, mis en ligne le 29 mars 2007, consulté le 26 mai 2016. URL : http://terrain.revues.org/2748 ; DOI : 10.4000/terrain.2748

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l’homme
http://terrain.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://terrain.revues.org/2748
Document généré automatiquement le 26 mai 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.
Propriété intellectuelle

Marie Mauzé

L'éclat de l'haliotide

De la conception du beau dans les sociétés de la côte Nord-Ouest

Pagination de l'édition papier : p. 83-98

« Si vous arriviez dans une tribu dont vous ne connaîtriez pas du tout le langage et que vous vouliez savoir quels mots correspondent à nos "beau", "bon", etc., où est-ce que vous iriez chercher ? […] Nous ne partons pas de certains mots, mais de certaines circonstances ou activités » (Wittgenstein).

1 Dans ses « Leçons sur l'esthétique », Ludwig Wittgenstein rappelle que le mot ne définit pas la notion et que les notions de beau et de beauté ne sont pas appréhendables autrement qu'en référence au contexte particulier qui en justifie l'évocation : « Afin d'y voir clair en ce qui concerne les mots esthétiques, écrit-il, vous avez à décrire des façons de vivre. Nous pensons que nous avons à parler de jugements esthétiques tels que "ceci est beau", mais nous découvrons que si nous avons à parler de jugements esthétiques, nous ne trouvons pas du tout ces mots-là, mais un mot qui est employé à peu près comme un geste et qui accompagne une activité compliquée » (1971 : 32-33). Le beau, résultat d'une opération intellectuelle élaborée à partir de réactions sensibles et affectives, n'existe pas en soi – comme catégorie de pensée autonome –, mais se manifeste dans un champ de relations ;il ne peut être envisagé que dans un contexte social, culturel et historique précis. L'esthétique ne constitue donc pas un domaine séparé de la connaissance ;les jugements esthétiques ont partie liée avec un ensemble de significations et un système relatif de valeurs (Shelton 1992 : 209). Il est utile de préciser que dans cet article je m'attache à la culture ou à l'art de la côte Nord-Ouest [1] tels qu'ils se manifestent au cours du XIXe siècle et au début du XXe siècle, ce qui n'empêche pas que la réflexion anthropologique sur cette culture et sur cet art se soit poursuivie jusqu'à aujourd'hui, et concerne donc pour une part les sociétés autochtones contemporaines. Je souhaite tout particulièrement rendre compte ici de la notion de beauté en relation avec la conception de la personne et avec les productions artistiques en tant qu'elles sont liées à un contexte rituel.

Technique, esthétique et efficacité

2 A la fin du XVIIIe siècle, les premiers voyageurs qui atteignent les rivages de la côte Nord-Ouest s'abstiennent de formuler des jugements de valeur sur ce que nous appelons l'art. Leurs appréciations portent en revanche sur le savoir-faire des Indiens : ainsi se donnent-ils d'emblée des termes de comparaison qui leur permettent d'évaluer le degré de civilisation des populations nouvellement rencontrées. C'est dans ces conditions que les Tlingit, les Haida et

les Nootka se taillent une réputation de peuples « ingénieux » et « industrieux » en raison de leur habileté à produire des objets fonctionnels, c'est-à-dire adaptés à leurs besoins, compte tenu de l'environnement naturel dans lequel ils vivent. On reconnaissait alors aux Indiens, à travers l'observation des objets de la culture matérielle et de leurs productions plastiques, un haut degré de maîtrise technique qui ne manquait pas d'étonner chez des chasseurs-cueilleurs-pêcheurs. Claret de Fleurieu, à qui l'on avait confié le soin de publier les journaux de l'expédition Marchand (1790-1792), émet l'hypothèse que les Tlingit et les Haida font partie de populations qui, venues d'Asie, se sont installées en Amérique centrale et y ont fondé des empires avant d'être dispersées à l'arrivée de Cortés et de s'établir sur la côte Nord-Ouest (Claret de Fleurieu 1798 : 302, 380, 384-385). Il écrit : « Je remarque cependant que les voyageurs qui ont fréquenté les différentes parties de la côte Nord-Ouest y ont souvent vu des ouvrages de peinture et de sculpture dans lesquels les proportions étaient assez bien observées, et dont le travail annonçait un goût et une perfection qu'on ne s'attend pas à trouver dans un pays où les hommes semblent avoir l'enveloppe du Sauvage. Mais ce qui doit étonner le plus, […] c'est de voir partout des peintures, partout des sculptures, chez des peuples chasseurs » (*ibid. :* 312). On notera chez Claret de Fleurieu une attitude étonnamment ouverte pour ce qui concerne des aspects de l'inspiration indienne rarement évoqués par les voyageurs. Il note que l'expression artistique des « naturels » est motivée par des intentions nobles : « C'est rappeler les arts à leur véritable institution que de les consacrer à honorer la vertu, et à perpétuer la mémoire des hommes qui ont bien mérité de leurs semblables » (*ibid.* : 376).

3 Il faut attendre la fin du XIXe siècle, période des collectes massives d'objets, pour que soit entreprise l'étude de l'art de la côte Nord-Ouest. Avec Franz Boas, qui en est l'initiateur, l'accent est mis sur l'universalité de l'expérience esthétique, quels que soient les critères du beau retenus par une société donnée (Boas 1955 : 9). Le caractère universel de cette expérience procède de la possibilité de rendre compte des productions artistiques au moyen de critères simples, livrés par l'observation de motifs de broderie et de vannerie, tels que la symétrie, la régularité et le rythme. Boas fait porter son analyse sur l'origine et le développement des styles, sur les rapports entre forme et signification, sur le rôle de l'artiste et le processus de la création. La réflexion de Boas privilégie clairement les propriétés formelles de l'art au détriment de la signification : dans l'appréhension de l'expérience esthétique, c'est la prise en considération de la forme qui l'emporte. L'art est le résultat de la maîtrise totale d'une technique et le plaisir esthétique est moins le fait de l'observateur que de l'artiste, qui dans l'acte de création mobilise son savoir-faire pour atteindre à une forme parfaite. Ainsi écrit-il : « Quand le traitement technique a atteint un certain niveau d'excellence, quand le contrôle des méthodes impliquées est tel que certaines formes typiques sont produites, nous appelons la méthode un art et, quelle que soit la simplicité des formes, on doit les apprécier du point de vue de leur perfection […]. Puisque l'on ne peut obtenir une forme parfaite que si l'on a à faire à une technique sophistiquée et parfaitement maîtrisée, on peut penser qu'il existe une relation intime entre la technique et une sensibilité à la beauté » (Boas 1955 : 10-11, ma traduction). On entrevoit ici les limites de l'analyse de Boas, qui, en assignant une place excessive aux aspects formels de la production artistique, est conduit à négliger pour une large part l'étude de la sensibilité esthétique indigène. Il est vrai que les priorités de Boas étaient ailleurs : intellectuellement, combattre les présupposés évolutionnistes ;pratiquement, collecter le plus grand nombre possible d'objets dans une optique muséographique.

