

ÉCOLE DU LOUVRE

Bertille Cagnin

Coiffes nootka du musée des Confluences

Hier et aujourd'hui. Analyse stylistique, documentation historique,
histoire des regards, réappropriation identitaire.

Volume de texte

Mémoire d'étude

(1^{re} année de 2^e cycle)

Collections des arts et des civilisations

d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et

des Amériques – Musée du quai Branly

présenté sous la direction

de M^{mes} Daria Cevoli et Carine Peltier-Caroff

Membre du jury : Mme Marie-Paule Imberti

Mai 2022

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND

Remerciements

Pour sa très grande disponibilité et son soutien constant, je souhaite remercier Madame Daria Cevoli, Responsable des Collections Asie, co-directrice du groupe de recherche GR16 associé au musée du quai Branly – Jacques Chirac. Son exigence et sa rigueur intellectuelle m'ont sans cesse incitée à questionner ma démarche, à la remettre en cause, et donc à l'approfondir. Je lui suis très reconnaissante de m'avoir accompagnée dans la découverte de l'anthropologie culturelle et sociale, dont j'ignorais certains enjeux cruciaux. Au-delà du cadre de ce mémoire d'étude, ses propos m'ont invitée à définir la future professionnelle du monde muséal que je souhaite devenir.

Je remercie très sincèrement Madame Carine Peltier-Caroff, Responsable de l'iconothèque au musée du quai Branly – Jacques Chirac, co-directrice dudit groupe de recherche, pour la bienveillance dont elle a fait preuve tout au long de l'année et pour la précision de son encadrement.

Merci également à Mesdames Marie-Paule Imberti et Maïnig Le Bacquer, respectivement Chargée de collections sciences humaines – Amériques et Cercle Polaire et Chargée d'exposition au musée des Confluences, pour la précision et la rapidité de leurs réponses. Plus particulièrement, je sais grée à Mme Imberti de nous avoir reçues, Aurore Breit, Mélisande Pascual-Breuil et moi-même, au musée et de nous avoir offert la possibilité de consulter les objets au coeur de notre étude qui étaient en réserves et de les examiner finement. J'ai conscience que peu d'étudiants bénéficient de conditions si privilégiées lorsqu'ils ont accès à leur corpus.

Je tiens à remercier par avance Monsieur Antoine de Galbert pour la bienveillance avec laquelle il accueillera cette étude.

Je salue Stacey Williams, vannière contemporaine tlingit, pour le temps qu'elle m'a accordé, d'abord par mail, puis lors d'un entretien en visioconférence. Son témoignage est extrêmement précieux.

Merci aux conservatrices canadiennes qui ont répondu par mail, en me donnant des pistes de réflexion, et en particulier à Kaila Cogdill, responsable des collections du Sealaska Heritage Institute, avec qui un véritable échange s'est noué.

Enfin, je remercie très chaleureusement Honorine Aguiriano, Raphaël Cagnin et Morgane Pommier pour leurs relectures constructives et bienveillantes, ainsi qu'Estelle Bain, Apolline et Gilles Cagnin, Louise Desmond, Nino Fouray et Nina Gourdon pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

Avant-Propos

J'ai souhaité intégrer le groupe de recherche de Master I de l'Ecole du Louvre Collections des arts et des civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques (GR 16), associé au musée du quai Branly – Jacques Chirac, afin de poursuivre mes recherches sur le continent américain. En effet, depuis trois ans, j'oriente mon parcours – aussi bien universitaire que personnel – vers la Mésoamérique. Toutefois, cette année les sujets proposés par Mmes Cevoli et Peltier-Caroff ayant trait à cette aire géoculturelle impliquaient une perspective plus archéologique qu'ethnologique, ce qui ne correspondait pas tout à fait à mes intérêts. Les axes d'étude que sous-tendait le sujet sur les chapeaux nuu-chah-nulth m'ont interpellée et ont fait écho à un projet que je venais d'achever sur le lien entre la transmission des danses régionales de l'état de Oaxaca (Mexique) et l'identité locale. Aussi, j'ai préféré entreprendre une recherche portant sur une aire géoculturelle que je connaissais peu et poursuivre dans le sillage des questionnements déjà amorcés plutôt que de continuer à travailler sur le Mexique mais en approchant un corpus d'objets archéologiques ou photographiques.

Si l'anthropologie et le patrimoine culturel immatériel m'intéressent vivement, la présente étude m'a confrontée aux difficultés méthodologiques et éthiques qu'ils impliquent et que j'avais peu eu l'occasion d'approcher jusqu'alors : comment se positionner à l'égard d'informateurs, et notamment dans le cadre d'une étude menée sur un laps de temps très restreint et à distance ? De quelle manière se présenter et présenter son projet d'étude, notamment aux interlocuteurs issus de communautés locales, pour que la recherche ne soit pas entachée par un sentiment d'appropriation culturelle quant à ces savoir-faire ?

La difficulté majeure que j'ai rencontrée est donc celle de la gestion du rapport avec l'informateur. Centrale dans toute démarche ethnographique, elle est d'autant plus prégnante dans le contexte des relations dissymétriques et sensibles avec les communautés locales actuelles. Les délais qu'étaient les miens pour ce mémoire ont exacerbé cette difficulté. Il me semble que la nécessité d'obtenir rapidement des informations et des réponses nuit nécessairement à la qualité des échanges. En effet, allant droit au but pour que mes contacts comprennent d'emblée l'enjeu de mon message et puissent m'orienter au plus vite dans le sens adéquat, mon approche a parfois pu leur paraître quelque opportuniste et invasive : quelle légitimité avais-je à leur poser des questions sur leur quotidien, sur leurs trajectoires de vie et sur ce qui fait sens ou non dans leur système de pensée ? Le manque d'aboutissement de mes démarches, qui a diminué la représentativité de mes résultats, s'est somme toute avéré très formateur : ces déconvenues méthodologiques, source de nouvelles interrogations, ont été extrêmement bénéfiques du point de vue de la réflexivité de l'approche dans la recherche.

Pour avancer dans ma recherche, il m'a fallu trouver, outre des informateurs issus de communautés autochtones de la côte Nord-Ouest Pacifique, des informateurs du monde muséal ou du marché de l'art puisque la première partie de mon mémoire vise à contextualiser le corpus d'étude ainsi que la donation Antoine de Galbert. Dans ce domaine également, les démarches se sont révélées complexes, notamment parce qu'elles touchaient à la relation intriquée qui lie collectionneurs privés et musées publics. Malgré la disponibilité de mes interlocutrices du musée des Confluences, Mmes Imberti et Le Bacquer, et d'Antoine de Galbert, j'ai le sentiment, du fait des non-dits, des clauses de confidentialité et des archives lacunaires, de ne pas avoir réussi à percer les arcanes des démarches d'acquisition, au coeur d'enjeux multiples.

A un moment où je découvrais la subtilité requise à la gestion de l'informateur et où je commençais à désespérer de documenter ces chapeaux, je suis grée à ma directrice de recherche et à ma personne ressource de m'avoir recentrée sur la matérialité des objets. Dans le cadre d'un déplacement au musée des Confluences le jeudi 25 novembre 2021, j'ai eu la chance de voir les deux artefacts qui composent ce corpus d'étude. J'ai été guidée dans cette observation par Mmes Cevoli et Imberti. Comme le chapeau numéro MHNL.2017.43.225 est actuellement exposé en vitrine sur le plateau des collections permanentes, je n'ai pas pu l'examiner de près ni le manipuler. En revanche, le voir présenter conjointement à d'autres chapeaux m'a permis de le replacer dans une typologie plus large d'objets et d'en cerner les spécificités. Dans la mesure où le chapeau numéro MHNL.2017.43.218 est conservé dans les réserves, j'ai eu la possibilité de la manipuler et de l'observer dans le détail. Pendant deux heures, j'ai donc touché les fibres végétales et l'hermine, pris conscience du volume occupé par ce chapeau, de son poids, de sa taille, ou encore observé ses points d'usure.

Comment donner du sens et documenter à posteriori une biographie des deux chapeaux aboutissant à une identification ethnoculturelle certaine ? J'ai rapidement pris conscience que le peu de documentation dont nous disposons sur la collection et que l'absence signifiante d'informations n'aurait pas permis à un tel travail d'aboutir. Suivant le conseil de Mme Cevoli¹, j'ai élargi le prisme de lecture de ces objets : j'ai pris le parti de les replacer dans leur tissu ethnoculturel régional en me concentrant sur leur matérialité et sans me limiter aux informations aléatoires dont je disposais au départ. Ce travail constitue donc une première étape de documentation des objets. Si cette étude de cas peut nourrir la réflexion de chercheurs qui s'intéresseraient à l'ethnologie contemporaine de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique, elle a pour principale vocation d'ouvrir des pistes au musée des Confluences.

1 D. Cevoli, communication personnelle, 20 novembre 2022

Sommaire

Choix d'écriture p. 7

Introduction p. 9

I. Présentation et contextualisation du corpus p.11

A/ La donation Antoine de Galbert au musée des Confluences (Lyon) p. 11

1- L'intuition d'un collectionneur – le geste d'un mécène p. 11

2- La collection de coiffes ou le " voyage immobile "..... p. 12

3- Diverses raisons, une donation p. 12

B/ Les collections de la côte Nord-Ouest Pacifique conservées au musée des Confluences (Lyon) p. 14

1- Présentation de la collection p. 14

2- Quelle documentation pour cette nouvelle collection muséale ? p. 15

3- Quelle médiatisation ? p. 16

C/ Deux oeuvres pour un ensemble ? p. 18

1- L'association hermine-fibres végétales... p. 18

2- ... et l'attribution à la population nuu-chah-nulth... p. 20

3- ... comme seuls points communs ? p. 23

II. La réalisation des chapeaux en vannerie : une multiplicité de savoir-faire p. 24

Avant-Propos sur la vannerie p. 24

A/ La récolte et la préparation, reflet d'un rapport responsable à l'environnement p. 25

1- Quels matériaux dans cette aire géoculturelle ? p. 25

2- Matériaux et préparations rituelles p. 26

3- Une conception animiste de l'environnement p. 28

B/ Des savoir-faire féminins p.30

1- L'organisation du temps de travail p.30

2- Une transmission matrilineaire des savoir-faire de la vannerie p.32

3- Vannière, artisanne ou artiste ?	p. 34
<u>C/</u> Le tissage, des fibres végétales au chapeau	p. 36
1- Introduction aux grandes techniques du tissage	p. 36
2- Techniques et couleurs des motifs	p. 38
3- Significations des motifs	p. 39
<u>III. Significations culturelles des chapeaux en vannerie</u>	p. 41
<u>A/</u> Des chapeaux de statut	p. 41
1- Des " chapeaux de baleiniers " ?	p. 42
2- Des chapeaux à hermine : des chapeaux pour l'élite ?	p. 44
3- Le chapeau numéro 2017.42.218, un chapeau de potlatch ?	p. 49
<u>B/</u> Chronologie des chapeaux en vannerie	p. 51
1- Premiers échanges, premières collectes (1770-1820)	p. 51
2- Influences de ces échanges sur la production locale de pièces en vannerie (1820-1980)	p. 53
3- Une montée des initiatives pour transmettre les savoir-faire de la vannerie (depuis 1980)	p. 55
<u>C/</u> Enjeux identitaires actuels de ces chapeaux en vannerie	p. 57
1- Porter un chapeau en vannerie aujourd'hui	p. 57
2- Confectionner un chapeau en vannerie aujourd'hui	p. 59
3- Présentation et mise en question de la démarche adoptée	p. 61
Conclusion	p. 63
Sources.....	p. 64

Choix d'écriture

Dans l'intitulé de notre sujet d'étude, les chapeaux qui composent le corpus sont attribués à la population nootka. Nous lui préférons toutefois le terme " nuu-chah-nulth " puisque la dénomination " nootka " reflète la manière dont les Européens ont perçu les populations de l'ouest de l'île de Vancouver plutôt que la manière dont ces populations se sont définies et continuent de se définir elles-mêmes. (**Annexe 0.1.**)

Jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, les diverses communautés de la côte Nord-Ouest Pacifique² s'auto-définissaient à une échelle locale ou villageoise et non régionale. A son arrivée sur le territoire en 1778, James Cook a demandé à un interlocuteur issu d'une communauté autochtone le nom de la population dont il faisait partie. Croyant avoir entendu le terme " nootka " de la bouche de son interlocuteur, il décrète que toute la partie ouest de l'île de Vancouver est habitée par les Nootka. Or, son interlocuteur lui donnait le nom de sa communauté, et non celui de toutes les communautés de l'île de Vancouver. En rassemblant toutes celles-ci sous l'appellation " Nootka ", il étend donc largement l'usage d'un mot dont il a en outre mal transcrit la phonétique. La majorité des noms de populations employés à partir du XVIII^{ème} siècle relève de constructions arbitraires issues de rencontres dissymétriques avec les premiers explorateurs et colons de la région.³

En 1958, les dix-sept communautés concernées par l'attribution " nootka " se rassemblent en une organisation qui sert d'intermédiaire entre les populations et les autorités et qui prend le nom de Nuu-Chah-Nulth Tribal Council en 1978. Une des premières missions de cette institution est de créer ou de choisir un terme sémantiquement équivalent au terme nootka pour qu'il s'y substitue. A l'issue de ces débats, il est décidé que les habitants seront désormais appelés du nom de leur langue : " nuu-chah-nulth ". Ce choix met aussi en valeur une caractéristique géographique puisque le mot signifie " tout le long des montagnes " en langue nuu-chah-nulth.

Le terme " chapeau " nous semble plus approprié que celui de " coiffe " pour désigner les objets du corpus qui nous a été donné à étudier. Nous nous basons sur la définition que propose le Larousse (édition en ligne) de ces deux termes, soit " coiffe ": " coiffure que portaient autrefois les femmes de toutes les classes sociales et qui est encore portée par des religieuses et quelquefois à la

2 La côte Nord-Ouest Pacifique (en anglais : Pacific Northwest ou en abrégé PNW) est une région du nord-ouest de l'Amérique du Nord. Ses limites ne sont pas officiellement définies et elle n'a pas de valeur administrative. Dans la conception la plus large de ce territoire, qui est celle que nous adoptons, la côte Nord-Ouest Pacifique comprend le Sud de l'Alaska (États-Unis), la Colombie-Britannique (Canada) et les états d'Oregon, de Washington et d'Idaho (États-Unis).

3 Par exemple, le terme Kwakiutl a été attribué par les Anglais aux quinze groupes répartis à l'est de l'île de Vancouver et à l'ouest de la côte qui parlent la langue Kwakwaka, alors qu'en langue locale, il s'agissait du nom donné à l'un des villages. Le terme désormais employé est "Kwakwaka'wakw" c'est-à-dire "Ceux qui parlent la langue Kwakwaka".

campagne " ou " partie de la coiffure faite de lingerie, qui se portait à même les cheveux ", et " chapeau " : " coiffure de feutre ou de matières diverses, assez rigides ". Il nous semble en effet que les deux principaux critères de différenciation entre ces typologies d'objet sont la souplesse du matériau (une coiffe serait fluide contrairement à un chapeau) et la manière dont ils dialoguent avec le corps humain (la coiffe épouse la forme du corps, en la prolongeant ou en la miniaturisant, alors que le chapeau vient simplement se poser sur le crâne)⁴. Les deux pièces de notre corpus d'étude sont rigides et la dimension spatiale dans laquelle elles s'inscrivent leur est autonome : elles existent en tant que telles et sont dissociables du corps du porteur. Aussi nous les désignerons par le terme de " chapeau ".

Par ailleurs, nous évoquerons toujours les savoir-faire de la vannerie plutôt que le savoir-faire de la vannerie. Il nous semble en effet que l'usage du pluriel met mieux en lumière la succession d'étapes que comprend l'activité. Au contraire, le singulier aurait tendance à réduire cette activité au seul savoir-faire du tissage des fibres végétales, qui n'est qu'une étape parmi d'autres dans la réalisation des artefacts en vannerie.

Dans la mesure où cette activité a été réalisée presque exclusivement par des femmes pendant des siècles, il nous a paru pertinent d'utiliser le féminin pluriel et de parler des " vannières " plutôt que des " vanniers ". S'il y a probablement eu des exceptions et si les hommes s'intéressent de plus en plus à la vannerie, il n'en demeure pas moins que l'activité a été pensée par les femmes dans cette aire géoculturelle.

Enfin, nous citerons fréquemment le nom des deux institutions impliquées dans cette recherche. Nous nous efforcerons d'écrire " musée des Confluences " à chaque occurrence. En revanche, le musée du quai Branly – Jacques Chirac sera abrégé sous l'acronyme " MqB-JC ".

4 Bertrand Prévost, " Cosmétiques capitales. Anthropologie et morphologie de la coiffe ", *Le monde en tête : la donation des coiffes Antoine de Galbert*, Editions du Seuil/Musée des Confluences, 2019, p. 47 à 56

Introduction

Les couvre-chefs, parmi lesquels se trouvent notamment les coiffes et les chapeaux, sont des objets de parure, des accessoires non seulement utilitaires, mais éminemment chargés de significations culturelles : se couvrir la tête est un acte social, souvent imbriqué aux notions de pouvoir, de hiérarchie, de religion.

Aux grands enjeux inhérents à la typologie des couvre-chef, s'ajoutent des enjeux plus spécifiques aux deux chapeaux qui composent notre corpus d'étude. Puisqu'ils sont en matériaux naturels et illustrent les savoir-faire de la vannerie, ils témoignent de la manière dont les populations ont intégré l'environnement dans leur système conceptuel et matériel. En ce sens et comme le soulignent Serge Bahuchet et Ingrid Arriaga⁵, la vannerie est liée à l'ethnobotanique de quatre manières : d'une part, " c'est l'interface caractéristique entre le groupe humain et le monde végétal ", d'autre part, " elle est porteuse de marques culturelles identitaires ", en outre, " elle suit les changements des usages et ceux des relations entre communautés ", enfin, " elle accompagne les influences de la mondialisation ". Autrement dit, comme tout marqueur identitaire, la vannerie reflète certains traits culturels de la population dont elle est issue mais, au fil du temps, elle façonne aussi cette identité. Le mouvement paraît double et réciproque. Les changements de la société provoquent toujours des innovations stylistiques puisque vannerie et société sont étroitement liées. La vannerie cristallisent donc des enjeux identitaires, d'autant qu'elle soulève la question des échanges et des rencontres entre populations.

Ainsi l'enjeu de ce mémoire était-il de contextualiser les deux chapeaux qui composent le corpus d'étude, en les replaçant au sein de leur tissu ethnoculturel d'origine, pour éclairer leur réalisation, mais aussi leurs possibles usages et symboliques. Ce tissu ethnoculturel étant en perpétuelle recomposition, il s'agit de comprendre jusqu'où les évolutions de ce dernier ont influé sur le rapport qu'entretiennent aujourd'hui les populations locales avec les chapeaux en vannerie.

Il s'agira dans un premier temps de présenter les deux chapeaux qui composent notre corpus d'étude en faisant le point sur la documentation fournie par Antoine de Galbert au musée des Confluences au moment de la donation. Nous comparerons la place que les objets du corpus avaient dans cette collection privée avec la place qu'ils ont désormais dans la collection du musée lyonnais.

⁵ Serge Bahuchet est conservateur et ethnobotaniste, rattaché au Muséum National d'Histoire Naturelle (Paris) et au Musée de l'Homme (Paris). Ingrid Arriaga est anthropologue et chargée des expositions à l'Institut Culturel du Mexique (Paris). Ensemble, ils mènent un projet de recherche sur la vannerie contemporaine du Mexique, depuis une perspective ethnobotanique. Ils ont présenté l'avancée de leurs travaux lors d'une conférence le 13 avril 2022.

A la lumière des pistes d'identification disponibles à ce jour, nous interrogerons également la pertinence de l'association des deux artefacts de ce corpus d'étude, de fait réduit à un binôme.

Afin de replacer les objets dans leur tissu ethnoculturel d'origine, nous nous attacherons ensuite à comprendre les enjeux techniques, rituels et communautaires relatifs à leur réalisation. Nous tenterons de mettre en perspective les savoir-faire ancestraux entrant en jeu dans les différentes étapes de la confection d'un chapeau en vannerie et la manière dont ces derniers se traduisent dans les pratiques contemporaines.

Une fois reconstituées les étapes qui président à la réalisation des chapeaux, nous examinerons la signification culturelle propre à ces objets, hier et aujourd'hui. Nous proposerons ainsi, malgré les réserves méthodologiques exprimées plus haut, quelques pistes d'analyse relatives à la place qu'occupent aujourd'hui ces items vestimentaires, marqueur identitaire local à une échelle plus ou moins étendue, au sein des communautés locales⁶.

⁶ D. Cevoli, communication personnelle du 7 mai 2022

I. Présentation et contextualisation du corpus

A/ La donation Antoine de Galbert au musée des Confluences (Lyon)

1- L'intuition d'un collectionneur – le geste d'un mécène

Né en 1955 dans une famille amatrice d'art classique et férue d'histoire de l'art, Antoine de Galbert s'est intéressé dès sa jeunesse à l'art contemporain, à l'art brut, à l'art populaire et aux arts non-européens. Dans un entretien en mars 2010 avec B. Geoffroy-Schneiter, journaliste et rédactrice à *Tribal art*⁷, il raconte qu'il a " tendance, et c'est fâcheux, à entreprendre plusieurs collections à la fois. [...] A vrai dire, la collection est chez [lui] une traque perpétuelle, une monomanie, une sorte d'antidote à l'angoisse, au mal de vivre. "

Dès 1987, il ouvre une galerie dans sa ville natale (Grenoble), avant de la fermer au début des années 2000 pour se consacrer à l'enrichissement de sa collection. En 2004, il annonce la création de la fondation Antoine de Galbert, dont l'action se matérialise au sein de la Maison Rouge, un établissement parisien installé dans le XIIème arrondissement qui propose de nombreuses expositions temporaires (neuf en 2008, huit en 2010 et 2014). Depuis qu'elle a été reconnue d'utilité publique⁸, cette fondation dispose d'une responsabilité juridique et peut recevoir des dons ou rémunérations à son nom. La Maison Rouge a fermé ses portes en 2018, mais la Fondation n'a pas été dissoute et a continué à avoir un rôle majeur dans la diffusion des arts contemporains. Outre les catalogues qui ont accompagné chacune des expositions de la Maison Rouge entre 2004 et 2018, la Fondation Antoine de Galbert contribue financièrement à la publication de divers catalogues d'expositions et co-édite deux collections⁹. Par ailleurs, elle propose des bourses d'études aux étudiants modestes de plusieurs établissements universitaires (dont l'Ecole du Louvre et l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris). La Fondation Antoine de Galbert soutient également des projets très variés dans le domaine de la création, finançant soit les artistes soit les institutions qui exposent leur travail. Enfin, elle participe et à l'enrichissement de la collection du musée de Grenoble. Si les intérêts du collectionneur paraissent hétéroclites, une constante se dégage de sa démarche : il laisse son instinct guider ses achats. En effet, son approche des oeuvres se veut purement sensible et émotionnelle plutôt qu'intellectuelle.

7 " Une collection buissonnière ", dans B. Geoffroy-Schneiter et G. Wajcman, *Voyage dans ma tête : la collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert*, Fage Editions, 2010

8 Décret du premier ministre (après avis du conseil d'Etat et des ministères de tutelle) le 31 janvier 2003 – **Annexe 1.1.**

9 En partenariat avec la maison d'édition JRP/Editions , la Fondation Antoine de Galbert co-édite deux collections : Un certain désordre (deux volumes parus à ce jours : monographies d'artistes contemporains imprimées à trois cent exemplaires) et Lectures Maison Rouge (huit volumes parus à ce jour : essais sur l'art contemporain)

2- La collection de coiffes ou le " voyage immobile "

Antoine de Galbert revendique particulièrement cette approche sensible et subjective eu égard à sa collection de coiffes du monde. Lors d'un entretien avec Hélène Lafont-Couturier, directrice du musée des Confluences, à l'occasion de la promotion de l'exposition " Le monde en tête – La donation Antoine de Galbert- " (Musée des Confluences, Lyon, 06/06/2019- 23/08/2020), il raconte en effet :

" J'ai acheté quantité de livres puis, par manque de temps et parce que l'on ne s'invente pas spécialiste, j'ai abandonné la prétention de tout savoir. [...] J'ai appris bien des choses mais il faut rester lucide et modeste et je me suis souvent contenté de la simple beauté, de la contemplation d'une collection. " ¹⁰

A propos des 520 coiffes qu'il a oeuvré à réunir pendant trente ans, Antoine de Galbert aime parler de " voyage immobile ". La diversité des provenances donne en effet tout son sens à cette l'expression : si certaines régions du monde sont plus représentées que d'autres, l'ensemble n'en demeure pas moins cosmopolite. Parcourir cette collection permet ainsi, selon ce mécène, d'embarquer pour une " aventure intérieure et mentale comme celle que l'on fait parfois du fond de son lit "¹¹. A ses yeux, c'est l'imaginaire propre à chacun que la collection convoque. La puissance évocatoire de cette collection sous-tend le titre de l'exposition " Voyage dans ma tête – La collection de coiffes d'Antoine de Galbert ", qui s'est tenue à la Maison Rouge du 12 juin au 26 septembre 2010, où les coiffes du collectionneur sont montrées au public pour la première fois, accompagnées par des prêts du musée du quai Branly – Jacques Chirac et par des prêts d'amateurs avisés.

Antoine de Galbert semble avoir apprécié que le marché des objets non-européens soit régi par d'autres règles que celles du marché de l'art contemporain, qu'il ne connaît que trop bien¹². En dépit du caractère plus amateur de cette collection, il ne s'agissait pas pour lui d'un simple loisir, auquel il s'adonnait ponctuellement. Bien qu'il ait peu de temps à y consacrer, il a considéré ce projet avec de plus en plus de sérieux au fur et à mesure que s'est agrandie la collection.

3- Diverses raisons, une donation

10 " Entretien avec Antoine de Galbert par Hélène Lafont-Couturier ", *Le monde en tête : la donation des coiffes Antoine de Galbert*, p. 16 à 23

11 *Voyage dans ma tête : la collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert*, p. 11

12 Durant l'entretien avec H. Lafont-Couturier, il indique : " Mon activité principale reste l'art d'aujourd'hui, les coiffes étant finalement marginales dans mon activité. Cela explique d'ailleurs qu'une certaine part d'amateurisme et de fraîcheur ait accompagné ma démarche. C'était un merveilleux plaisir qui me permettait d'échapper au monde cynique de l'art contemporain qui n'a de cesse de douter de lui-même, de bannir abusivement le savoir-faire des artistes, de réfléchir sur l'histoire de l'art au lieu d'en prendre le risque." Entretien avec Antoine de Galbert par Hélène Lafont-Couturier", *Le monde en tête : la donation des coiffes Antoine de Galbert*, p. 22

Parallèlement à la fermeture de la Maison Rouge en 2018, Antoine de Galbert décide de donner les 520 coiffes du monde de sa collection au musée des Confluences, qui a ouvert ses portes à Lyon quatre ans plus tôt. La donation est enregistrée sous le numéro 2017.43 et le transfert des artefacts et de toute la documentation afférente à la collection ont eu lieu en janvier 2018.

Plusieurs facteurs, évoqués dans les deux entretiens mentionnés ci-dessus, expliquent cette transaction. D'abord, le collectionneur évoque un désir intime de tourner cette page de sa vie pour en ouvrir une autre. Plusieurs options s'offraient à lui : léguer la collection à un héritier, la disperser, ou bien en faire don à un musée public. Dans la suite de l'entretien avec H. Lafont-Couturier, il dévoile le cheminement qui l'a mené à opter pour la dernière option :

" J'aurais pu vendre cette collection, mais vendre, c'est éparpiller et donc nier ce qui a justifié une quête passionnante durant près de trente ans. Cette collection n'a de sens que si elle est complète et intégrale car les coiffes, même dans le cas possible où certaines d'entre elles seraient de qualité moyenne, trouvent leur sens et leur force dans la profusion et le message d'ouverture au monde qu'elles inspirent. J'aurais aussi pu en faire don à mes héritiers, mais était-ce leur affaire ? Hériter d'une collection est un non-sens pour qui ne l'a pas constituée. "

Que les coiffes, jusqu'alors conservées chez lui, commencent à se détériorer explique également ce choix : Antoine de Galbert a souhaité remettre les artefacts à une institution compétente en matière de conservation-restauration. Ce faisant, il les inscrit dans une temporalité longue et indéfinie.

Il lui restait à définir le musée auquel il soumettrait sa proposition de don. Outre le fait qu'il ait grandi dans le Dauphiné, il semblerait qu'Antoine de Galbert ait été sensible à la jeunesse du musée des Confluences, un musée " en devenir " comme il aime à l'appeler. Selon le collectionneur, cette transaction fait également sens du point de vue des valeurs défendues par le musée et par la collection, qu'il juge assez proches : le musée des Confluences, par des expositions le plus souvent transversales et interdisciplinaires mettant en avant les échanges et les réseaux, promeut la diversité des cultures et des expressions culturelles. Or, Antoine de Galbert considère que sa collection, en présentant la complexité et la beauté de ces coiffes du monde entier, participe indirectement à lutter contre la xénophobie ambiante. Pourquoi choisir le musée des Confluences plutôt que le MqB - JC, qui est Grand Département en le domaine, qui véhicule des valeurs sensiblement similaires, et au sein duquel il avait été membre du comité des acquisitions (de 2011 à 2014) ? Le donateur estime que, contrairement à la collection de coiffes du monde du MqB-JC, celle du musée des Confluences est encore restreinte¹³.

¹³ Au MqB-JC, le processus d'acquisition d'oeuvres implique que toute proposition de don soit présentée et défendue devant deux sessions de comités réunis à un mois d'intervalle. Les propositions de don concernant des collections intégrales ne sont plus acceptées : les pièces doivent être examinées séparément. Cela évite l'inscription à l'inventaire national et la valorisation de ce fait d'oeuvres dont la qualité peut être moindre:

Avant 2017, environ deux cent cinquante coiffes, d'origines géographiques variées, se trouvaient déjà dans les collections du musée lyonnais. Le Museum d'Histoire Naturelle de Lyon¹⁴, reçoit en 1979 une cinquantaine de coiffes en dépôt de la part de l'Oeuvre Pontificale de la Propagation de la Foi¹⁵. Les missionnaires de cette congrégation, tandis qu'ils parcouraient le monde pour évangéliser les non catholiques, menaient à bien des collectes d'objets. Ils les rapportaient par la suite en France comme autant de témoins de leurs contacts avec les populations auprès desquelles ils diffusaient leur foi. Sont issues de cette collection missionnaire, deux coiffes de la région des Plaines (Etats-Unis), datées du début du XIXe siècle et collectées chez les Osage (**Annexe 1.2.1**). S'ajoutent dans un deuxième temps plusieurs donations, inventoriées au XXIème siècle. La plupart d'entre elles ont été données en 2001 par le médecin missionnaire italien Aldo lo Curto, après ses séjours, entre autres, chez les Kayapo, les Iny-Karaja et les Wayana d'Amazonie. (**Annexe 1.2.2**) Une trentaine de coiffes américaines étaient conservées au musée des Confluences avant la donation d'Antoine de Galbert.