4 Les contemporains et les élèves de Boas ont suivi les deux mêmes directions. Leurs analyses ont porté sur l'identification de formes et de motifs récurrents, à partir desquels pouvaient être déterminés des styles, démarche qui est toujours à l'honneur chez les anthropologues, les historiens de l'art [2] et aussi les artistes autochtones, si l'on en juge par la forte influence qu'a exercée Bill Holm, avec son Northwest Coast Indian Art : An Analysis of Form (1965), dans lequel sont définies les règles fondamentales gouvernant la création plastique et sont analysés les types de composition dans les arts à deux dimensions. On sait que l'ouvrage de Holm est devenu un manuel indispensable aux artistes indigènes contemporains [3].

5 Nous disposons de peu de données sur la nature des émotions qu'éprouvaient autrefois les Indiens devant leurs propres créations et sur les qualités dont les objets devaient faire preuve

pour que joue à plein ce que l'on pourrait appeler « esthétique », par-delà leur efficacité technique et symbolique. Faute de mieux, les spécialistes de l'art de la côte Nord-Ouest, à l'exception de Cl. Lévi-Strauss (1975), s'en sont tenus à l'analyse de la représentation plutôt qu'à celle des relations existant entre art et mythologie ou entre art, expérience surnaturelle et action rituelle (Halpin 1994 : 6-7). Ce qui est bien attesté, en revanche, pour l'aire concernée, c'est que l'art a une fonction de communication et véhicule un message selon lequel les objets sont des figurations de statuts et de privilèges liés au pouvoir.

6 Les qualités esthétiques que l'on reconnaît à un objet ne ressortissent pas exclusivement à des critères formels. Elles sont aussi, et même avant tout, associées à une fonctionnalité qui est attribuée à cet objet. Les interrogations sur les rapports entre forme et efficacité se retrouvent chez Nelson Goodman : « La vraie question n'est pas : "Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ?", mais : "Quand un objet est-il une œuvre d'art ?", ou plus brièvement […] : "Quand y a-t-il art ?" » (1992 : 78). Dans ce contexte, l'argumentation d'Alfred Gell (1992, 1998), pour provocatrice qu'elle soit à certains égards, concilie deux points de vue que l'on peut opposer, ceux de Boas et de Goodman. Pour Gell (1992), les objets sont bien le résultat d'une procédure technique parfaitement conduite [4], de telle sorte que leur valeur n'est pas réductible à leurs qualités esthétiques. En effet, la perfection technique est une caractéristique indissociablement liée à l'efficacité de l'objet et donc à l'» effet » qu'il produit. L'objet d'art est « un dispositif mis en place pour obtenir l'assentiment d'individus au sein du réseau d'intentionnalités dans lequel ils sont pris » (Gell 1992 : 43, ma traduction). L'auteur choisit un exemple remarquable : les motifs en volutes peints sur les proues des pirogues trobriandaises (Mélanésie) ne produisent pas un effet purement visuel sur les partenaires d'échange dans la kula, mais la perfection de l'ornementation est interprétée comme étant l'émanation d'une force magique propre à déclencher une « guerre psychologique » entre les partenaires, si bien qu'à l'approche d'une flottille de pirogues les gens de l'autre camp sont éblouis et, sous l'emprise de cette captation, se séparent de leurs biens les plus précieux (ibid. : 43-56). Avec Gell, nous ne sommes pas tant dans la signification que dans le « faire » (Thomas in Gell 1998 : ix), compte tenu que les propriétés esthétiques d'un objet ne peuvent être pensées que dans le cadre – social, cérémoniel, etc. – dans lequel cet objet « agit » (Gell 1998 : 5). Gell ouvre une nouvelle voie de recherche qu'il est utile d'explorer : ainsi pouvons-nous nous demander quelles étaient les conditions nécessaires aux Amérindiens de la côte Nord-Ouest pour que leur art parvienne à remplir la fonction qui lui était assignée.

Le beau et la personne

7 La notion de beauté est tout d'abord associée à celle d'humanité. Par exemple, à l'instar de nombreux ethnonymes nord-amérindiens, le terme *heiltsuk* renvoie à la notion générale d'» autochtones » (*natives*) ou de « ceux qui parlent la même langue », c'est-à-dire d'» humains » (Harkin 1997 : 61). La racine du terme *hylh* signifie « bien », « bon » ou encore « comme il faut » ;ce terme a généré les mots *hailhxs,* « beau » ou « dépourvu de peur en public » (*without stage fright*), et *hailikila*, « guérir », dans le sens d'exorciser (Rath 1981 : 285), c'est-à-dire, pour un individu – un chaman notamment –, d'exercer ses pouvoirs afin de contrarier l'acte de sorcellerie. La notion de beauté procède d'une autre dimension sémantique qui est également impliquée dans la notion d'humanité. Elle est associée à la capacité, pour un individu, de maîtriser le pouvoir surnaturel dont il est investi, et, dans le même temps, parce qu'il le contrôle, d'attester publiquement de cette investiture sans commettre de fautes rituelles (Harkin 1997 : 61).

8 Seuls certains individus sont potentiellement des candidats à la détention de pouvoirs surnaturels qui, d'une manière générale, se transmettent en fonction du rang de naissance et du statut. Seuls les chefs et les nobles [5], considérés comme des personnes « véritables » (real people), ont la capacité de s'élever au-dessus des « conditions humaines ordinaires » (Goldman 1975 : 180). Ce sont des hommes « véritables » parce qu'ils sont plus « complets » et en ce sens plus « lourds » que les gens du commun (Boas 1921 : 357 ;Goldman 1975 : 52). Pour les Tsimshian, les gens « véritables » sont des personnes « mûres », alors que les gens du commun sont dits « unhealed » c'est-à-dire « verts » ou « incomplets [6] », « leur condition d'hommes

libres étant vécue à l'extérieur du système hiérarchique » (Seguin 1985 : 6 ;Halpin 1973 : 106). Les Gitksan opposent les chefs, par nature « bons » et « propres », aux personnes ordinaires, par nature « sales » et « ignorantes » (Halpin 1973 : 36). De même, pour les Tlingit, les gens de basse extraction et a fortiori les esclaves sont considérés comme « des êtres incomplets, non pleinement humains, dépourvus du raffinement [attendu] d'un véritable Tlingit », l'ethnonyme renvoyant à la notion de « personne », « la personne par excellence étant l'aristocrate » (Kan 1989b : 86-87). Si la beauté a bien à voir avec une qualification esthétique, elle est indissociable en outre d'une qualification éthique inscrite dans l'ordre social.