B/ Les collections de la côte Nord-Ouest Pacifique conservées au musée des Confluences

1- Présentation de la collection

Les cinq coiffes de la collection Antoine de Galbert produites par des populations de la côte Nord-Ouest Pacifique constituent les cinq premiers objets ethnographiques en provenance de cette région du monde enregistrés dans les collections du musée des Confluences¹⁶. Aux deux chapeaux attribués à la communauté nuu-chah-nulth s'ajoutent trois couvre-chefs attribués aux Haida (**Annexe 0.1.4**) : une couronne de chaman datée de 1880, un chapeau daté de la fin du XIXème siècle, et un bandeau daté des XIXème ou XXème siècles. (**Annexe 1.3.**) Jusqu'alors, les objets ethnographiques américains provenaient exclusivement du Centre et de l'Est des Etats-Unis, ainsi que de l'Amérique du Sud¹⁷.

14

14 Le musée d'Histoire Naturelle – Guimet, ouvert officiellement en 1772 sur les bases d'un ancien cabinet de curiosité, a fermé le 2 juillet 2007. Ses collections ont alors été transférées au musée des Confluences.

15 Déclarée oeuvre pontificale par Pie XII en 1922, cette société de missionnaire a été fondée par Pauline Jaricot en 1822. Elle est très implantée à Lyon puisqu'un de ses deux sièges administratifs s'y trouve.

16 Dossier de passage en commission DRAC de la donation Antoine de Galbert, p.6 : "En entrant ces pièces au sein du fonds des Amériques, le musée des Confluences se dote à la fois de pièces remarquables et ouvre une nouvelle zone géographique jusqu'ici non représentée dans sa dimension ethnographique, la côte nord-ouest canadienne."

17 Sur le site du musée, cette section de la collection est présentée de la manière suivante : "La section ethnographique se développe en 1979 grâce au dépôt de la collection des Œuvres pontificales missionnaires de Lyon. De très belles pièces des Indiens des plaines, de la région des Grands Lacs ou encore de la côte Nord-Est du continent entrent en collection. Au début des années 2000, c'est la vie traditionnelle contemporaine des Amérindiens qui est privilégiée. Le bassin amazonien nous offre quant à lui un panel de productions de populations du Brésil et du Vénézuéla. Ce fonds s'enrichit à partir de 2018 par des collections constituées lors de missions de terrain en Amazonie brésilienne. Enfin, le Chili s'illustre notamment par d'impressionnants poteaux cérémoniels des chamans mapuche. "

En ce sens, la donation d'Antoine de Galbert diversifie la collection initiale du musée des Confluences. Pourtant, la répartition géographique des deux collections paraît somme toute assez similaire (**Annexes 1.4**). Ainsi, la donation renforce la sur-représentation des coiffes africaines et asiatiques. Dans les premiers temps de sa collection, Antoine de Galbert tourné essentiellement vers l'Afrique et, dans une moindre mesure, vers l'Océanie. En achetant la collection complète de coiffes asiatiques de Rik Gadella¹⁸, il a toutefois intégré massivement ce continent au sein de sa collection. Il semblerait que cette transaction témoigne d'un changement dans la manière dont il considère sa collection. Initialement guidée par son seul goût, il a ensuite cherché à lui donner une dimension d'exhaustivité, visant une cohérence sur le thème du " Voyage autour du monde ". Il n'en demeure pas moins qu'en matière d'acquisition, le continent américain n'a jamais fait partie de ses priorités, d'où la faible proportion d'objets en provenance de la côte Nord-Ouest Pacifique au sein de sa collection.

Seules quarante-trois des cinq-cent-vingt coiffes données par Antoine de Galbert au musée des Confluences proviennent des Amériques. Comme le fonds du musée, sa collection comporte essentiellement des artefacts amazoniens puisque vingt-trois coiffes américaines proviennent de cette aire géoculturelle. S'ajoutent à celles-ci dix coiffes d'Amérique du Sud, sept coiffes du Centre et de l'Est des Etats-Unis et les cinq coiffes de la côte Nord-Ouest Pacifique. Ces dernières représentent à peine sept pour cent des coiffes américaines conservées au musée des Confluences. (**Annexe 1.4.4.**)

2- Quelle documentation pour cette nouvelle collection muséale ?

Dans le cadre d'une donation, le transfert des artefacts d'une institution à une autre s'accompagne du transfert des documents afférents. Aussi, les fiches documentaires établies pour chaque coiffe à partir de la base de données de la Maison Rouge ont rejoint les archives du musée des Confluences en janvier 2018. Il est possible qu'elles aient été rédigées par Arthur Toqué, qui était chargé des collections d'Antoine de Galbert depuis 2006. Ces fiches, le plus souvent lacunaires, recensent les informations minimales réunies pour chaque objet : essentiellement dénomination et description de l'artefact (dimensions, matériaux) ; informations relatives à l'acquisition de ce dernier par Antoine de Galbert (vente (nom du vendeur, date et montant de l'achat par Antoine de Galbert) ; courte bibliographie pouvant contextualiser la pièce. Rares sont les fiches qui documentent la collecte de la pièce (date, lieu et contexte de la collecte).

18 Ce néerlandais né en 1964 a créé en 1986 la maison d'édition artistique "Picaron". Il a été le fondateur puis le directeur du salon Paris Photo pendant plusieurs années. Il se consacre désormais au marché de l'art du design, qu'il promeut en organisant des salons internationaux.

Certaines de ces fiches ont été enrichies dans le courant des années 2010 par Emilie Salaberry, actuelle directrice des musées d'Angoulême, à qui la collection avait été confiée pour qu'elle amorce un travail de recherche. Cette dernière, africaniste de formation, a orienté ce travail documentaire aux coiffes provenant de ce continent. Sur certaines des fiches concernant les coiffes asiatiques ou américaines, elle a indiqué quelques références bibliographiques, sans aller plus loin. En ce qui concerne les deux chapeaux de notre corpus d'étude, aucune information documentaire ne permet de remonter au-delà de 2009, date de l'acquisition de ces derniers par Antoine de Galbert auprès du marchand DG Art Tribal. Seules les quelques informations présentes sur la facture d'achat – pas sourcées - accompagnent les oeuvres au moment de leur entrée dans les collections nationales (**Annexe 1.5**). La société de vente d'antiquités DG Art Tribal, actuellement domiciliée à Saint-Ouen, contactée le 16 janvier 2022, n'a pas fourni de réponses. M. de Galbert, interrogé sur ce point le 22 décembre 2021, n'a pas pu nous communiquer de souvenirs concernant son achat, nous invitant seulement à contacter Maïning Le Bacquer, Chargée d'exposition au musée des Confluences, qui a pris en charge la donation en vue de sa mise en exposition.

Le travail de documentation de la collection a donc été initié essentiellement à posteriori de la donation, par les équipes chargées des collections du musée. Le musée des Confluences étant un musée public labellisé " Musée de France "¹⁹, ses trois missions principales sont la préservation de l'intégrité des objets de sa collection, la présentation de cette collection aux visiteurs, et la recherche à l'égard de cette collection. Puisque la connaissance technique des pièces comprises dans le fonds s'avère indispensable à leur conservation, le musée a rapidement missionné des spécialistes de chacune des aires géoculturelles représentées dans la donation pour compléter les quelques informations initialement fournies. Diverses spécialistes ont été consultés à l'occasion et la documentation réunie ainsi par le musée après la donation a nourri parallèlement la préparation de l'exposition " Le monde en tête " et le catalogue d'exposition.

3- Quelle médiatisation ?

Sur les cinq cent vingt coiffes données par Antoine de Galbert, trois cent trente cinq sont ensuite présentées dans le cadre d'une exposition temporaire, qui est la quatrième organisée autour de cette collection de coiffes. Pour chacune, le commissariat et la scénographie ont été coordonnés en premier chef par Antoine de Galbert. La première exposition, dont Bérénice Geoffroy –

19 Le label " Musée de France " , comme le Haut Conseil des Musées de France, qui en supervise l'attribution, a été institué par les lois L430-1 et L430-2 du Code du Patrimoine, le 4 janvier 2002. En 2022, environ 1200 musées français sont labellisés dont 82% sont des musées de collectivités territoriales. Le renouvellement du label est soumis au respect de plusieurs contraintes, ayant trait – entres autres – à la conservation des collections.

Schneiter était commissaire associée, s'est tenue à la Maison Rouge en 2010. La deuxième, *En tête à tête*, réalisée avec Emilie Salaberry a eu lieu au musée des Beaux-Arts d'Angoulême (mars à décembre 2011). C'est au musée Dauphinois que s'est tenue la troisième : *Voyage dans ma tête*, entre mars et juillet 2012, confiée à Jean Guibal, directeur du Musée dauphinois, conservateur en chef du patrimoine et à Olivier Cogne, chef de projet. Toutefois, ces deux expositions ont présentée un nombre relativement réduit de pièces : les deux chapeaux objets de cette étude n'étaient pas exposés dans l'exposition qui s'est tenue à Angoulême. ²⁰

Le musée lyonnais était légalement contraint de créer une exposition autour de la collection puisqu'il s'agissait là d'une des deux conditions posées par le donateur au moment où il a proposé cette collection en don. La deuxième concernait la publication d'un catalogue d'exposition.

" Commissaire-invité " de l'exposition, Antoine de Galbert a validé tous les choix de l'équipe de production, d'où quelques similitudes relatives entre les partis pris scénographiques de chacune des deux expositions. L'exposition du musée des Confluences a systématisé la présentation des coiffes en îlots qui apparaissaient déjà dans l'exposition à la Maison Rouge. (**Annexe 1.6.1.1**). La lumière tamisée, rouge à la Maison Rouge et bleu roi au musée des Confluences, confère un aspect solennel à l'espace. En résulte une scénographie spectaculaire, notamment au musée des Confluences où des tentures suspendues au plafond mettent en avant la hauteur de la salle. (**Annexes 1.6.1.4 et 1.6.2.3**.) Ces deux expositions ne réunissaient pas les pièces par aires géographiques, comme c'était le cas pour l'exposition au musée de Grenoble, mais autour de thématiques universelles, liées aux usages et aux symboliques des coiffes plutôt qu'à leurs provenances.

Les deux chapeaux nuu-chah-nulth qui font l'objet de notre étude, ont été présentés dans des sections différentes lors de l'exposition à la Maison Rouge et lors de l'exposition au musée des Confluences (**Annexes 1.6.1.1. et 1.6.2.1**). En 2010, l'un des guides de visite produit par la Maison Rouge indique que les chapeaux qui font l'objet de notre étude sont mentionnés dans le chapitre " Les naturelles ", du nom d'une des sections de l'exposition (**Annexe 1.6.3**). Pourtant, dans le catalogue d'exposition, ils sont présentés à la section " La grande parade : chasseurs et guerriers " ²¹. Ce n'est plus alors leur matérialité qui sert à les classer mais leur fonction. En effet, en 2010, les cartels des deux pièces les présentaient comme des " Coiffes de chasseurs de baleiniers " (**Annexe 1.6.1.3**), probablement parce que le document de vente de DG Art Tribal évoquait une identification comme " coiffes de chasseurs de baleine." (**Annexe 1.5**.) Interrogé pour préciser si les chapeaux nuu-chah-nulth avaient été placés dans la section " Les naturelles " ou dans la section

²⁰ Le chapeau numéro MHNL.2017.43.225 a également été exposé dans les vitrines des galeries La Fayette les 7 et 8 septembre 2010, mais il s'agissait plutôt d'une invitation à aller voir la future exposition de la Maison Rouge que d'une exposition en tant que telle, qui serait accompagnée d'un discours scientifique.

²¹ B. Geoffroy-Schneiter et G. Wajcman, *Voyage dans ma tête : la collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert*, chapitre " La grande parade : chasseurs et guerriers " p. 97 à 119

" La grande parade : chasseurs et guerriers ", Antoine de Galbert nous a répondu dans une communication personnelle du 28 février 2022 que " certaines coiffes pouvaient appartenir à plusieurs thématiques à la fois et exposées pour des raisons esthétiques de la scénographie.". Etant donné que, l'expertise de Marie Mauzé, Ethnologue, spécialiste des sociétés amérindiennes de la côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord, consultée à ce sujet par le musée des Confluences n'a pas confirmé l'hypothèse des chapeaux de baleiniers, le musée des Confluences a modifié l'appellation de ces deux objets, présentés simplement comme des " Chapeaux " sur les cartels de l'exposition de 2018 (**Annexe 1.6.2.2.**). La mention des baleiniers ayant été supprimée, aucune information n'aurait justifié que ces chapeaux soient présentés dans la section liée à la chasse. Ils ont finalement été présentés dans la section " Des coiffes de pouvoir "²².

Au-delà de cette première différence entre les deux expositions, il est intéressant de souligner que celle de 2010 à la Maison Rouge comportait une section intitulée " Celles que je n'aurais jamais ", dans laquelle étaient regroupés des prêts sollicités auprès du MqB-JC (**Annexe 1.6.1.1.**). Or, non seulement cette section est absente dans l'exposition de 2018, mais le collectionneur a expressément demandé à ce qu'aucune pièce extérieure à sa collection ne soit insérée à l'exposition. Associer les collections d'un grand musée à une collection privée permet au collectionneur qui en a l'initiative d'établir la légitimité scientifique de la collection qu'il a rassemblée, parfois sur des critères bien plus esthétiques que scientifiques. En 2018, Antoine de Galbert avait peu d'intérêt à chercher le soutien du MqB-JC puisque ses coiffes étaient désormais intégrées aux collections publiques du musée des Confluences, reconnues à échelle nationale et internationale comme des collections d'une grande qualité²³. De cette condition d'exclusivité découle une exposition qui met en avant autant les caractéristiques propres à chacun des objets que la figure du mécène à l'origine de la collection, ce que révèle d'emblée le titre de l'exposition.

C/ Deux oeuvres pour un ensemble ?

1- L'association hermine-fibres végétales...

Par leur analogie formelle, les deux chapeaux ont initialement été considérés comme un ensemble, au sein du corpus des coiffes de la côte Nord-Ouest. En effet, ils associent tous deux fibres végétales et fourrures d'hermines. La simple présence de fourrure de cet animal les singularise et paraît donc suffire à les rapprocher tant cet ornement est peu fréquent (p. 44). La *mustela erminea* est une sous-espèce de la famille des mustélidés, qui vit dans une zone allant du

²² *Le monde en tête : la donation des coiffes Antoine de Galbert*, chapitre " Des objets de pouvoir " p. 138 à 174

²³ Ce que traduit par exemple l'obtention du label Musée de France. Cf **note de bas de page numéro 19, p. 16**

tropique du Cancer au cercle polaire Arctique. Elle est donc présente tant en Europe qu'en Asie et en Amérique du Nord. Fines et élancées, les hermines mesurent entre quinze et vingt-cinq centimètres de long et pèsent entre cent cinquante et trois cent cinquante grammes. Ces animaux nocturnes et solitaires sont carnivores. Ils sont très appréciés pour leur fourrure changeante : marron en été, elle blanchit intégralement (exception faite de l'extrémité de la queue) pendant l'hiver. (**Annexe 1.10.**)

Figure 1 : à gauche / ci-dessous : MHNL.2017.43.218

Figure 2 : à droite / ci-contre : MHNL.2017.43.225

Crédits : Photo_Deschamps Pierre-Olivier



Les quatre hermines qui figurent sur les chapeaux de ce corpus ont été identifiées par Jacques Cuisin en 2017. Au moment de la donation, le musée des Confluences a en effet missionné ce chercheur du Museum National d'Histoire Naturelle de Paris pour qu'il analyse les coiffes contenant de la matière animale (plumes, crin de cheval, laine, fourrure...). Trente-huit coiffes américaines de la donation, dont les deux que nous étudions, lui ont été confiées en vue d'une étude.