Corps marqués

9 Il n'existe aucune société où le corps demeure intact de toute transformation propre à en modifier l'apparence, principalement tégumentaire. L'exaltation de la personne exige un embellissement du corps qui intervient à des moments précis de la vie d'un homme ou d'une femme. Sous des formes diverses, le corps est soumis à des modifications : déformations et mutilations, artifices des soins cosmétiques et des parures, des tatouages et des peintures corporelles. Certaines de ces pratiques peuvent répondre à de simples exigences de soins du corps, d'autres trouvent leur justification dans les croyances relatives à la vie, à la mort et au pouvoir. Pour l'essentiel, le traitement du corps, parures et vêtements compris, rend compte de différences de sexe, de rôle et de statut. Les sociétés de la côte Nord-Ouest reconnaissaient évidemment un certain nombre de caractères physiques qui ressortissaient à la beauté naturelle : visage rond, pommettes peu proéminentes, nez droit, taille moyenne des oreilles, finesse des chevilles et des poignets, port de cheveux longs (Boas 1905 : 457-458) [7]. La mise « en forme » du corps et le marquage de sa surface concernaient principalement les chefs. A l'autre extrémité de la hiérarchie sociale, les tatouages, le port d'ornements d'oreilles étaient interdits aux esclaves (Emmons 1991 ;Niblack 1970).

10 La mythologie nous rappelle que l'enveloppe du corps est à la fois le « lieu » des métamorphoses de l'homme en animal et de l'animal en homme et, en tant qu'apparence extérieure, une manifestation de la détention d'un pouvoir. Comme le souligne M. Boelscher, « la forme donne le pouvoir. Et inversement, le pouvoir donne la forme » (1988 : 175). C'est dans cette interaction que se joue la relation entre pouvoir et beauté, car l'adjonction au corps de certains éléments de parure sollicite la manifestation de pouvoirs d'origine surnaturelle et, dans le même temps, seuls ceux qui sont dotés de tels pouvoirs sont habilités à soumettre leur corps à des modifications dont la récurrence est liée au statut élevé d'une personne. Le corps est ainsi marqué de signes statutaires en même temps qu'il est mis en contact avec des matériaux qui tiennent lieu de métaphores de la position dans la hiérarchie socio-politique.

11 En dépit de ce que rapportent les voyageurs, les hommes et les femmes prenaient un soin particulier à se laver le corps et les cheveux. Hautement valorisée, la carnation claire du visage féminin était entretenue par des soins appropriés. Ainsi appliquait-on sur le visage un onguent à base de poudre de champignon, de gomme d'épicéa et de suif (Holmberg 1985 : 12 ;Emmons 1991 : 249 ;Boas 1905 : 455-456). A l'apparition des premières règles, pendant leur période de réclusion, les jeunes filles nobles tlingit avaient le corps enveloppé dans de la fourrure d'écureuil, particulièrement soyeuse, pour que leur peau acquière un teint clair (Kan 1989b : 89) ;quant aux jeunes filles kwakiutl, pour les mêmes raisons, elles portaient un bandeau en fourrure de chèvre de montagne (blanche) autour de la tête, des poignets et des chevilles (Reid 1986 : 77).

12 Les nobles kwakiutl tenaient pour manifestation essentielle du statut, et donc de la beauté, la déformation du crâne obtenue en enserrant la tête du tout jeune enfant (garçon ou fille) dans des bandelettes de peau et de liber d'écorce de cèdre, afin que le crâne ainsi comprimé prenne une forme allongée, en « pain de sucre » (Boas 1905 : 457, 459-460). Certains orifices du corps de l'enfant – la bouche, le nez, les oreilles – subissaient des traitements spécifiques : perforation de la cloison nasale et de l'oreille pour le garçon, perforation de la lèvre inférieure pour la fille. Seules les personnes de haut rang avaient les oreilles percées, chaque nouvelle modification auriculaire contribuant pour sa part à la « formation » de l'individu, à l'élévation de son statut (Miller 1997 : 43) ;chez les Tlingit, le percement de huit trous était considéré comme un indice

de parachèvement de la personne (Holmberg 1985 : 13-14 ;Kan 1989b : 87). Pour les jeunes femmes nobles[8], le port du labret était un signe de maturité et une promesse de fertilité, il marquait le passage à l'âge adulte et au statut de femme épousable (Niblack 1970 : 257 ;Jonaitis 1988 : 195-197). La mise en place définitive du labret était le résultat d'une longue préparation. Après incision, des chevilles en bois ou en os étaient insérées dans la lèvre inférieure des jeunes filles nubiles ;ces chevilles étaient ensuite remplacées par des disques de grosseur croissante, plus ou moins lourds – certains étaient en pierre –, plus moins décorés (Krause 1979 : 152 ;Laguna 1972 : 61-62, 518). Pesant sur la lèvre inférieure, le labret représentait le « poids » du statut : « Une femme sans labret était considérée comme une femme sans bouche » (Miller 1997 : 83). Marque de prestige, le port du labret rappelait à la femme noble qu'elle devait observer l'étiquette liée à son rang : manger avec distinction, parler avec discernement (Miller 1997 : 38 ;Laguna 1972 : 444). Pour les observateurs européens, l'ornement labial constituait le comble de la laideur et suscitait des réactions de dégoût (cf. encadré). Dans leurs journaux, les voyageurs rendent compte du triste spectacle qui leur est infligé à la vue de femmes défigurées, mais cette horreur qu'inspiraient les labrets n'était pas exclusive de la fascination qu'exerçait sur les Européens ce type d'ornement, sentiment dont les sculpteurs surent tirer parti pour vendre plus facilement leurs masques. Les femmes attachaient beaucoup d'importance à leur chevelure ;les jeunes femmes de l'aristocratie nootka et tlingit, au moment du passage à la puberté, arboraient une coiffure sophistiquée composée de coquillages de dentales enfilés sur plusieurs rangs de brins de laine (Drucker 1951 : 139-141 ;Emmons 1991 : 242). Si le labret était considéré comme un attribut essentiel de la beauté féminine (Niblack 1970 : 257), les ornements de nez étaient, par excellence, l'instrument de la séduction masculine (Holmberg 1985 : 12). La cloison nasale de l'homme est parée d'un anneau, de plumes ou de broches en os ou en coquillage (Miller 1997 : 83). L'oreille masculine était aussi un support de parure. A travers les trous percés dans l'hélix et le lobe des jeunes garçons étaient enfilés des plumes, des brins de laine ou des cordelettes en cuir ornées soit de dentales soit de fragments de nacre d'haliotide ;les chefs se plaisaient à exhiber des pendants d'oreilles faits de dents de requin (Holmberg 1985 : 13-14).

L'éclat et le « poids » du beau

13 Il existe une relation d'homologie entre la beauté et certains traits servant à caractériser les objets matériels comme l'éclat ou le « poids » (Kan 1989a et b), terme qui, pas plus que « lourdeur », ne rend compte de l'anglais *heaviness*. Le cuivre, symbole de richesse, de vitalité, d'énergie, et la nacre d'haliotide, catalyseur des manifestations du surnaturel (Goldman 1975 : 83-84 ;Cove 1987 : 116, 170 ;Miller 1997 : 38), ont en commun un éclat, une luminosité, un brillant, traits que totalise la conception de la beauté.

14 Ornements et éléments de la parure vestimentaire sont métaphoriquement considérés comme des objets « de poids » en raison non seulement de leur valeur matérielle (de leur rareté) mais aussi des qualités symboliques qu'on leur prête : c'est le cas de la fourrure de martre, des dents de requin, des dentales, de la nacre d'haliotide et du cuivre. La mythologie kwakiutl rend compte des raisons pour lesquelles, lors de la période de réclusion, la jeune fille nubile porte un chapeau et une cape en nacre, et garde à ses côtés un Cuivre [9] (Goldman 1975 : 83). Chez les nobles, le corps est métaphoriquement mais aussi réellement alourdi par le « poids » des vêtements et des bijoux – bagues, bracelets de poignet et de cheville, colliers –, tout particulièrement dans les grandes circonstances ;parmi les vêtements cérémoniels, et pour ne prendre qu'un exemple, la cape féminine en fourrure de martre était bordée de lanières en peau de loutre de mer et de boutons d'haliotide (Laguna 1972 : 464 ;Kan 1989b : 89). Les femmes haida arboraient des tatouages aux emplacements habituellement réservés aux bagues et aux bracelets, la permanence de l'ornementation de l'épiderme s'opposant ici à la parure occasionnelle et ainsi faisant signe d'un haut statut social. Les Haida se faisaient tatouer leur blason sur différentes parties du corps (poitrine, jambes, bras et mains), tandis que les Tlingit ne portaient leurs tatouages que sur le dos de la main [10] (Laguna 1972 : 446, 464 ;Emmons 1991 : 252-254 ;Niblack 1970 : 257-258).

Le « bel objet »

15 La beauté d'un objet est inséparable de la considération du matériau dans lequel il est travaillé et de la relation entre sa forme et sa fonction, comme le suggèrent les exemples de la louche en corne de chèvre de montagne ou le canot en bois de cèdre. Pour Bill Reid, artiste haida contemporain (1920-1998), la forme de certains objets (plats, louches) est directement inspirée de celle du canot, « objet » technique par excellence, qui est en parfaite adéquation avec le milieu naturel dans lequel il se meut et remplit une fonction spécifique : « Le canot est fonctionnel, mais il doit être beau pour l'être », et encore : « *If it looks good, it's good* » (Holm et Reid 1975 : 76). En outre, l'objet *est* ce qu'il représente : ce bol figurant un phoque, c'est le phoque vivant que l'on surprend à se chauffer sur son rocher.

16 La conception du « bel » objet est inséparable de celle du grand artiste : celui qui sait trouver le parfait équilibre entre le respect de canons stylistiques relativement contraignants et l'écoute de son inspiration. Bill Holm fait une observation singulière. Selon cet auteur, les artistes les plus doués et donc les plus réputés, notamment chez les Kwakiutl, étaient aussi d'excellents danseurs, ce qui l'autorise à établir une relation profonde entre la danse et l'expression plastique : « Le flux constant du mouvement, interrompu à intervalles réguliers par de brusques changements […] de direction, est caractéristique de la danse et de l'art de la côte Nord-Ouest » (Holm 1965 : 92-93), tout particulièrement de la peinture et de la sculpture en bas-relief. Dans la virtuosité de l'artiste qui trace d'un geste sans aucune esquisse préalable l'ensemble d'un dessin en l'adaptant à la surface à décorer est vécue une expérience comparable à celle de la danse. Le bel objet doit libérer une charge émotive forte :le masque monstrueux fait peur, le masque hiératique impose le respect.

17 Dans un article paru en 1943, intitulé « L'image nouvelle », le peintre surréaliste Wolfgang Paalen [11] prend l'exemple des productions artistiques de la côte Nord-Ouest pour souligner le caractère relatif de l'utilisation de notions telles que « beauté » et « laideur », qui ne peuvent être utilisées que replacées dans un contexte spécifique. Il observe : « C'est seulement à un certain point […] que l'idée de "beauté" et de "laideur" se place tellement au centre de l'activité artistique qu'elle paraît en constituer la raison d'être. D'autres cultures, que l'on dit "primitives" et "sauvages", se passaient fort bien d'un concept pareil. Les grands sculpteurs indigènes de la côte nord-ouest américaine, par exemple, ne parlaient de leurs œuvres qu'en tant que "justes" ou "fausses". Ce qui ne signifie pas moins […] que la notion de "beauté" et de "laideur" n'est nullement une condition essentielle pour la possibilité d'existence de la création artistique […]. Parler d'œuvres d'art en termes de "juste" ou de "faux" implique leur parfaite interconnexion avec tous les problèmes vitaux de la communauté qui les produit » (cité in Pierre 1970 : 43-44). Pour dépasser cette évidence qu'un bel objet est un objet de belle facture, revenons aux termes indigènes, et plus singulièrement à l'expression « sculpté en profondeur » (deeply carved), rendue dans la langue haida par naagwigagwiik'idaa, qui signifie « bien fait » (well made) [Shadbolt 1986 : 83]. L'expression ne peut être retenue au sens littéral du terme, car elle ne désigne pas un objet avec une surface au relief profondément ciselé ou sculpté ;elle renvoie à l'idée fondamentale selon laquelle le motif doit être figuré de telle sorte qu'il transmette une énergie à l'objet qui en est le support et qui le « charge » d'un pouvoir (ibid. : 86). L'artiste, par son travail, restitue une vision d'un monde « […] contrôlé, […] immobile, […] suspendu, […] tendu d'une énergie retenue » (ibid. : 65). C'est peut-être ce que veut dire Reid à propos d'un hochet tlingit fait de deux parties représentant chacune un visage dont la bouche ouverte laisse voir une grenouille, quand il propose le commentaire suivant : « Selon moi, dans toutes ces sculptures de la côte Nord-Ouest, il ne se passe rien : quelque chose est advenu, quelque chose va se passer, mais à ce moment précis, il ne se passe rien. » Et encore : « C'est comme si les acteurs attendaient que le rideau se lève. On peut dire que la grenouille sort de la bouche de l'homme, ou que l'homme mange la grenouille, mais, à mon avis, rien de tel n'est en train de se passer » (Holm et Reid 1975 : 207, ma traduction).