Il est primordial pour un musée de disposer de ces identifications tant la circulation des espèces animales ou végétales menacées d'extinction est réglementée, en particulier par la convention internationale de la CITES, établie en mars 1973. En effet un musée ne peut pas acquérir d'objets contenant des matériaux inscrits au CITES et toute oeuvre prêtée pour une exposition temporaire à l'étranger devra-t-elle être accompagnée d'un certificat spécifique d'autorisation si elle contient un matériau inscrit sur la CITES (Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvage menacées d'extinction ou Convention de Washington). L'hermine est inscrite sur l'annexe III de cette convention internationale (**Annexe 1.7.**)²⁴, aussi pour relever de régime

²⁴ Il s'agit de veiller à ce que le commerce international (exportation, réexportation, importation, introduction) des spécimens d'animaux et de plantes sauvages ne menace pas la survie des espèces. Plus de mille quatre cents espèces animales et vingt-cinq mille espèces végétales sont déjà protégées : l'annexe I concerne les espèces menacées d'extinction ; l'annexe II concerne les espèces non menacées mais dont un commerce incontrôlé conduirait à une extinction ; l'annexe III concerne les espèces non menacées mais qu'il faut surveiller.

dérogatoire nous devons présumer qu'il ait été prouvé que les objets concernés aient été en Europe avant 1973 ²⁵.

Une identification précise des fibres végétales constitutives des objets de la collection n'a pas eu lieu à ce jour. En ce qui concerne les chapeaux nuu-chah-nulth, la notice du musée des Confluences indique simplement, dans la section " Matières et techniques " qu'il s'agit de " fibre végétale " (**Annexe 1.8.**). La vannerie s'inscrit dans un cadre symbolique et rituel complexe, conférant à chaque plante une valeur particulière. Le choix de la fibre végétale employée pour la confection de couvre-chefs par chaque ethnie n'est pas dû au hasard. Aussi, en ce qui concerne spécifiquement les objets de notre corpus, le fait de savoir, par exemple, s'il s'agit d'épinette (*picea*) ou de cèdre (*thuja plicata*) pourrait éclairer les usages de ces chapeaux.

2- ... et l'attribution à la population nuu-chah-nulth...

L'attribution à la population nuu-chah-nulth est déjà renseignée sur les factures reçues par Antoine de Galbert lors de l'acquisition des chapeaux (**Annexe 1.5.**). Le chapeau numéro 2017.43.225 a longtemps été attribué " makah ". Lors de l'exposition de 2010, le cartel la présentait d'ailleurs comme un chapeau makah et non comme un chapeau nuu-chah-nulth (**Annexes 1.6.1.2. et 1.6.1.3.**). Des photos des objets ont été transmises par mail à Ron Hamilton²⁶, qui a confirmé que ces deux pièces pourraient être des productions nuu-chah-nulth. Suite à cette lecture, les conservateurs du musée des Confluences ont décidé d'ajouter l'attribution nuu-chah-nulth sur le cartel du chapeau MHNL.2017.43.218, jusqu'alors uniquement attribué makah. Toutefois, pour faciliter la lecture de ce mémoire, nous continuerons à parler " des chapeaux nuu-chah-nulth " plutôt que de préciser " le chapeau nuu-chah-nulth et le chapeau nuu-chah-nulth ou makah ".

Cette double attribution n'a rien d'incohérent tant il y a de similarités entre les aires nuu-chah-nulth et makah, souvent étudiées de manière conjointes²⁷. Bien que les Makah ne parlent pas la langue nuu-chah-nulth (d'où leur absence au sein du Nuu-Chah-Nulth Tribal Council), il semblerait que ces deux communautés forment un seul sous-groupe parmi les Premières Nations de la côte Pacifique Nord-Ouest. Elles partagent en effet un marqueur culturel identitaire qui leur est spécifique : les Makah et les Nuu-Chah-Nulth pratiquent depuis des siècles la chasse à la baleine,

²⁵ Espèces élevées en captivité ou reproduites artificiellement, pour les spécimens destinées à la recherche scientifique, pour les spécimens acquis avant que le CITES ne soit applicable - comme toute loi, celle-ci ne peut être rétroactive.

²⁶ R. Hamilton est le nom donné par les autochtones à l'un des artistes nuu-chah-nulth les plus médiatisés du XXIème siècle, dont les noms autochtones sont, entre autres, Ki-Ke-In, Chuuchkamalthnii et Haa'yuups. Sa pratique est très hétéroclite : il touche notamment à la peinture, à la sculpture, à la danse, aux chants. C'est un acteur de la redynamisation des arts autochtones et de leur diffusion - **cf p. 55**

²⁷ Par exemple : McMillian, Alan D. , *Since the Time of the Transformers: The Ancient Heritage of Nuu-Chah-Nulth, Ditidaht, and Makah*. Vancouver: UBC Press, 1999

pour des raisons rituelles plutôt qu'alimentaires. Aucun spécialiste ne comprend pourquoi ce sont les deux seuls groupes de la côte Nord-Ouest Pacifique à chasser la baleine, alors que toutes les populations situées sur les littoraux avaient accès à cette ressource²⁸.

Toutefois, une analyse à distance ne peut valoir une analyse approfondie, faite par le spécialiste en présence des artefacts. De plus, les attributions des pièces venant de cette région sont mouvantes. En effet, de nombreux objets en provenance de la côte Nord-Ouest Pacifique ont été réattribués au fil du temps, et ce dans diverses collections. C'est notamment le cas d'un chapeau conservé au MqB-JC (numéro d'inventaire : 71.1882.30.35, **Annexe 1.9**), entré dans les collections sous l'attribution haida. Bill Holm²⁹ infirme en novembre 2018 cette attribution, indiquant qu'il s'agirait plutôt d'une pièce nuu-chah-nulth ou makah.

Plusieurs facteurs expliquent que ces attributions soient fluctuantes. Comme les matières premières, les chapeaux étaient échangés à l'échelle régionale, à brève comme à moyenne distance :

" Many of the principal natives, who lived near us, carried on a trade with more distant tribes, in the articles that they procured from us. For we observed that they would frequently disappear for four or five days at a time, and then return with fresh cargoes of skins and curiosities.³⁰ "

Ces échanges s'inscrivaient dans un tissu local de productions spécialisées (les canoës en thuya des Haida, les objets sculptés en bois des Kwakiutl, les planches de bois des Tsimshian, l'huile de baleine des Nuu-chah-nulth et Makah...) qu'ils concourraient à revivifier et à moderniser au gré des contacts. Dans l'article " "Dans une hotte." L'importance de la vannerie dans l'économie des chasseurs-pêcheurs-cueilleurs du Nord-Ouest de l'Amérique du Nord " (paru en 1996, dans *Anthropologies et Sociétés*, 20(3), p. 55 à 84), Nancy Turner écrit :

" La vannerie de chaque groupe se distingue par une combinaison particulière de techniques et de matériaux, mais elle reflète aussi les liens sociaux qui se sont créés au sein du groupe et entre les peuples, par le commerce et les communications, les mariages, et les autres formes d'échanges. Les termes techniques de vannerie et la nomenclature des paniers et des matières premières révèlent ces liens. Les échanges d'objets de vannerie étaient bien établis à la période qui a précédé l'arrivée des Européens. [...] Dans toute la région, on échangeait aussi les matériaux de vannerie.

21

28 Comme certaines populations Koniad et Aleut (Alaska), pratiquent aussi la chasse à la baleine, une hypothèse est posée sur le fait que les premiers peuplements de l'île de Vancouver et de ses alentours résulteraient de migrations inuites. (McMillan, Alan D. , *Since the Time of the Transformers: The Ancient Heritage of Nuu-Chah-Nulth, Ditidaht, and Makah*. p. 38)

29 B. Holm (1925-2020) est un historien de l'art américain spécialisé dans l'art de la côte Nord-Ouest Pacifique, professeur émérite et conservateur émérite au Burke Museum of Natural History and Culture (Seattle, Etats-Unis). L'ouvrage *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, qu'il a publié en 1965 est toujours une référence bibliographique majeure pour ceux qui étudient l'art des Premières Nations de cette région.

30 " Bon nombre des principaux indigènes qui vivaient près de nous faisaient du commerce avec des tribus plus éloignées pour les articles qu'ils nous procuraient. Nous avons observé qu'ils disparaissaient fréquemment pendant quatre ou cinq jours, puis revenaient avec de nouvelles cargaisons de peaux et de curiosités. ", (Journal de J. Cook, 1784, dans McMillan, *Since the times of transformers : the ancient heritage of the Nuu-chah-nulth, Ditidaht and Makah* , UBC Press, 1999, p. 180-190)

Kennedy et Bouchard (1983³¹) rapportent par ex que les Sliammon se procuraient de "l'herbe" (carex et scirpes) des Nuuchah-Nulth de l'île de Vancouver et la fibre de chanvre des Stl'atl'imx (Lillooet), peuple Salish de l'intérieur, tandis qu'ils vendaient à d'autres groupes des produits variés dont l'écorce de thuya. Les Nuuchah-Nulth obtenaient régulièrement des Quileute et des Makah de la péninsule Olympique des feuilles de xériohylle transformées pour la fabrication de leurs petits paniers de vannerie cordée à montants (wrapped twine) ".

Il en ressort que plusieurs objets peuvent avoir fait l'objet de stratégies commerciales ou avoir été collectés à un endroit différent de leur lieu de fabrication. Ces collectes, sur lesquelles nous reviendrons, sont peu documentées, l'identification à posteriori demeure nécessairement incertaine. Outre les circulations régionales, facilitées par la maîtrise commune de la navigation par canoë, la mouvance des attributions s'explique par la fréquente dissociation entre le tissage et le décor. Les Haida notamment exportaient de nombreuses coiffes vierges de toute ornementation, que les populations acheteuses pouvaient ainsi peindre selon l'iconographie locale.

Vu les incertitudes quant à l'attribution actuelle, nous avons décidé d'ouvrir l'étude à une échelle plus régionale que locale, qui paraît d'autant plus pertinente que la région de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique constitue une aire géoculturelle homogène à de nombreux égards. Les communautés ont en commun la majeure partie de leurs structures économiques et sociales, bien que chacune demeure indépendante d'un point de vue politique.

Ces similitudes s'expliquent peut-être par le fait que le climat est très similaire tout au long de la région. Le littoral, ponctué de criques, baies et fjords et les terres sont séparés par les Montagnes Rocheuses. Les pentes de ces dernières sont couvertes d'épaisses forêts, desquelles provient le cèdre, utilisé à des fins variées (p. 25). Le climat, doux bien que pluvieux et venteux, permet des ressources abondantes, notamment maritimes. L'économie régionale est fortement tournée vers le saumon, le flétan, les otaries et les baleines. Pour être viable, un groupe devait disposer de droits à la fois sur un territoire à l'intérieur des terres (qui permet de passer à l'hiver à l'abri du vent) et sur un territoire littoral. Bien qu'ils se déplacent au cours de l'année, ne laissant derrière eux que les structures de maisons qu'ils recouvrent de planches de cèdres mobiles, les habitants de la côte Nord-Ouest sont semi-nomades plutôt que nomades : ils effectuent le même circuit chaque année, suivant ainsi le rythme des saisons et des récoltes, de la chasse et de la pêche. Autrement dit, ils n'ont pas à chercher un nouveau territoire - ce serait impensable dans un système où le moindre cours d'eau, la moindre parcelle n'est exploitable que par celui qui en détient les droits, le plus souvent hérités des générations précédentes - , ils migrent entre des territoires définis.

31 Dorothy Kennedy et Sliammon Bouchard, *Sliammon Life, Sliammon Lands*, Talonbooks, 1983.

La région qu'ils étudient et qui est évoqué dans la citation de Turner correspond au territoire des Sliammon, une population de la côte Salish. (Annexe 0.1.4)

3- ... comme seuls points communs ?

Au-delà de la matérialité associant hermine et vannerie et de l'attribution ethnique établie à ce jour, les deux chapeaux qui composent notre corpus d'étude paraissent peu analogues. Observés simultanément, ils diffèrent l'un de l'autre sur un certain nombre de points (**Annexes 0.2. et 0.3.**). En effet, le chapeau numéro 218 s'avère plus imposant (tant en longueur qu'en largeur – **Annexe 1.8.**) et se distingue par sa verticalité et son aspect tubulaire alors que le chapeau numéro 225 prend plutôt la forme d'un dôme. S'ajoute une différence au niveau des décors, quoiqu'il s'agisse dans les deux cas de motifs abstraits et géométriques.

De plus, l'un comprend une plume de dinde orangée tandis que l'autre comporte une perle bleue. La présence de cette perle de verre manufacturée donne un indice sur la chronologie de l'objet³² : sa création serait postérieure (du moins l'appendice aurait été ajouté postérieurement) au développement des échanges avec les Européens puisque ce sont eux qui importent les perles, en échange de fourrures. Si les perles rouges et ambre étaient les plus fréquentes sur le marché, les bleues étaient les plus recherchées. Ces perles remplacent les perles en coquillage (*dentalia*) utilisées jusqu'alors par les Premières Nations. Enfin, le chapeau numéro 225 semble avoir une teinte supplémentaire : la partie supérieure du chapeau se caractérise par une couleur brun-rouge, aisément distinguable du noir et du marron clair utilisés pour le reste de la pièce.

A ces divergences stylistiques s'ajoutent le fait qu'un seul des deux chapeaux ait appartenu à la collection Bob Rumley avant d'arriver chez DG Art Tribal. Cet élément pourrait expliquer pourquoi ils n'ont pas été achetés le même jour par Antoine de Galbert. Le chapeau numéro 2017.43.218 a été acheté le 17 mars 2009 tandis que le second a été acheté le 6 avril 2009, soit près de trois semaines plus tard (**Annexe 1.5.**). Peut-être que le deuxième chapeau était déjà dans la galerie quand il a acheté le premier mais qu'il a décidé de se laisser un temps de réflexion. Néanmoins vu la manière dont Antoine de Galbert décrit sa démarche d'acheteur, le plus probable serait que le marchand l'ait rappelé pour l'avertir de l'arrivée d'un second chapeau, proche de celui qu'il venait de lui acheter. En effet, quand une coiffe lui plaisait, il ne s'accordait pas quelques jours pour réfléchir à la possibilité d'une acquisition, il l'achetait directement.

De tous ces éléments (divergences dans la forme, identifications changeantes au fil du temps, dates d'achat), découle le sentiment que notre corpus d'étude est artificiel. Il paraît évident en effet que ces deux chapeaux, conçus dans des contextes distincts, n'ont pas été conçus pour former une paire. Leurs significations pourront donc se révéler différentes. En revanche, vu leur matérialité sensiblement similaire, il est probable que les différentes étapes de leur réalisation aient été identiques.

³² Cheryl Sheerar, *Understanding Northwest Coast Art : a guide to crests, beings and symbols*, Douglas & McIntyre University of Washington Press, 2000, p. 19 (rubrique "bead").

II. La réalisation des chapeaux en vannerie : une multiplicité de savoir-faire

Avant-Propos sur la vannerie :

" This exhibit is about how baskets are entwined with people's lives, and how basket makers are culture bearers : human cultural resources. We are focusing on people because of the importance of basket makers in their communities, and the importance of baskets in people's lives "33 explique Robin K. Wright. Ce faisant, il souligne combien la vannerie est un marqueur culturel d'échelle régionale, contrairement, par exemple à la chasse à la baleine, qui ne concerne que les Makah et les Nuu-chah-nulth, et ce depuis plusieurs siècles. Andrea Laforet souligne que cette cohérence régionale n'exclut pas des singularités locales et que les styles des communautés partagent des similarités sans être pour autant identiques. Dans la suite de la citation, l'autrice indique que la vannerie renseigne sur la population dont elle provient, non seulement parce qu'elle matérialise les pratiques et le goût de celle-ci, mais surtout parce qu'elle traduit en filigrane ses structures et valeurs sous-jacentes. Elle rappelle par ailleurs l'intérêt d'une étude comparative : par ses points communs et ses différences avec la vannerie des communautés voisines, un style local en dit long sur les réseaux régionaux.