L'expérience du beau

18 La beauté d'un objet ne réside pas uniquement, on l'a vu, dans des propriétés formelles révélées par l'œil ;elle est ancrée dans sa fonction, déterminée par des critères sociaux et culturels, et

se manifeste totalement dans le moment où cet objet comble l'attente de l'utilisateur ou du public. L'analyse ne peut séparer, en effet, un certain nombre d'éléments qui relèvent de la mise en scène des cérémonies à l'occasion desquelles la performance des acteurs (danseurs, chanteurs), le rythme des chants et la manipulation des objets tiennent une place singulière tout en participant dans un mouvement unique à l'efficacité rituelle, comme il en irait d'un spectacle « total ». On reconnaîtra volontiers certaines qualités au masque en notant que c'est « un bon masque » (*good mask*), mais le plus important est de dire : « J'ai dansé ce masque » (Stott 1975 : 50). Ainsi les propriétés esthétiques d'un objet ne sont-elles manifestes que lorsque cet objet est en action, que les participants au rituel correspondant le reconnaissent et l'apprécient, chacun selon son rôle, son statut, sa position.

19 Prenons un exemple emprunté au cérémonialisme des Tsimshian. Fondé sur la relation qu'entretiennent les chefs et les esprits ancestraux, le rituel *simlahait* (que l'on retrouve sous des appellations différentes chez les Haida, les Bella Coola, les Kwakiutl, notamment) comprend des manifestations dites de bienvenue et une initiation au cours de laquelle un chef peut « jeter » son pouvoir sur un novice[12]. Associée au hochet-corbeau dont le son est censé donner accès au monde surnaturel, la coiffure du chef, fabriquée pour « être dansée », fait partie d'un costume comprenant une cape blasonnée, un tablier et des jambières. Cette coiffure est faite d'une plaquette de bois ornée d'une figuration de l'esprit tutélaire du chef, rehaussée d'éclats de nacre, d'une bande frontale en peau d'hermine garnie d'une rangée de barbillons d'otarie et d'une traîne en queue d'hermine. Les hochements de tête du danseur mettent en mouvement les barbillons, tandis que le duvet d'aigle placé au sommet de la coiffure flotte dans l'air et que les sauts provoquent des ondulations de la traîne, ces effets étant accrus par le scintillement de la nacre irisée à la lumière du feu qui brûle au centre de la maison cérémonielle. On ne sait plus si ce sont les mouvements du danseur qui animent la coiffure ou si c'est de la coiffure que le danseur tient sa force.

20 La production artistique de la côte Nord-Ouest s'assigne pour finalité la réitération d'une expérience spirituelle (Thompson 1945 : 549), celle de la mise en relation des hommes avec le monde surnaturel : de la rencontre avec un esprit et du pouvoir dont l'homme est investi à la suite de cette rencontre. Les objets ont pour fonction de créer une illusion, de rendre perceptible la présence des esprits parmi les hommes ;pour citer les mots de Lévi-Strauss, « l'œuvre d'art avait pour fin d'attester le lien entre l'ordre surnaturel et l'ordre naturel » (1993 : 175). Dans l'ensemble des sociétés de cette région, les cérémonies qui ont pour objet la validation des privilèges des chefs comprennent des représentations, au sens théâtral du terme. Ces cérémonies, autrefois, exigeaient le concours de metteurs en scène, véritables machinistes, qui réglaient le spectacle – avec trucages et effets spéciaux – dans ses moindres détails. Il incombait à une certaine catégorie d'artistes, tels les *gitsonk*[13] tsimshian, de sculpter les masques et les accessoires des rituels d'entrée dans les sociétés secrètes (rituel *halait*), ouvertes seulement aux chefs et aux personnes véritables (*simoget*). Artistes professionnels, compositeurs, metteurs en scène, prestidigitateurs, les *gitsonk*, dont la fonction était héréditaire, travaillaient dans le plus grand secret, cachés dans la forêt, à l'abri des regards. Outre les masques, ils fabriquaient les accessoires et les « machines » nécessaires à la réussite du spectacle. Leur habileté à concevoir des scénographies qui émerveillaient les spectateurs était considérée comme une expression de leurs pouvoirs, de telle sorte que si leurs tours échouaient, les *gitsonk* se suicidaient,à moins qu'ils ne tuassent les témoins– des non-initiés – d'une scène ratée (Garfield 1939 : 304 ;Shane 1984 : 165 ;Lévi-Strauss 1993 : 172).

21 Le goût des Indiens de la côte Nord-Ouest pour les « machines » s'exprimait de manière remarquable dans la conception des masques fabriqués pour être déployés dans la maison cérémonielle lors de moments de grand recueillement ou de pur divertissement. Il s'agit de masques articulés composés de plusieurs pièces de bois mobiles, montées sur des charnières et activées au moyen de poulies et de ficelles par le danseur capable ainsi de provoquer, comme le dit Lévi-Strauss (1960 : 23), de véritables « coups de théâtre ». Parmi les masques articulés, les masques à transformation qui, au moyen d'un geste unique, s'ouvrent en plusieurs volets, laissant apparaître successivement plusieurs visages, suscitent, par la perfection de leur mécanique, l'émerveillement des spectateurs. Dans sa « Note sur les masques à transformation

de la côte Pacifique du Nord-Ouest », André Breton écrit : « Ces masques se caractérisent par la propriété qu'ont certains de leurs éléments de pivoter sur eux-mêmes, de manière à modifier la configuration de l'ensemble et à en renverser, au besoin, la signification […]. Le ressort de surprise […] est ici mis à contribution comme nulle part. La vertu de l'objet considéré réside avant tout dans une possibilité de passage brusque d'une apparence à une autre, d'une signification à une autre » (1950 : 39).

22 A propos de la croyance au surnaturel, on parle « d'enchantement du monde ». Profondément attachés à leurs croyances et à leurs rituels, les peuples de la côte Nord-Ouest ont vécu cet enchantement dans leur relation complexe et ambiguë au monde surnaturel qui fait surgir l'inattendu. Il suffit pour s'en convaincre de relire d'un œil neuf les écrits publiés sur ces cultures. La beauté, on l'aura compris, n'est pas une qualité « ordinaire ». Elle est le fait des « vraies » personnes et renvoie constamment à la manifestation du surnaturel dans le monde des humains et à l'expression de pouvoirs extraordinaires.

Bibliographie

Boas F., 1905. « The Kwakiutl of Vancouver Island », The Jesup North Pacific Expedition, *Memoir of the American Museum of Natural History*, Leiden, E. J. Brill, pp. 301-522.

1921. « Ethnology of the Kwakiutl », *Bureau of American Ethnology Thirty-Fifth Annual Report*, pts 1 and 2.

1955 [1927]. *Primitive Art*, New York, Dover Publications.

Boelscher M., 1988. *The Curtain Within. Haida Social and Mythological Discourse*, Vancouver, University of British Columbia Press.

Breton A., 1950. « Note sur les masques à transformation de la côte Pacifique du Nord-Ouest », *Neuf*, pp. 36-41.

Claret de Fleurieu C.-P., 1798. *Voyage autour du monde pendant les années 1790, 1791 et 1792 par Etienne Marchand*, précédé d'une introduction historique, 4 tomes, t. 1, Paris, de l'Imprimerie de la République.

Coote J. et **A. Shelton** (eds), 1992. *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon.

Cove J., 1987. *Shattered Images. Dialogues and Meditations on Tsimshian Narratives*, Ottawa, Carleton University Press.

Drucker P., 1951. *The Northern and Central Nootkan Tribes,* Bulletin n° 144, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of the American Ethnology.

Dunn J., 1978. *A Practical Dictionary of the Coast Tsimshian Language*, Paper n° 42, Ottawa, National Museums of Canada, Canadian Ethnology Service.

Emmons G. T., 1991. *The Tlingit Indians*, edited by F. de Laguna, Seattle, University of Washington Press.

Garfield V., 1939. « Tsimshian clan and society », *Anthropology*, n° 7 (3), Seattle, University of Washington Publications.

Gell A., 1992. « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in Coote J. et A. Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetic*, Oxford, Clarendon, pp. 40-63.

1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

Goldman I., 1975. *The Mouth of Heaven. An Introduction to Kwakiutl Religious Thought*, New York, John Wyley & Sons.

Goodman N., 1992. « Quand y a-t-il art ? », in Genette G. (ss la dir. de), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, pp. 67-82.

Halpin M., 1973. « The Tsimshian Crest System : A Study Based on Museum Specimens and the Marius Barbeau and William Benyon Field Notes », PhD dissertation in Anthropology, Vancouver, University of British Columbia.

1994. « A critique of the boasian paradigm for Northwest Coast art », *Culture*, vol. XIV (1), pp. 5-16.

Harkin M., 1997. *The Heiltsuks. Dialogues of Culture and History on the Northwest Coast*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Holm B., 1965. *Northwest Coast Indian Art. An Analysis of Form,* Seattle, University of Washington Press.

Holm B. et **B. Reid**, 1975. *Indian Art on the Northwest Coast. A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics*, Houston, Institute for the Arts, Rice University, Seattle, University of Washington Press.

Holmberg H. J., 1985. *Holmberg's Ethnogaphic Sketches*, edited by M. W. Falk and translated by F. Jaensch, Fairbanks, The University of Alaska Press.

Jonaitis A., 1988 « Women, marriage, mouths and feasting. The symbolism of Tlingit labrets », in Rubin A. (ed.), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.

Kan S., 1989a. *Symbolic Immortality. Tlingit Potlatch of the Nineteenth Century*, Washington DC, Smithsonian Institution Press.

1989b. « Why the aristocrats were "heavy" or how ethnopsychology legitimized inequality among the Tlingit », *Dialectical Anthropology*, n° 14, pp. 81-94.

Kaufmann D., 1998. « Les sexes et la nature humaine dans le voyage autour du monde de Georg Forster (1772-1775) », *Gradhiva*, n° 23, pp. 61-66.

Krause A., 1979 (1956). *The Tlingit Indians*, Vancouver, Douglas & McIntyre.

Laguna F. (de), 1972. *Under Mount Saint Elias. The History and Culture of the Yakutat Tlingit*, 2 vol., Smithsonian Contributions to Anthropology, n° 7, Washington DC, Smithsonian Institution.

La Pérouse J.-F. (de), 1985. *Le voyage de La Pérouse 1785-1788,* Récits et documents originaux présentés par J. Dunsmore et M. de Brossard, 2 vol., Paris, Imprimerie nationale.

Lévi-Strauss Cl., 1960. « Amérique du Nord et Amérique du Sud », in *Le masque*, Paris, musée Guimet, Editions des Musées nationaux, pp. 21-27.

1975. *La voie des masques*, Genève, Skira.

1993. *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon.

Miller J., 1997. *Tsimshian Culture. A Light through the Ages*, Lincoln, University of Nebraska.

Niblack A.P., 1970 (1890). *The Coast Indians of Southern Alaska and Northern British Columbia*, New York, Johnson Reprint.

Pierre J., 1970. *Domaine de Paalen*, Paris, Editions Galanis.

Rath J.C., 1981. *A Practical Heiltsuk-English Dictionary with a Grammatical Introduction*, Paper n° 75, Ottawa, National Museums of Canada, Canadian Ethnology Service.

Reid M., 1986. « The significance of colour among the Kwagiutl », in Jensen D. et P. Sargent (eds), *Robes of Power. Totem Poles on Cloth*, Museum Note n° 17, Vancouver, University of British Columbia Press/UBC Museum of Anthropology, pp. 76-77.

Robley (Roblet) M., s.d. *Extrait du journal autour du monde du navire* Le Solide *de Marseille. Cape E. Marchand, communiqué par M. Robley chirurgien ayant fait le 2e voyage, & actuellement chez M. Céré à l'île de France*, Paris, Archives nationales, carton 111/3 JJ 390.