" In spite of the fact that baskets makers of the coast used the same range of raw materials and drew from the same repertoire of techniques, the basketry of each separate people is marked by unique form, decoration and construction technique wich, together, constitute a distinctive style (...) A basketry style is a set of ideas echoed in practice until the ideas themselves are forgotten. They are forgotten, but captured in process and product remain there, to be decoded when required. The basketry style of a people encodes their identity; it follows that differences between styles encode differences between groups. "34

Quelques pages plus tard, l'autrice insiste sur le triple niveau d'analyse avec lequel la vannerie peut être appréhendée. Selon elle, chaque pièce en vannerie reflète d'une part le style général qui caractérise une aire géoculturelle, d'autre part un style local, et enfin le style personnel du vannier qui en est à l'origine. De fait, nous avons essentiellement documenté le premier de ces trois niveaux : l'échelle régionale.

24

33 "Cette exposition montre comment les paniers sont liés à la vie des gens, et comment les vannières sont des porteurs de culture : des ressources culturelles humaines. Nous nous concentrons sur les personnes en raison de l'importance des vannières dans leurs communautés et de l'importance des paniers dans la vie des gens. " Robin K. Wright, Conservateur au Burke Museum of Natural History and Culture (Seattle, Etats-Unis), à l'occasion de l'ouverture de l'exposition " Entwined with Life : Native American Basketry " (Burke Museum, 26 octobre 2000 au 6 mai 2001)

34 " Bien que les vannières de la côte aient utilisé la même gamme de matières premières et puisé dans le même répertoire de techniques, la vannerie de chaque peuple est marquée par une forme, une décoration et une technique de construction uniques qui, ensemble, constituent un style distinctif (...) Un style de vannerie est un ensemble d'idées reprises dans la pratique jusqu'à ce que les idées elles-mêmes soient oubliées. Elles sont oubliées, mais capturées dans le processus et le produit restent là, pour être décodés au moment voulu. Le style de vannerie d'un peuple encode son identité ; il s'ensuit que les différences entre les styles encodent les différences entre les groupes" ; Franck W. Porter (sous la direction de), *The art of Native Basketry : a living legacy*, Greenwood Press, 1990. Chapitre 13 "Regional and Personal style in Northwest Coast Basketry" par A. Laforet, p.286-290

A/ La récolte et la préparation des matériaux, reflet d'un rapport responsable à l'environnement

1- Quelles matières premières pour la vannerie ? – Annexe 2.1.

Le cèdre, qui pousse tout le long de la côte Nord-Ouest Pacifique, est un élément central de l'économie régionale. Deux sous-espèces sont endémiques, le nom de la deuxième en témoigne : le *Thuja plicata* (cèdre rouge de l'Ouest ou thuya géant) et le *Chamaecyparis nootkatensis* (cèdre jaune ou cyprès jaune, de 20 à 40 mètres de haut, et dont le diamètre du tronc est d'environ un mètre). Ces arbres, qui peuvent vivre un millier d'années, sont appréciés pour leur bois tendre, ainsi que pour leur fibre régulière. Les populations locales ont appris à employer toutes les parties de ces arbres, pour des usages très divers : avec les branches, ils tissent des cordages ; dans les troncs, ils creusent des canoës et des totems ; avec l'écorce, ils confectionnent des paniers, des tenues.

En effet, jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, l'habillement des communautés locales était en majeure partie composé de robes en écorce de cèdre, tissées avec un cadre (**Annexe 2.2.1.**). Ces robes étaient souvent associées à des accessoires, dont des chapeaux, également tissés en fibres végétales. Ces tenues de cèdre étaient parfois accompagnées de peintures corporelles ou de bijoux en cuivre et en os de baleine. Dans certaines communautés (dont la communauté Tlingit), les plus riches portaient également des labrets. La fréquence des averses dans cette région explique pourquoi le bois de cèdre, qui a l'avantage d'être étanche, était si apprécié. Les capes étaient le plus souvent tissées à partir du cèdre jaune, plus doux que le cèdre rouge, et parfois ornées d'un bandeau de fourrure en partie supérieure. Les tenues en fourrure et en peau de mammifères marins étaient réservées aux personnes au sommet de la hiérarchie clanique. Des produits manufacturés se sont toutefois peu à peu substitués à cet habillement traditionnel. Les capes en écorce ont notamment été remplacées par les capes en laine appelées " Chilkat blankets " (**Annexe 2.2.2.**), produites dans le Nord de la région, ce qui explique pourquoi, contrairement à d'autres accessoires, elles ne sont plus portées lors des cérémonies contemporaines.

Puisque le cèdre est moins fréquent dans certaines zones de la région, notamment au Nord, d'autres matériaux sont utilisés, notamment l'épinette, très apprécié par les groupes Tlingit du Nord. Il est également employé par les vannières lorsqu'elles confectionnent une pièce non destinée à porter des charges (paniers décoratifs plutôt que paniers alimentaires par exemple). A. Laforet (1990, p. 283) indique qu'à l'Est de l'aire Tsimshian les habitants travaillent essentiellement l'érable et que dans le Sud de l'aire Nuuchah-Nulth et chez les Salish, le roseau est fréquemment tissé. Ces spécialisations territoriales existent aussi pour les matériaux servant à la décoration de l'objet : alors

que les Tlingit emploient majoritairement de l'adiante, les Salish utilisent plutôt du bois de cerisier, apprécié pour son aspect brillant. Cette caractéristique nous invite à penser que le chapeau MHNL.2017.43.218, dont la brillance est notable par rapport au chapeau MHNL.2017.43.225 (**Annexes 0.2. et 0.3.**), aurait pu être tissé à partir du bois de cerisier. Afin de diversifier leur production ou de répondre à un besoin technique précis, il n'est pas rare que les vannières partent collecter une plante à des dizaines de kilomètres de chez elle.

Si, pendant très longtemps, les espèces non endémiques, tels le coton ou l'agave, n'ont représenté qu'une infime minorité de l'ensemble des matériaux utilisés, cette tendance change progressivement³⁵. En effet, il est de plus en plus difficile pour les vannières de collecter des matériaux puisque les industries récentes s'étendent largement sur les espaces naturels et, ce faisant, détruisent les écosystèmes. L'influence néfaste de ces industries sur les matières premières de la vannerie vient aussi de ce qu'elles déversent dans les eaux des polluants, qui empêchent ensuite la pousse des plantes autour des lacs et étangs, des espaces traditionnellement propices à la cueillette. Pour des raisons morales et spirituelles - que nous évoquerons dans la sous-partie suivante, une vannière n'est pas toujours autorisée à aller collecter sur les terres voisines, ce qui poserait en outre des difficultés d'ordre pratique. Certaines vannières sont donc dans l'obligation de travailler des fibres végétales importées de pays voisins.

2- Matériaux et préparation rituelle - Annexe 2.5.

Dans les archives, la majorité des photographies ayant trait à la vannerie présentent des vannières assises, en train de tresser les fibres végétales. L'accumulation de ces photos, qui sont pour la plupart le résultat de séances de pose, finit par biaiser l'image que se fait le lecteur de cette activité : la vannerie y est réduite au temps du tissage quand cette étape n'est qu'un des processus de ce savoir-faire maîtrisé par les vannières. Résumer ainsi la vannerie, c'est omettre toutes les étapes qui précèdent et succèdent au tressage des fibres végétales. Quand Isabel Rorick, vannière haida contemporaine, décrit ce qu'elle préfère dans son travail, elle ne mentionne d'ailleurs pas le moment du tissage mais d'autres processus techniques plus essentiels à ses yeux (**Annexe 2.4.1. question 3**).

Tout au long de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique, puisque les entités naturelles et humaines ne sont pas séparées et dialoguent constamment, l'utilisation d'un matériau est soumise à une double préparation. Comme le soulignent Martha Black et N. Turner³⁶, à la préparation

35 N. Turner, 1996 ; S. Koros, *Teacher guide for basketry* (Burke Museum)

36 M. Black, *HuupuKwanum tupaat : Out of the mist : treasures of the Nuu-Chah-Nulth chiefs*, Royal British Columbia Museum, 1999, p. 24 à 35 ; N. Turner, *Ancient Pathways, ancestral knowledge, ethnobotany and ecological wisdom of indigenous peoples of Northwestern North America*, vol. 2, McGill-Queen's University, 2014, p. 327 et 328

matérielle qui consiste à réunir et nettoyer les outils, s'ajoute une préparation rituelle, répartie avant, pendant et après l'activité. Elle comprend des prières et des peintures corporelles pour demander une protection, mais aussi des temps de purification tels des bains ou des interdits sexuels. Chaque clan dispose de ses propres autorisations et obligations quant aux rituels. Une atteinte à ce secret peut diminuer l'efficacité de la protection. En langue nuu-chah-nulth, cette préparation est appelée " ?uusimch " (prononcé : oosumich). Au sein de cette communauté, la collecte d'écorce du cèdre jaune est associée à une peinture faciale dont seuls les yeux sont exclus (**Annexe 2.3**). Une fois protégée par cette peinture, la vannière peut partir dans la forêt, où elle doit à tout prix se garder de badiner avec un homme. Si elle enfreint cette règle, des marbrures apparaîtront sur l'écorce au moment du séchage, la rendant inutilisable et dévoilant sa faute au grand jour. Des rituels similaires se retrouvent dans toute la région.

Le temps de la collecte, qui s'accompagne donc de chants et de prières, peut être relativement long. N. Turner (1996) rapporte les souvenirs du nuu-chah-nulth Stanly Sam³⁷ : il se rappelle que sa grand-mère partait à pied, pour une durée allant d'un jour à deux semaines afin de prélever l'écorce des cèdres jaunes et des cèdres rouges, et qu'il n'était pas rare que toute la famille l'accompagne. Dans le même article, l'autrice indique également que, selon la représentante de la California Indian Basketweavers Jacquelyn Ross, une vannière peut récolter en une fois suffisamment de fibres végétales pour tresser dix paniers (Society for Ecological restoration conference, Seattle, Septembre 1995, cité par N. Turner, 1996).

Récupérer des matériaux demande de l'observation et de la minutie. Pour récolter de l'écorce de cèdre, la vannière incise le tronc de l'arbre à environ un mètre de hauteur avant de détacher doucement une bande d'écorce. Au fur et à mesure qu'elle exerce une pression régulière (car si la pression n'est pas régulière, l'écorce se déchire), elle s'écarte du tronc et arrache la bande par un rapide mouvement de rotation. Elle sépare l'écorce interne de l'écorce externe, inutilisable pour la vannerie. L'écorce conservée est ensuite pliée en fagots et ramenée à la maison, où elle est lavée puis à nouveau enroulée et mise à sécher jusqu'à être utilisée. Les fibres sont conservées dans des boîtes, sans quoi la fumée du feu allumé quotidiennement les décolorerait.

Les propos de S. Williams, I. Rorick et J. Ross, attestent la persistance de ces rituels. Les deux premières indiquent qu'encore aujourd'hui, la vannière doit accomplir le travail de collecte et de préparation pour que son savoir-faire soit véritablement reconnu³⁸. Qu'elle ait réalisé le tissage ne suffit pas à faire de la vannière la légitime propriétaire de la pièce confectionnée. La troisième met

37 Stanly Sam, communication personnelle de 1994, rapportée par D. W. Peri et par S. M. Patterson dans l'article "The basket" is in the roots, that's where it begins", publié dans l'ouvrage collectif sous la direction de M.K. Anderson *Before the Wilderness. Environmental Management by Native Californians*. Ballena Press, 1994. (p. 175 à 194)

38 I. Rorick : **Annexe 2.4.1. question 13**. S.Williams : **Annexe 2.4.2. partie 5** ; J. Ross (1995)

plutôt en lumière la question de la transmission de ce savoir-faire et des difficultés rencontrées par les vannières contemporaines quant aux collectes. Aussi N. Turner (1996) écrit-elle que :

" Jacquelyn Ross, vannière californienne, appartenant au groupe Miwok de la côte, expliquait récemment comment on enseignait aux artisanes à récolter leurs plantes avec respect, et seulement aux endroits "propres" et non souillés par des activités comme boire ou fêter. Les paniers fabriqués avec des matériaux de vannerie cueillis ds ces endroits pourraient attirer la malchance sur ceux qui les utilisent. De plus, on enseignait aux filles à cueillir les plantes de vannerie aussi près que possible des sites traditionnels de cueillette, ces sites où leurs mères, leurs grand-mère et tous les membres féminins de la famille se rendaient avant elles. On considérait les matériaux de ces endroits comme les meilleurs. Les plantes provenant de lieux plus éloignés risquaient de ne pas convenir au travail de l'artisane puisque celle-ci ne connaissait pas l'histoire de leurs lieux de cueillette. "

L'ensemble de ces obligations spirituelles découle de la conception animiste de l'environnement qu'ont les populations locales, laquelle les implique dans un rapport réciprocity et de responsabilité à la Nature.

3- Une conception animiste de l'environnement

L'animisme est une des quelques grandes manières qui existent de penser la relation entre les Hommes et le monde dans lequel ils évoluent. Non spécifique aux populations autochtones de cette région, cette conception présuppose que toute entité a une âme équivalente à celle des humains, et que toutes les entités, humaines, animales, végétales ou naturelles, interagissent constamment. Au contraire, d'autres modes de pensée ont tendance à considérer qu'il y a une dichotomie entre la Nature et la Culture. Ruth Kirk souligne que, si les entités ont une âme, c'est aussi parce que leur nature est changeante : chaque humain, avant ou après son existence, sera plante ou montagne. En somme, l'essence des éléments naturels est donc similaire à celle des humains. Estimant que, comme les humains, les plantes et les animaux savent s'organiser en communauté, les populations locales n'établissent pas de hiérarchie entre les formes du vivant et du non-vivant. L'auteur écrit :

" When they enter their homes, Animal People take off their cloaks and resume human form [...] All realize their own animal bodies can supply men with food, furs and other materials but they take no offence at this since, after their flesh is eaten, Animal People simply return home. They can put on another cloak of flesh and re-enter the human world whenever they choose. Unless well treated, however, they feel no obligation to let their bodies be taken. " ³⁹ 28

39 " Lorsqu'ils rentrent chez eux, les Hommes-animaux enlèvent leur manteau et reprennent leur forme humaine [...] Ils se rendent tous compte que leur propre corps animal peut fournir aux hommes de la nourriture, des fourrures et d'autres matériaux, mais ils ne s'en offusquent pas puisque, après avoir mangé leur chair, les Hommes-animaux rentrent simplement chez eux. Ils peuvent revêtir un autre manteau de chair et réintégrer le monde des humains quand ils le souhaitent. Cependant, à moins d'être bien traités, ils ne se sentent pas obligés de laisser leur corps être pris... " ; R. Kirk, *Wisdom of the Elders, Native traditions on the Northwest Coast, The NCN, Southern Kwakiutl and Nuxalk*, Royal British Columbia Museum, 1988, section "A sense of place and past", p. 89 à 105

Le paysage actuel serait par conséquent le résultat des métamorphoses d'humains, d'animaux ou de plantes en montagnes, en rivières, voire en étoiles. Malgré la distance qui sépare les Navajo⁴⁰ des populations de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique, il est intéressant de souligner que, comme le précise N. Turner (2014, p. 311), le mot vernaculaire pour dire étoile, *sósi*, signifie littéralement " mon ancien ancêtre ". Le rapport des populations autochtones à leur territoire est donc très fort, ce que souligne R. Kirk, qui écrit quelques paragraphes plus tard (p. 89 - 105) :

" People can trace back for generations the rights to a winter village, a eulachon river, a salmon stream, a halibut bank, a clam beach, a whaling site, a sealing site, a cinquefoil meadow, a berry patch, a cedar swamp, a mountain goat hunting ground, or whatever. Conscious identification with such localities – as well as knowledge of modern land values – still characterizes native thinking. People feel incomplete if separated from their traditional land. "

Parce qu'ils ont une âme, ces éléments influencent la vie des humains, qui veillent à ne pas les offenser, de peur de s'attirer une malédiction. Un autochtone agit toujours de manière à s'assurer la coopération et la protection des entités extérieures. Les communautés considèrent d'une part, qu'elles ne sont pas en mesure de lutter face aux qualités des plantes ou des animaux, d'autre part, que la réussite de leurs entreprises est soumise au bon vouloir de ces espèces. Chaque cueillette ou récolte est vue comme un privilège ponctuel que l'arbre ou l'animal a accordé, et qu'il faut sans cesse solliciter à nouveau, d'où l'extrême reconnaissance à l'égard de ce dernier. (**Annexe 2.7.**)

En somme, les communautés autochtones locales traitent les entités de l'environnement comme des membres de leur famille, ce qui les engage dans une relation faite d'obligations, de devoirs et de responsabilités. N. Turner résume ce point en écrivant : " It is important to note, too, that animals, fish, roots and berries were not gathered without regard for their own right to exist. A deep social conscience of that right was maintained in the social institutionalization of gratitude rituals and public ceremonial observance in honour of the lives of the animals and plants taken for food. " ⁴¹

De cette conception découle une attitude responsable envers l'environnement, chacun ayant conscience que ses propres actions se répercuteront sur l'ensemble du système et que le maintien des cycles de la Nature dépend du comportement de tous. Ce sens de la responsabilité se traduit par une cueillette extrêmement raisonnée, basée sur le principe de la durabilité des ressources : il ne faut collecter ce que qui est nécessaire pour subvenir à un besoin. En outre, les prélèvements ne sont pas effectués sur les arbres qui ne résisteraient pas à cette intervention : par exemple, les vannières ne prélèvent pas d'écorce à un arbre qui a des branches basses car si la pression exercée sur l'arbre brisait les branches, l'écorce serait très abîmée. N. Turner (1996) en donne plusieurs exemples. Elle

40 Communauté autochtone américaine, installée sur quatre états : Utah, Colorado, Arizona et Nouveau Mexique.

41 N. Turner, *Plants people and places : the roles of ethnobotany and ethnoecology in indigenous people's land rights in Canada and beyond*, édition N.J. Turner, 2020, p.41

indique qu'un vannier nuu-chah-nulth ou de la côte Salish qui, par manque de rigueur, collecterait les tiges " mâles ou maris " des laïches (*carex*) se rendrait ridicule car ces branches, qui portent des fleurs ou des fruits, sont trop cassantes pour convenir à la vannerie. En collecter revient donc à prélever dans la Nature des matériaux inutilisables. Au contraire, tout ce qui est récolté doit pouvoir servir, même si les morceaux de moins belle qualité seront destinés au fond des paniers ou aux structures des chapeaux, non visibles une fois le produit fini. Pour l'écorce de cèdre, la vannière doit se limiter à récupérer une ou deux bandes d'écorce par arbre, soit un tiers de la circonférence d'un jeune arbre, afin que celui-ci puisse continuer sa croissance. L'autrice cite F. Boas, qui écrivait : " Even when the young cedar-tree is quite smooth, they do not take off all the cedar-bark, for the people of the olden times said that if they should peel off all the cedar-bark... the young cedar would die. Therefore, the bark-peelers never take all of the bark off a young tree. "⁴²

Il est tout aussi indispensable de savoir à quel moment effectuer la récolte. Les vannières collectent de préférence au moment où la sève coule car l'écorce se détache plus facilement. Ce savoir-faire repose donc sur une connaissance extrêmement précise du cycle de la Nature, sans laquelle la relation à l'environnement ne peut être respectueuse et responsable. Cette connaissance permet de varier les lieux de collecte, de sorte que la moindre parcelle du territoire puisse être mise à contribution. En effet, plus il y a de zones de collecte, moins les vannières collecteront dans chacun de ces lieux, qui seront donc moins endommagés par l'activité. Ce système permet de respecter les temps de repos de chaque écosystème, sans en épuiser aucun. Pour se rappeler des cycles saisonniers, les habitants prennent comme points de repère les mouvements des oiseaux, les flux des saumons dans les rivières ou encore les périodes d'hibernation des mammifères, car pour eux l'environnement forment un tout complet.

B/ Des savoir-faire féminins

1- L'organisation du temps de travail

Une part importante des activités auxquelles s'adonnent les communautés locales concerne la gestion des ressources naturelles : les collecter, les stocker, les transformer, les échanger... Chaque matériau implique un certain nombre d'étapes à effectuer et s'inscrit dans une temporalité précise, qui se chevauche parfois avec celles des autres ressources. Tout au long de la côte Nord

42 "Même lorsque le jeune cèdre est bien lisse, ils n'enlèvent pas toute l'écorce, car les gens d'autrefois disaient que s'ils enlevaient toute l'écorce du cèdre... le jeune cèdre mourrait. Par conséquent, les écorceurs n'enlèvent jamais toute l'écorce d'un jeune arbre." F. Boas, *Ethnology of the Kwakiutl*, Smithsonian Institution, 1921, p. 616 et 617 ; cité par N. Turner (2014, p. 348)

- Ouest Pacifique, les habitants suivent les conditions dictées par ce rythme naturel, plus qu'ils ne tentent d'imposer les leurs à l'environnement. Aussi le calendrier des activités est-il inextricablement lié au calendrier saisonnier des ressources⁴³. Puisque c'est au printemps et à l'été que les récoltes, chasses ou pêches se concentrent, c'est pendant cette moitié d'année que les membres des différentes communautés sont le moins libres de disposer de leur temps. En effet, pour ne pas laisser passer ces approvisionnements, ils guettent l'arrivée à maturité des fruits ou l'apparition du saumon dans les cours d'eau, processus sur lesquels ils n'ont aucune prise.

Cette grande perméabilité entre le cycle saisonnier et le cycle du travail explique la division été/hiver des étapes de la vannerie. Tout au long de la belle saison, les femmes participent à la collecte des ressources : elles ne chassent ni ne pêchent (sauf les coquillages), en revanche elles cueillent les fruits, les baies, les plantes, et l'écorce des arbres. De leur côté, les hommes effectuent ces tâches, mais chaque sexe oriente la collecte selon les vocations qui sont les siennes. Autrement dit, les femmes récupèrent les racines les plus fines, qui sont les plus adéquates pour le tissage tandis que les hommes ramassent les racines les plus épaisses, dont ils font ensuite des pièges et des collets⁴⁴. Les jeunes garçons ne sont pas autorisés à suivre les hommes dans leurs activités, d'où leur présence au côté de leurs mères et de leurs soeurs. L'interdiction qu'ont ces dernières de pratiquer certaines activités pourrait être liée à leurs menstruations. Les habitants de la région considèrent en effet que, lorsque les femmes ont leurs règles, elles sont en proie à des hallucinations dommageables aux actions entreprises par les autres membres de la communauté. Elles sont donc isolées du groupe, à l'instar de tout ce qu'elles touchent. Si l'été est consacré à la collecte des matériaux et à leur stockage, l'hiver est quant à lui plus propice au tissage⁴⁵.

Du fait de ce calendrier saisonnier, qui exige une disponibilité totale au moment des pleines récoltes, bien peu d'habitants se consacrent à la même activité pendant les douze mois de l'année⁴⁶. Ainsi, jusqu'au XIX^e siècle, il y avait aussi peu de femmes se dédiant intégralement à la vannerie que de femmes ne s'y dédiant pas du tout : toutes connaissaient suffisamment les savoir-faire de la vannerie pour subvenir aux besoins de la famille en paniers, nattes, tenues ou accessoires. Ce n'est probablement plus vrai aujourd'hui puisque le rythme saisonnier et celui des activités humaines se sont progressivement désolidarisés. Dans l'ensemble, la vannerie constituait donc une activité complémentaire, ce que met en avant N. Turner (1996), qui estime que :

" La fabrication des paniers, si on tient compte de la cueillette des matériaux, de leur transformation et du tressage, pouvait sans doute, dans certaines régions, représenter entre le quart et la moitié des heures que les femmes consacraient au travail chaque année ".

43 Margaret B. Blackman, *During my time, Florence Edenshaw Davidson*, University of Washington Press Douglas and McIntyre, 1982, chapitre "The Haida Woman"

44 Ibid

45 R. Kirk, 1988, p. 120 à 130

46 L'influence sur les modes de vie autochtones des échanges avec les Européens sera développée en III. B.

Malgré ce constat, les études sur l'économie et les circuits de la vannerie restent marginales, d'où le commentaire historiographique avec lequel poursuit l'autrice : selon elle, c'est en partie parce qu'il s'agit d'une activité dite féminine que les chercheurs s'y sont intéressés tardivement. Ce désintérêt est aussi provoqué par la rareté des pièces en vannerie retrouvées en contexte archéologique, qui tend à invisibiliser la production au profit des productions qui se conservent mieux, telles les lames de pierre ou la sculpture en argilite, soit deux activités exclusivement masculines.

Si la division du travail a longtemps été aussi genrée⁴⁷, c'est en partie parce que la transmission des savoir-faire l'était aussi.

2- Une transmission matrilineaire des savoir-faire de la vannerie ?

Jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, les savoir-faire qui composent la vannerie, allant de la collecte des matériaux à l'ajout des décors, en passant par la préparation des fibres et le tissage de la trame, se sont transmis exclusivement de femme à jeune fille de la même famille. Autrement dit, il ne suffisait pas d'être une femme pour pouvoir enseigner les techniques de la vannerie. Un lien de parenté entre la professeuse et son élève était indispensable, et celui-ci devait être matrilineaire : une jeune femme ne devait pas apprendre la vannerie par la mère ou la soeur de son père mais par la mère ou la soeur de sa mère. A cet égard, A. Laforet (dans Franck W. Porter, 1990, p. 283) écrit :

" These were skills passed from mother to young daughter, aunt to niece, grandmother to granddaughters, skills which once acquired, were as familiar as breathing. Without them, however, none of the fabrics which could be created with the various techniques could have achieved their potential. There would have been no precision of form or design. "⁴⁸.

La partie centrale de cette citation met par ailleurs en lumière la continuité dans laquelle s'inscrit un tel enseignement : une fois acquis, ce sont des savoir-faire qui accompagnent la femme jusqu'à la fin de sa vie. Dès l'apprentissage, la pratique de la vannerie s'inscrit en effet dans le temps long. Plusieurs années se passent entre le moment où la jeune fille commence à accompagner sa parente dans ses activités et le moment où elle est en mesure de confectionner elle-même et intégralement une pièce en vannerie. Cet enseignement exige donc beaucoup de patience et de constance de la part de la jeune fille. L'intérêt de cette temporalité longue n'est pas seulement de

47 Dans l'**annexe 2.4.1. question 8**, Isabel Rorick raconte comment elle a renoncé à la sculpture – une activité dite masculine - au profit de la vannerie pour répondre aux attentes que la communauté avait d'elle.

48 " Il s'agissait de compétences transmises de mère en fille, de tante en nièce, de grand-mère en petites-filles, des compétences qui, une fois acquises, étaient aussi familières que la respiration. Sans elles, cependant, aucun des tissus qui pouvaient être créés avec les différentes techniques n'aurait pu atteindre son potentiel. Il n'y aurait pas eu de précision dans la forme ou le dessin. "

confirmer la bonne maîtrise qu'a la jeune fille des différentes techniques nécessaires à la pratique de la vannerie. Plus encore, cette temporalité permet à l'élève d'engager un rapport spirituel avec les matériaux, qu'elle apprend progressivement à fréquenter. N. Turner utilise à cet égard l'expression de " relations privilégiées ", tissées entre la vannière en formation et l'environnement.

Les recompositions de la société autochtone qui ont eues lieu depuis le XVIIIème siècle ont toutefois pu bouleverser les processus traditionnels de transmission. Plusieurs facteurs sont entrés en jeu dans ce processus. D'une part, les importations des Européens ainsi que les activités industrielles qu'ils ont installées dans la région ont modifié la culture matérielle des habitants de la côte Nord-Ouest Pacifique⁴⁹. Le rythme des activités, déjà bouleversé sur le territoire de l'actuel Alaska depuis l'arrivée des Russes en 1741, s'est alors progressivement décorrélé du rythme saisonnier. La gestion de certaines ressources est restée identique, en revanche d'autres ressources ont cessé d'être exploitées du fait de l'apparition d'autres alternatives, moins coûteuses en temps et en énergie. En conséquence, il est devenu possible de se consacrer à une activité annuelle, avec une pratique moins entrecoupée qu'auparavant par les récoltes ou la gestion de ces dernières. De plus en plus et surtout depuis la redynamisation des cultures autochtones amorcée dans les années 1980, la vannerie a pu devenir un métier à temps complet, même si certains la pratiquent comme un loisir.

La généalogie d'Isabel Rorick, qui comprend plusieurs noms de grandes vannières, reconnues tout le long de la côte Nord-Ouest Pacifique, est particulièrement intéressante à cet égard. Elle précise la lignée dans laquelle elle s'inscrit au début de son entretien avec Emma Bonnemaïson (**Annexe 2.4.1. questions 1 et 2**), avant d'aborder la manière dont le processus de transmission se recompose progressivement suite à la diminution notable du nombre de personnes maîtrisant les savoir-faire de la vannerie. En effet, pour maintenir le dynamisme de cet art, les vannières transigent avec les règles établies jusqu'alors, jugeant que la primauté doit être donnée à la survie de l'art, plutôt qu'aux codes sociaux qui régissent cette pratique. Isabel Rorick développe les exceptions qui ont eu lieu à deux reprises dans sa famille vis-à-vis de la transmission matrilineaire (**Annexe 2.4.1. questions 9, 19 et 20**). Outre cette première rupture, il est de plus en plus fréquent que l'apprentissage de la vannerie se fasse dans un contexte non-familial. Depuis les années 1980, les vannières professionnelles donnent fréquemment des cours de vannerie car, à nouveau, la priorité est d'assurer la transmission de ce savoir-faire, quel que soit le contexte de cette transmission. C'est ce que souligne la vannière Deborah Head lorsqu'elle s'exclame :

"The type of classes are just awesome bc we know the urgency and we are not afraid to share secrets. That type of dedication is what's going to keep it throw some threads into the recovery of this almost lost art form."⁵⁰ 33

49 N. Turner (1996), S. Brown (chapitres 4 et 5, p. 47 à 139)

50 "Ce type de classes est tout simplement génial car nous connaissons l'urgence et nous n'avons pas peur de partager des secrets. Ce type de dévouement est ce qui va permettre de continuer à jeter quelques fils dans la récupération de cette forme d'art presque perdue." Vidéo "Preserving the ancient art of spruce root", postée le 11 janvier 2019 sur la chaîne Youtube du Sealaska Heritage Institute (centre culturel autochtone, basé à Juneau, en Alaska)

Cette attitude suscite de la tension entre vannières : certaines exigent un respect absolu des traditions, quand d'autres n'y voient qu'un refus d'adaptation à l'époque contemporaine qui causera l'essoufflement de la vannerie (**Annexe 2.4.1. question 20 et Annexe 2.4.2. dernier paragraphe de la partie 7**).

3- Vannière, artisane ou artiste ?