Roundtree K., 1998. « Maori bodies in European eyes : Representations of the Maori body on Cook's voyages », *Journal of the Polynesian Society*, n° 107 (1), pp. 35-59.

Seguin M., 1985. *Interpretive Contexts for Traditional and Current Coast Tsimshian Feasts*, Paper n° 98, Ottawa, National Museum of Man, Canadian Ethnology Service.

Shadbolt D., 1986. *Bill Reid*, Seattle, University of Washington Press.

Shane A., 1984. « Power in their hands. The Gitsontk », in Seguin M. (ed.), *Images of the Past : Views for the Present*, Vancouver, University of British Columbia, pp. 160-173.

Shelton A., 1992. « Predicates of aesthetic judgement. Ontology of value in Huichol material representation », in Coote J. & A. Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon, pp. 209-244.

Stott M.A., 1975. *Bella Coola Ceremony and Art*, Paper n° 21, Ottawa, National Museums of Canada, Canadian Ethnology Service.

Suttles W. et **A. Jonaitis**, 1990. « History of research in ethnology », in Suttles W. (ed.), *Handbook of North American Indians. The Northwest Coast*, vol 7, Washington, Smithsonian Institution, pp. 73-87.

Thomas N., 1998. « Foreword », in Gell A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, pp. vii-xiii.

Thompson L., 1945. « Logico-aesthetic integration in Hopi culture », *American Anthropologist*, N.S., n° 47, pp. 540-553.

Wittgenstein L., 1971. « Leçons sur l'esthétique », in *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse suivies de Conférences sur l'éthique*, trad. franç., Paris, Gallimard, pp. 15-78.

Annexe

La Pérouse note à propos des femmes tlingit : « Celles-cy ont un usage, qui les rend hideuses, et j'aurois peine à croire, si je n'en avois [pas] été témoin ;touttes sans exception, ont la levre/inférieure/fenduë, au ras des gencives, dans toutte la largeur de la bouche ;elles portent une/espèce/ d'écuelle de bois/sans anses/qui apuye contre les gencives, à laquelle cette levre fenfuë sert de bourrelet en dehors, de manière que la levre inferieure de leur bouche, est saillante de deux ou trois pouces, le tableau de M. Duché Devancy, qui est de la plus grande vérité, expliquera mieux que les paroles, l'usage le plus revoltant, qui existe peut-être sur terre. Les jeunes filles, n'ont qu'une éguille, dans la levre inferieure, et les femmes mariées, ont seules de droit de l'écuelle […] » (1985 : 152-153). Et La Pérouse d'ajouter : « Ces êtres les plus degoutants qu'il y ait sur terre, couverts de peaux puantes, et souvent point tanées, n'ont pas laissé d'exciter des désirs chèz quelques personnes, à la vérité trèz privilégiées […]. »

Le chirurgien Roblet, membre de l'expédition Marchand (1790-1792), écrit que « les femmes [tlingit] plus blanches, ou plutôt moins noires qu'eux [les hommes] sont cependant beaucoup plus laides, un visage rond, un nez écrasé dans le milieu, des yeux petits, une malpropreté extrême ne sont pas ce qui inspire le plus de répugnance […]. Elles sont dans l'usage de se faire un trou à environ six lignes au-dessous de leur lèvre inférieure et d'y placer d'abord une broche de fer ou de bois proprement travaillée d'environ deux pouces de longueur. Cette pièce entraine la lèvre par son poids, découvre entièrement les dents de la machoire inférieure et donne à leur bouche la forme de celle d'un fourneau, mais je n'ai rien vu ni pu voir qui puisse autoriser la dénomination de femmes à deux bouches que leur ont donné quelques voyageurs car cette pièce de bois une fois ôtée la lèvre reste toujours pendante en avant sans laisser voir l'ouverture […] ». Roblet est plus nuancé dans ses jugements à l'égard des femmes haida que l'équipage français a rencontrées dans la « baye du manteau » (Cloak Bay) ;cependant, plutôt que de faire l'éloge de la beauté des femmes haida, Roblet justifie le comportement de ses compagnons par rapport à leurs désirs sexuels : « […] Loin d'être jaloux de leurs femmes comme les naturels de Norfolk (les Tlingit) ils vinrent au contraire nous en offrir mais toujours guidés par l'intérêt je crus m'appercevoir qu'ils n'étaient pas exempts de jalousie à l'égard de leurs épouses mais ils livraient eux-mêmes leurs filles malgré leur répugnance vraie ou fausse, il est vrai que quelques-unes vinrent sans hommes nous offrir leurs faveurs, mais outre que celles-ci déjà âgées avaient encore les traces de leurs anciens usages, je veux dire la lèvre surchargée d'un morceau de bois beaucoup plus grand qu'à Norfolk, qu'elles étaient couvertes de haillons […], qu'elles avaient le visage crasseux et coloré ;leur effronterie et ce que nous aperçumes de leurs âppas surannés eussent éteint nos désirs si nous en eussions éprouvé quelques-uns ;toutes ne ressemblent pas à celles-ci et nous ne fumes pas tous de chastes josephs. Parmi les plus jeunes que leurs parens nous présentaient, ils en avaient quelques-unes qui ne passaient pas 14 ans et qu'ils avaient élevées probablement pour les Européens qui viendraient les visiter car ils avaient pris grand soin de nous faire appercevoir qu'elles n'avaient pas à la lèvre ce qui nous inspirait du dégout dans les plus âgées ;elles se lavaient et se peignaient. Et notre œil fatigué depuis lontems des couleurs lugubres des differens peuples que nous avions vus se reposait avec plaisir sur les roses de leurs visages, ces roses n'avaient pas encore tout l'éclat qu'on leur eut désiré. Ce léger incarnat n'était pas allié aux lys dont nos Européennes sont si fières, mais la pudeur, mais la décence, qu'anonçait leur regard timide faisaient bientôt oublier ce qui leur manquait pour offrir à notre imagination echaufée que ce qui pouvait séduire » (Robley s.d. : 406-406bis, 418-419).

Le lecteur de ces lignes notera sans peine qu'à la fin du XVIIIe siècle les premiers voyageurs qui ont visité la côte Nord-Ouest ont porté un regard spécifiquement masculin sur les habitants de la région : les hommes sont décrits en fonction de leur force physique, les femmes, sous le couvert du langage de l'observation, comme des objets sexuels, plus ou moins attrayants ou repoussants (cf. Kaufmann 1998 ;Roundtree 1998, pour des observations similaires concernant l'Océanie).