Empreinte de ritualité, cette transmission inscrit la vannière (ou, depuis quelques années, le vannier) dans une lignée d'artistes. Qu'ils soient ou non de sa famille, ces créateurs sont source d'inspiration pour la vannière en formation ou pour la jeune vannière, qui débute sa production. Au cours de son apprentissage, celle-ci a intégré les préparations rituelles et matérielles qui vont de pair avec cette activité ainsi que les techniques de tissage et d'ornementation des pièces en vannerie. Bien qu'ils soient établis depuis plusieurs décennies voire plusieurs siècles, tous ces savoir-faire ne sont pas des modes d'emploi à appliquer systématiquement. Autrement dit, quel que soit l'objet confectionné, l'objet résulte avant tout des choix de la vannière. La continuité de ces techniques n'est pas incompatible avec le développement d'un style personnel.

Au contraire, ces apprentissages correspondraient plutôt à un vocabulaire que la vannière a intégré depuis l'enfance et qu'elle s'est peu à peu approprié. Elle est donc en mesure d'assembler, de dissocier et de ré-assembler chacun des éléments à sa guise. La plupart du temps, ces objets ne sont pas signés et l'acquéreur ou le collecteur n'a pas jugé utile de s'informer et de noter le nom de la vannière. Les styles personnels demeurent, de fait, rarement mis en avant même si certains spécialistes de l'art de la côte Nord-Ouest Pacifique mettent en avant leur importance. Steven C. Brown cite le sculpteur Bill Reid : " It had to be within the strictures that individuality developed, and as each artist grew, he discovered new ways of making a personal statement, and developed a distinctive style that set him apart from all others. " ⁵¹ A. Laforet confirme ces propos : " the making of any basket involved the basketmaker in a creative tension between fulfilment of the regional style and the expression of self. It is through this tension that personal style is expressed " ⁵².

L'autrice, qui détaille la manière dont un style personnel peut être identifié, prend l'exemple d'Isabella Edenshaw. Quelques chapeaux lui étaient attribués puisque la majorité de sa production a

51 "C'est dans ce cadre strict que l'individualité s'est développée, et à mesure que chaque artiste grandissait, il découvrait de nouvelles façons de s'affirmer et développait un style distinctif qui le distinguait de tous les autres."

B. Reid, "The art : an appreciation" dans *Arts of the Raven*, Vancouver Art Gallery, 1967

Cité dans Steven C. Brown, *Native visions evolution in northwest coast art from the eighteenth through the twentieth century*, Seattle Art Museum et University of Washington Press, 1998, p. 48

52 "La fabrication de tout panier place la vannière dans une tension créative entre l'accomplissement du style régional et l'expression de soi. C'est à travers cette tension que le style personnel s'exprime "

A. Laforet dans F.W. Porter, 1990, p.290 à 298

été peinte par son époux Charles Edenshaw⁵³. Comme c'est un des peintres les plus importants de son époque, ses pièces sont relativement bien identifiées (d'autant qu'il est peut-être plus simple d'identifier des peintures que des tissages), ce qui a ensuite permis de circonscrire la production d'Isabelle Edenshaw et d'étudier les points communs structurels de ses pièces. Selon A. Laforet, quatre éléments permettent d'identifier la production de cette vannière : un sommet tressé plus grossièrement que le reste de l'objet et entouré d'une rangée à quatre brins, l'absence de rangée séparant le sommet et le corps de la pièce, et un rebord terminé lui aussi par une rangée à quatre brins. Une seule de ces caractéristiques ne suffit pas à attribuer l'objet, il faut croiser les spécificités pour établir clairement une attribution. Lorsqu'il est effectué à postériori, ce processus d'identification est donc très long : il est difficile à mener à bien en l'absence d'un petit corpus bien défini, à partir duquel un ensemble de caractéristiques saillantes pourra être déterminé. L'exemple choisi par l'auteurice confirme le commentaire historiographique qu'avait proposé N. Turner (p. 32) puisqu'ici, c'est grâce à une production de peinture, soit à une production masculine, qu'une production de vannerie, soit une production féminine, peut ensuite être étudiée.

Après consultation de l'ensemble de nos sources, il nous semble que ni le terme artisanat ni le terme art ne conviendrait à définir ces productions traditionnelles autochtones, c'est pourquoi nous nous sommes efforcées de parler des " vannières " plutôt que des " artistes " ou des " artistes ". En effet, ce sont des notions purement occidentales, qui ne trouvent pas d'équivalent dans les langues vernaculaires de la région. De fait, il est donc impossible que ces concepts reflètent la manière dont les populations locales pensent et conçoivent ces productions. Par exemple, en langue inuit, parlée, entre autres, par les communautés de l'actuel Alaska (au-delà des frontières de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique), il n'existe qu'un terme, qui renvoie à " ce que quelqu'un a fait de son mieux " ⁵⁴. Il peut donc s'agir d'un textile aussi bien que d'un bijou, d'un chapeau ou d'une peinture. Selon nous, au moins jusqu'au tournant des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, il s'agissait d'une activité complémentaire à laquelle les femmes s'adonnaient pour répondre aux besoins matériels de la famille, sans pour autant que ces productions aient une fonction exclusivement utilitaire.

53 "Charles (Charlie) Edenshaw, Tahayren de son nom haïda, chef haïda et maître-artiste (1839 – 1920) a été l'un des premiers artistes professionnels haïdas. Il s'est fait remarquer pour son exécution impeccable de formes flottantes et dynamiques dans le cadre d'une tradition artistique par ailleurs stricte et rigoureuse. (...) Si les premières œuvres de Charles Edenshaw sont essentiellement des mâts totémiques, son répertoire s'enrichit progressivement et finit par inclure une grande variété d'objets en bois, en argilite et dans différents métaux précieux."

(<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/edenshaw-charlie>) Nous ajoutons qu'il pratiquait aussi la peinture, notamment sur les artefacts en vannerie que tissait son épouse, Isabelle Edenshaw, et qu'ensemble, ils ont donné naissance à Florence Davidson, dont nous citons à plusieurs reprises le témoignage.

54 Selon Etournay Lemay-Julia, étudiante de l'École Nationale des Chartes, dans sa contribution au colloque Raconter et exposer les minorités (au MqB-JC), "L'art inuit au musée : quelle place pour les œuvres d'art inuit dans les musées canadiens ?", le 21 avril 2022.

Toutefois, les Européens ont projeté leurs concepts sur ces productions matérielles et les ont, de fait, intégré au marché de l'art qui était le leur. Si ces projections n'ont évidemment pas modifié de manière radicale et brutale la perception qu'avaient les populations locales de leur production, elles ont peut-être fini par introduire ces concepts sur le territoire dans la mesure où la massification des échanges entre les deux régions a renouvelé le tissu économique local et a donc, de fait, modifié les systèmes de production. Pensée à partir des concepts occidentaux, la reconnaissance de la vannerie comme un art – et donc, *a fortiori*, des vannières comme des artistes - a tardé : cette activité a plutôt été placée du côté de l'artisanat, contrairement par exemple à la sculpture en argillite – production exclusivement masculine. Il semble que les populations locales se soient progressivement approprié ces concepts, qui cohabitent peut-être avec les concepts vernaculaires. Deux éléments nous invitent à poser cette hypothèse : d'une part, les vannières se sont mises à signer les artefacts qu'elles créaient. Par exemple, Isabel Rorick dessine trois cercles concentriques au sommet de la pièce, en l'honneur de ses trois fils (**Annexe 2.4.1. question 21**). En outre, celle-ci atteste le mépris qu'accordent encore certains hommes à cette activité féminine (**Annexe 2.4.1. questions 17 et 18**) tandis que pour la seconde, la distinction art/artisanat dépend peut-être du temps que consacre la vannière à cette activité. (**Annexe 2.4.2. partie 8**).

C/ Des fibres végétales au chapeau

1- Introduction aux grandes techniques de tissage

D'un bout à l'autre de la région, les mêmes techniques de tissage sont utilisés par les vannières. Une fois les matériaux récoltés et transformés, la vannière peut s'atteler au tissage des fibres végétales, pour lequel quatre outils sont nécessaires⁵⁵. Outre l'objet tranchant qui permet de couper les fibres végétales et qui prend le plus souvent la forme d'un couteau, la vannière doit disposer d'un poinçon, pour moduler le rapprochement entre les fibres. Ce poinçon a parfois pu provenir d'une corne de chèvre ou d'élan, ou d'une griffe d'ours. S'ajoute une dent de requin baleine ou d'ours brun, aujourd'hui le plus souvent remplacée par un outil manufacturé, pour lisser l'ensemble par un léger frottement. Plus important encore, la vannière doit disposer d'un bol d'eau pour tremper et assouplir la fibre végétale. C'est le seul outil indispensable à la bonne réalisation du tissage (**Annexe 2.8.**).

Dans le Nord comme dans le Sud de la région, la vannerie comprend trois catégories de tissage. Dans un cas comme dans les autres, la structure du tissage se compose de deux éléments :

⁵⁵ F. Paul, *Spruce root basketry of the Alaska Tlingit, Sitka*, Sheldon Jackson Museum en 1944 (p. 13 à 19)

les fibres formant la chaîne, que la vannerie ne déplace pas, et les fibres formant la trame, que la vannerie déplace autour de la chaîne⁵⁶. Le " *plaiting* " consiste à faire passer les fibres de la trame alternativement au-dessus et au-dessous des fibres de la chaîne (**Fig. 3**). Le " *twining* " implique que deux brins de trame s'entrecroisent autour de la chaîne : la trame est donc progressivement recouverte par une deuxième couche de fibres - alors que dans le "plaiting", il n'y a qu'une seule épaisseur de fibres (**Fig. 4**). Enfin la technique du " *coiling* ", particulièrement utilisée sur la côte Salish, se rapproche plutôt de la couture : la trame n'est composée que d'un seul brin (alors qu'elle en compte toujours au moins deux avec le " *twining* "), qui recouvre peu à peu la chaîne (**Fig. 5**).

Figure 3



Figure 4

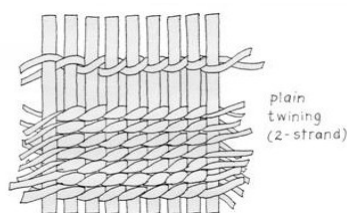
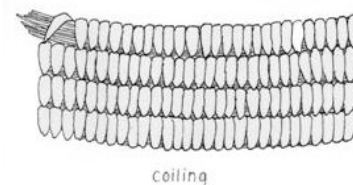


Figure 5



Le tissage se fait dans le sens des aiguilles d'une montre dans le centre et dans le Sud de la région (chez les Nuu-Chah-Nulth, chez les Haida), et dans le sens inverse au Nord du pays (en territoire Tlingit et Tsimshian). Dans la mesure où chacune des premières nations dispose de nombreuses sous-techniques de " *twining* ", il est impossible de toutes les présenter. La vannerie tlingit étant la plus référencée dans les sources que nous avons étudiées, ce sont les sous-techniques de cette communauté que nous avons choisi de détailler en **annexe 2.9**.

En ce qui concerne les deux chapeaux de notre corpus d'étude, seul un examen approfondi de la part d'un artisan autochtone permettrait d'identifier la ou les techniques utilisées pour le tissage. Cet examen pourrait aller de pair avec une confirmation ou une réévaluation de l'attribution ethnique. En effet, il est possible que les caractéristiques de ce chapeau (tissage, matériaux, motifs...) soient spécifiques à l'une des communautés. Il est également possible qu'une caractéristique autre que le tissage permette d'établir l'attribution du chapeau, ce qui orienterait ensuite la recherche quant à la technique de tissage, car chaque population avait ses spécificités en termes de décor, de lustrage de la surface et d'accessoirisation. Sans proposer de description précise, nous avons commencé à circonscrire les techniques possiblement utilisées dans la fabrication de ces artefacts. Il nous a d'emblée paru évident qu'il s'agissait de " *twining* ". C'est ce que confirme la vannerie tlingit S. Williams, qui y reconnaît la manière la plus simple de pratiquer le " *twining* ", avec un tissage à deux brins, et non à trois brins. (**Annexe 2.4.2. partie 11**)

⁵⁶ Description des techniques de tissage et crédits des figures 4 à 6 : Silvia Koros (*Teacher guide for basketry*)

2- Techniques et couleurs des motifs

Les vannières disposent de cinq grandes techniques pour faire apparaître un motif sur l'objet. Ces techniques sont résumées dans la **figure 6**.

Figure 6 : Tableau récapitulatif des techniques de décoration de la vannerie. Etabli à partir des descriptions proposées par F. Paul (1944), p. 44 et 45 ; S. Koros, *Teacher guide basketry*, disponible en ligne sur le site du Burke Museum

Variations des techniques de tissage	Traçage du motif pendant le tissage.	L'alternance des techniques de tissage (Annexe 2.9.) implique l'apparition de motifs.
Variations des brins	Motif visible sur les parois internes et externes de l'objet.	Si la vannière travaille une seule technique mais utilise des brins de différentes couleurs, un motif apparaîtra nécessairement (Annexe 2.9. : technique 1).
Revêtement ("Overlay")	Traçage du motif une fois le tissage terminé. Motif visible seulement sur la paroi externe de l'objet.	La vannière incorpore un nouveau brin, d'une couleur différente, à l'objet qu'elle vient de terminer. Il s'agit d'une technique d'enveloppement ou de recouvrement : certaines zones de l'objet sont recouvertes ou enveloppées d'une nouvelle couche de fibre végétale. Le motif est donc en surépaisseur et cache une partie de la trame.
Fausse broderie ("False embroidery")		Technique identique au revêtement sauf qu'elle est utilisée dans le sens inverse du tissage (alors que le revêtement se fait dans le sens du tissage déjà en place ⁵⁷) - Annexe 2.10.
Ajout d'un matériau		Lorsqu'un matériau est fixé sur l'objet après le tissage, il s'agit le plus souvent d'un coquillage. Selon F. Paul, ce type de décor, qui était réservé aux chamans, est beaucoup moins fréquent aujourd'hui puisque les pratiques chamaniques ont diminué. Toutefois, aucune autre source ne mentionne ce type de décor.
Peinture		L'objet est le fruit d'une co-création : une fois le tissage terminé, la vannière cède la main à un peintre spécialisé.

Excepté les paniers pour la pêche et ceux destinés à contenir des liquides, tous les objets confectionnés par les vannières sont décorés. Ces décors peuvent prendre plusieurs formes, allant d'une simple ligne de couleur à la juxtaposition de différents motifs réalisés au moyen de techniques variées. Dans tous les cas, ils doivent avoir été choisis avant le début du tissage. Autrement dit, la présence d'un décor exige que les vannières visualisent la pièce qu'elles s'approprient à réaliser avant même de l'avoir commencée. Si l'ornementation dépend en partie de leur sensibilité, il semblerait que la taille, la forme et l'usage de l'objet régissent également ce choix. Il arrive que le motif soit étiré, ou au contraire contracté pour s'adapter à la surface du chapeau.

Les collections de vannerie ancienne peuvent paraître dénuées d'ornementation (couleurs et motifs). Mais cette monochromie est dans la plupart des cas due à une détérioration de l'objet. En effet, comme les vannières de la côte Nord-Ouest Pacifique n'avaient recours à aucune technique pour

⁵⁷ La distinction entre le revêtement et la fausse broderie n'existe pas chez F. Paul. Son ouvrage étant ancien, nous avons préféré suivre la présentation du Burke Museum sur ce point.

faire durer les couleurs dans le temps, ces dernières ont eu tendance à s'effacer. Ce faisant, le motif tracé par les couleurs s'estompe peu à peu au point que, pour la fausse broderie et le revêtement, seule la présence de fibres recouvrant la trame du chapeau en témoigne encore. Le motif est parfois mieux conservé sur la paroi interne de l'objet, préservée de la lumière.