Notes

1L'expression « côte Nord-Ouest » désigne à la fois une aire géographique et une aire culturelle. L'aire géographique s'étend sur 2 500 kilomètres de littoral et d'immédiat arrière-pays, de la baie de Yakutat en Alaska, au nord, jusqu'au fleuve Columbia, qui sépare les Etats américains de Washington et d'Oregon, au sud ;en font partie la façade océanique de

la province canadienne de la Colombie-Britannique, avec l'archipel des îles de la Reine-Charlotte, l'île du Prince-de-Galles et l'île de Vancouver. On distingue du nord au sud : les Tlingit, les Haida, les Tsimshian, les Gitksan et les Nishga, les Kwakiutl septentrionaux (Haisla, Heiltsuq et Owikeno), les Bella Coola, les Kwakiutl méridionaux, les Nootka, les Salish de la côte et de l'intérieur. Dans cet article, j'utilise les ethnonymes classiques et non les noms par lesquels les membres de ces sociétés se désignent aujourd'hui.

2Pour un résumé des différentes approches relatives à l'art de la côte Nord-Ouest, cf. Suttles et Jonaitis (1990 : 81-84).

3Nombre d'artistes d'aujourd'hui, rigoureusement fidèles au respect des canons formels, produisent des œuvres acceptables du point de vue stylistique, mais qui sont vidées de toute intention spirituelle parce que l'environnement culturel et religieux *ad hoc* fait désormais défaut.

4Gell écrit : « Les œuvres d'art ne sont pas les seuls objets qui soient valorisés d'un point de vue esthétique […] mais les œuvres d'art sont les seuls objets autour de nous qui sont admirablement fabriqués, ou que l'on rend beaux. Il semble qu'on puisse considérer avec raison que les objets d'art sont, à l'origine, des objets qui témoignent d'un certain niveau d'excellence sur le plan technique, l'"excellence" étant une fonction, non pas seulement de leurs caractéristiques en tant qu'objets, mais de leurs caractéristiques en tant qu'objets *fabriqués*, en tant que produits issus de techniques » (1992 : 43, ma traduction).

5Les sociétés de la côte Nord-Ouest sont des sociétés hiérarchisées qui comprennent des nobles – ceux qui possèdent des noms et des privilèges associés à ces noms –, les gens du commun et les esclaves, qui sont généralement des prisonniers de guerre.

6En langue tsimshian, le terme *aamadzaap* signifie « complet », « beau », « intact », le terme *amadzadzap*, « parfait », « sans défaut » (Dunn 1978 : 1).

7Les femmes laissaient flotter leur chevelure alors que les hommes nouaient leurs cheveux en chignon sur le sommet du crâne ;lors des fêtes, les hommes s'enduisaient les cheveux de graisse et d'ocre rouge et les parsemaient de plumes d'aigle (Emmons 1991 : 240, 242).

8Cette pratique répandue chez les Tlingit, les Haida et les Tsimshian n'existe pas chez les Kwakiutl, les Bella Coola et les Nootka.

9Le Cuivre (avec un C majuscule) est une plaque en cuivre décorée qui joue un rôle fondamental dans les échanges cérémoniels, notamment à l'occasion des mariages.

10L'exécution d'un tatouage est toujours suivie d'une distribution de biens aux membres de la moitié opposée ;dans certains cas, elle entraîne la libération d'esclaves. Le tatouage est un privilège réservé aux gens de haut rang.

11Grand amateur d'art de la côte Nord-Ouest, Paalen a voyagé dans cette région en 1939 ;il est l'auteur d'un très bel article intitulé « Totem Art », paru dans la revue *Dyn* 4-5 qu'il publiait à Mexico, en 1943.

12A un moment donné, le danseur sort brusquement, saisi par un esprit ;il revient portant un masque censé représenter cet esprit.

13Selon Halpin (1973 : 75), il existait des *gitsonk* chez les Heiltsuq. Il est permis de penser que cette charge existait aussi chez les Kwakiutl, car certains rituels faisaient l'objet de mises en scène très sophistiquées. Les artistes qui sculptaient les mâts héraldiques ou les blasons sont appelés *ukgylae ;*aucun secret n'entourait la fabrication de tels objets (cf. aussi Miller 1997 : 54).

Pour citer cet article

Référence électronique

Marie Mauzé, « L'éclat de l'haliotide », *Terrain* [En ligne], 32 | 1999, mis en ligne le 29 mars 2007, consulté le 26 mai 2016. URL : http://terrain.revues.org/2748 ; DOI : 10.4000/terrain.2748

Référence papier

Marie Mauzé, « L'éclat de l'haliotide », *Terrain*, 32 | 1999, 83-98.

À propos de l'auteur

Marie Mauzé
Laboratoire d'anthropologie sociale, CNRS, Paris

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumés

Les sociétés de la côte Nord-Ouest (Colombie-Britannique, Alaska) ont frappé les premiers observateurs européens par leur savoir-faire dans les divers domaines de la création plastique. Aujourd'hui, nous admirons leur art, à l'étude duquel est attaché le nom de Franz Boas. On ne saurait nier que ces peuples ont une conception du « bel objet » qui, par-delà sa forme, est inséparable de son efficacité. La beauté d'un objet pourrait être en définitive la « force » qui en émane dans le moment où il joue pleinement son rôle de médiateur entre le monde des humains et le monde surnaturel. La notion de beauté est également liée à la notion de personne : peuvent être mises en évidence une série d'équivalences sémantiques entre beauté et humanité, humanité et prestige, prestige et pouvoir, etc.

The abalone's luster: On the conception of beauty in Northwest Coast societies
The first Europeans to observe Northwest Coast societies (in British Columbia and Alaska) were amazed by native know-how in various applied arts. Nowadays, we admire the artworks produced by these societies, which are known through the studies made by Franz Boas. There is no denying that these peoples have ideas about designing «beautiful objects» whose forms cannot be separated from their utility. An object's beauty might ultimately be the «force» emanating from it as it plays its full role of mediating between the human and supernatural worlds. The notion of beauty is also related to that of personhood: a series of semantic equivalents can be seen between beauty and humanity, humanity and prestige, prestige and power, etc.

Entrées d'index

Thèmes : esthétique, personne (notion de)
Lieux d'étude : Canada
Mots-clés : art, beauté, côte Nord-Ouest, prestige, savoir-faire
Keywords : beauty, know-how, Northwest Coast native Americans