Une fibre de couleur peut s'obtenir de plusieurs manières : soit avec une branche d'arbre naturellement colorée, soit en appliquant une teinture naturelle sur la fibre végétale, ou enfin par une teinture artificielle à partir des années 1860. Pendant quelques décennies, les vannières de la région ont apprécié la rentabilité de cette alternative et ont ainsi diversifié les couleurs de leur production. Néanmoins, la majorité d'entre elles sont ensuite revenues aux teintures naturelles⁵⁸, à la fois pour perpétuer le savoir-faire de la teinture végétale, qui s'était considérablement perdu, et parce que ce dernier s'inscrit mieux dans les rapports responsables et durables qu'entretiennent les locaux avec leur environnement (p. 29).

Teindre naturellement des fibres végétales est un processus très long. Le temps passé par les matériaux dans la décoction de matières naturelles est modulable selon la teinte souhaitée par la vannière. Elle peut aller de quelques semaines, pour une teinte assez légère, à un an, pour une teinte plus franche. Il est déconseillé de lancer les décoctions pendant les périodes d'ensoleillement, car le processus d'évaporation qui va de pair fait sécher trop rapidement les matériaux. Les couleurs les plus fréquentes sont le noir, le pourpre et le rouge. Le jaune et le bleu-vert pouvaient également être utilisés. Si chaque vannière suit sa propre recette, établie au fur et à mesure de ses expériences, certaines plantes tinctoriales font référence. Quelques unes sont présentées en **annexe 2.11**.

En ce qui concerne les deux chapeaux nuu-chah-nulth conservés au musée des Confluences, les motifs pourraient résulter de l'insertion de brins de couleurs différentes dans la trame. Cette hypothèse s'appuie sur deux observations : d'une part, ils sont tout à fait visibles sur la paroi interne des coiffes, d'autre part, l'usure du chapeau MNHN.2017.43.225 (**Annexe 0.2.5.**) dévoile la structure du tissage : le fil de trame paraît directement appliqué sur le fil de chaîne.

3- Significations des motifs

Si l'ensemble des communautés de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique partage un vocabulaire ornemental commun (marqué, notamment, par l'abondance de forme ovoïdes et par la rareté des motifs réalistes), chacune dispose de conventions iconographiques qui lui sont propres et qu'il est impossible de détailler ici de manière exhaustive.

⁵⁸ Sources : F. Paul, 1944, p. 16 à 18 ; S. Koros, *Teacher guide basketry* (section " *Materials* ", sous-section " *Dyeing materials* "; entretien avec S. Williams (**Annexe 2.4.2. partie 9**).

A nouveau, c'est l'exemple tlingit que nous avons choisi de développer, en nous basant sur l'inventaire dressé par F. Paul, qui fait encore référence malgré son ancienneté⁵⁹. Selon cet auteur, la plupart des noms de motifs sont liés aux plantes et aux animaux présents dans l'aire tlingit (**Annexe 2.12.**). Certains motifs sont apparus à la fin du XIXème siècle, importés par les marchands allochtones, dont les Russes, qui s'installent sur le territoire en 1741 et y diffusent le motif de la croix orthodoxe. Toutefois, les populations locales ne se sont pas appropriés ces motifs puisqu'ils ne faisaient pas sens dans leur système conceptuel, d'où leur présence très limitée sur les pièces d'art et d'artisanat conservées. (F. Paul, 1944, p. 46)

Le chapeau n° MHNL.2017.43.225 de notre corpus d'étude présente des motifs sensiblement similaires à deux décors recensés en aire tlingit : " The feather wings of the arrow " (Les ailes plumées de la flèche ?) en partie inférieure et du motif " The mouth-track of the woodworm " (La trace du ver à bois ?) en partie supérieure (**Figure 7**) .

Figure 7 : Mise en perspective du chapeau MHNL. 2017.43. 225 et de deux motifs tlingit



C'est par ce motif que F. Paul ouvre son inventaire. C'est aussi celui qu'il développe le plus, accompagnant sa description d'une légende⁶⁰.

Au-delà de ces motifs reconnus dans toute l'aire tlingit, une multitude d'autres motifs existaient à échelle locale. " The Nootkans carried the concept of ownership to an incredible

⁵⁹ F. Paul, 1944, p. 46 à 68. ; cité dans N. Turner (1996), et cité par S. Williams : **Annexe 2.4.2. partie 12** .

⁶⁰ Une jeune fille, partie un jour ramasser du petit bois, trouve un ver à bois dans la forêt, le ramène chez elle et l'élève comme un fils, lui dédiant tout son temps. Le conseil du village, irrité par les dégâts que fait ce ver en se nourrissant dans les réserves des maisons voisines, décide de le tuer. A partir de ce jour, la jeune fille, qui a exigé que ce ver soit enterré et reçoive les honneurs habituellement accordés à tout membre de sa communauté, chante en continu "My pet will be a story / for all the coming time / in the days that come / my pet will be told about". Honteux, ses proches quittent la région et avancent vers le Nord, où ils deviennent finalement une grande Nation. (F. Paul, p. 47 à 49)

extreme [...] all were privately owned property " écrit Philip Drucker⁶¹. Cette phrase, appliquée ici aux Nuu-Chah-Nulth, pourrait être étendue à l'ensemble des populations de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique tant le système social s'articule autour des notions de clans et de propriétés. Chaque village est divisé en deux moitiés, composées de plusieurs clans au sein desquels des droits de propriété se transmettent héréditairement. Ces droits concernent des parcelles du territoire (forêt, étang...), des privilèges (en terme de cueillette et de chasse notamment), des expressions artistiques (chant, danse, motif...). Ainsi chaque clan disposait-il de l'exclusivité sur un petit nombre de motifs. Ses membres étaient donc les seuls à pouvoir les commander aux artisans ou les porter. Il n'est pas impossible que les décors sur les deux coiffes de notre corpus d'étude fassent partie de ces motifs à la diffusion restreinte et sur lesquels il n'existe donc qu'une documentation limitée.

Un des enjeux de ce mémoire étant de comprendre la manière dont les savoir-faire de la vannerie se sont transmis et jusqu'où ils ont évolué au cours de cette transmission, nous nous sommes demandés si les habitants actuels de la région avaient encore en tête les légendes associées à chaque motif. Selon F. Paul, qui écrit dans les années 1940, " The weavers of the present day simply follow the patterns which they have learned from their mothers and in many instances no longer recognize the meaning of the designs, or even the pattern names. "⁶² Toutefois, Isabel Rorick et Stacey Williams, respectivement Haida et Tlingit, proposent une autre analyse, peut-être parce qu'elles écrivent un demi-siècle plus tard, soit après que le processus de redynamisation ait été entamé (**Annexes 2.4.1. question 5 et 2.4.2. partie 12**). Toutes deux indiquent qu'elles complètent les connaissances transmises - par leur famille pour la première et par ses professeurs de vannerie pour la deuxième – en observant les collections muséales et en consultant des ouvrages. Si les différentes étapes de la réalisation d'un chapeau ont somme toute peu changé – malgré des adaptations dûe aux évolutions de la société, qu'en est-il de l'usage de ces objets et des significations dont ils sont chargés ?

III. Significations culturelles anciennes et actuelles des coiffes en vannerie

A/ Des coiffes de statut

61 "Les Nootka ont porté le concept de propriété à un extrême incroyable [...] tout était propriété privée" P. Drucker, " The Northern and Central Nootkan Tribes ", *Bureau of American Ethnology Bulletin* 144, Smithsonian Institution, Washington, p. 247 ; cité dans Alan D. McMillian, *Since the Time of the Transformers: The Ancient Heritage of Nuu-Chah-Nulth, Ditidaht, and Makah. Vancouver*; UBC Press, 1999, p.16

62 "Les vannières d'aujourd'hui se contentent de suivre les modèles qu'ils ont appris de leurs mères et, dans de nombreux cas, ne reconnaissent plus la signification des motifs, ni même les noms des modèles." F. Paul, 1944, p. 46

1- Des " chapeaux de baleiniers " ?

Dans chacune des factures délivrées par le vendeur DG Tribal Art à Antoine de Galbert en 2009 (**Annexe 1.5.**), une hypothèse est posée sur le fait qu'il s'agisse de coiffes de baleiniers, deux objets en directe relation avec cette activité rituelle spécifique à la région nuu-chah-nulth. Vue la morphologie des chapeaux de baleiniers (**Annexe 3.1**), il faut entendre l'expression " chapeaux de baleinier " dans le sens d'un chapeau porté par le baleinier lors des cérémonies communautaires ou familiales, et non dans le sens d'une coiffe portée par le baleinier au moment de la chasse⁶³. Toutefois, la facture associée au chapeau numéro 2017.42.225 introduit un degré d'incertitude puisqu'elle évoque une deuxième possibilité : celle d'un chapeau de pluie. La fonction de ces derniers était de protéger des intempéries plutôt que d'indiquer un statut social. Cependant, de tels chapeaux étaient généralement tissés avec une technique simple et dépourvus de motifs. C'est probablement du fait de cette incertitude que les conservateurs du musée des Confluences ont préféré omettre cette hypothèse dans la notice de l'objet (**Annexe 1.6.**). A l'inverse, sur la notice du chapeau 2017.42.218, l'expression " possible réplique d'un chapeau porté par les chasseurs de baleine " la présente comme une piste encore à confirmer ou à infirmer.

Puisqu'il s'agissait d'un des seuls indices sur l'utilisation potentielle des deux chapeaux, le premier temps de notre recherche s'est articulé autour de cette piste. En effet, les informations fournies sur les factures délivrées par DG Tribal Art à Antoine de Galbert en 2009 paraissent d'autant plus précieuses que le musée des Confluences n'a reçu aucune autre documentation à l'égard de ces deux pièces de la part du collectionneur. Ainsi notre méthode a-t-elle d'abord consisté à parcourir des ouvrages ayant trait à la chasse à la baleine. L'objectif était de comprendre les enjeux de cette activité mais surtout d'y repérer des commentaires ou des photographies documentant la présence de coiffes similaires à celles qui composent notre corpus d'étude. Nous avons aussi entrepris des recherches dans les bases de données de musées, où nous entrions spécifiquement les termes "whale" et "ermine"⁶⁴. Au cours de ces démarches liminales, il est apparu que ni l'un ni l'autre des chapeaux de notre corpus d'étude ne comportait les éléments distinctifs d'une coiffe de baleinier. Les chapeaux de chasseurs de baleine provenant des aires nuu-chah-nulth et makah sont aisément identifiables grâce à deux caractéristiques : d'une part, les sommets de ces chapeaux se terminent par une protubérance bulbée, d'autre part, des motifs de baleine et de canoës ornent les parois des coiffes (**Annexe 3.1.**).

63 Communication personnelle de D. Cevoli et M-P. Imberti, le jeudi 25 novembre 2021

64 Nous avons consulté les bases suivantes : Royal BC Museum (Canada, Colombie-Britannique) ; Museum at Campbell River (Canada, Colombie-Britannique, ville de Campbell) ; Portland Art Museum (Etats-Unis, Etat d'Oregon, Portland) ; Peabody Museum (Etats-Unis, Etat du Massachussets, Cambridge).

Dans la description qu'ils en proposent, Lewis and Clark mettaient déjà en avant ces deux éléments :

" The hat at top terminates in a pointed knob of a conic form . . . these hats are made of the bark of cedar and beargrass wrought with the fingers so closely that it casts the rain most effectually . . . on these hats they work various figures of different colours, but most commonly only black and white are employed. these figures are faint representations of whales the canoes and the harpooners striking them. Sometimes squares diamonds triangles etc."⁶⁵

Puisque les deux chapeaux nuu-chah-nulth conservés au musée des Confluences ne portent pas ces signes distinctifs, aucune source ne permet d'étayer l'hypothèse selon laquelle il s'agirait de chapeaux de baleiniers, ce qui amène à s'interroger sur le contexte d'émission de l'hypothèse. Cette dernière pourrait avoir été posée une fois les pièces arrivées en Europe, soit une fois les pièces extraites de leur système socio-économique primaire. De fait, elle semble donc renseigner le regard porté par les Européens sur ces objets plutôt que la manière dont les populations locales les percevaient. Les chapeaux de baleiniers permettaient à leur porteur d'afficher un statut élevé au sein de la communauté. Les attributions, qui semblent être le fait de marchands ou de collectionneurs européens, laissent transparaître qu'à leurs yeux, les deux chapeaux de notre corpus d'étude devaient avoir été conçus selon un objectif sensiblement similaire. En ce sens, le rapprochement des deux pièces qui font l'objet de cette étude avec la typologie des chapeaux de baleinier témoigne des projections portées par les autochtones sur les populations de la côte nord-Ouest. Parce qu'ils considèrent, selon les référentiels occidentaux qui sont les leurs, que ces chapeaux doivent être importants, ils leur attribuent une fonction dont ils savent qu'elle est extrêmement prestigieuse au sein des sociétés nuu-chah-nulth et makah. La chasse à la baleine, en effet, a tenu pendant des siècles un rôle central dans l'économie des habitants qui en consommaient et en exportaient la graisse et la chair. Depuis le début du XX^{ème} siècle, le rôle alimentaire de cette activité s'est effacé et seul le rôle spirituel demeure. La complexité des préparations exigées avant une telle chasse en témoigne. Carroll L. Riley écrit que " What the buffalo is to the Indians on the plains, the whale is to the Makah " ⁶⁶. Son propos, même s'il ironise peut-être sur le fait que cette activité soit devenu un poncif dans la représentation qu'ont les Européens des populations de la région, met en lumière la teneur identitaire de la chasse à la baleine., qui est en effet devenue, au fil du temps, un marqueur culturel prégnant de ces populations. Comme il s'agit d'une activité impressionnante et dangereuse, elle a fortement marqué l'imaginaire des Européens qui en ont pris connaissance. Qu'une vingtaine

65 Cité dans Gary Moulton, *The Journals of the Lewis & Clark Expedition*, vol. 6, University of Nebraska Press, 1990, p. 246-249

66 C. L. Riley, " The Makah Indians : a study of political and economic organization ", *Ethnohistory* numéro 15, p. 57 à 95, 1968 ; cité dans Alan D. McMillan, *Since the times of the transformers : the ancient heritage of the Nuu-chah-nulth, Ditidaht and Makah*, UBC Press, 1999, p. 15

seulement⁶⁷ de chapeaux de baleiniers datés d'une période antérieure au XIX^{ème} siècle soient conservés dans les collections a peut-être renforcé l'idée selon laquelle il s'agissait d'objets précieux.

Cet intérêt a pu enclencher une production de chapeaux de baleiniers destinés aux touristes, qui y auraient vu un souvenir typique à ramener à leurs proches (**Annexe 3.1.3.**)⁶⁸. Cette piste est d'autant plus intéressante qu'elle expliquerait l'absence de sous-coiffe en faisant des deux objets des pièces exclusivement décoratives. Les sous-coiffes, qui s'observent sur la majorité des coiffes de baleiniers conservées dans les musées, sont indispensables puisque les coiffes sont le plus souvent trop larges pour être portées tel quel (**Annexe 3.1.4. et Annexe 2.4.2. partie 3**). Si les deux chapeaux attribués nuu-chah-nulth du musée des Confluences avaient donc été créés pour des touristes, leur usure pourrait être liée à des manipulations non précautionneuses, et aux frottements subis pendant les transports. Toutefois, M. Black (1999, p. 127 à 131) et Peter Whiteley⁶⁹ indiquent que les chapeaux de baleiniers destinés aux touristes n'apparaissent qu'au début du XX^{ème} siècle, après un arrêt de la production pendant tout le XIX^{ème} siècle. Cette indication chronologique, comme la présence de teintures naturelles, invite à penser qu'il faut écarter l'hypothèse.

Ainsi estimons-nous que la mention des baleiniers sur les factures reçues par Antoine de Galbert en 2009 traduit la valeur que les Européens ont accordé à ces pièces plutôt que la valeur qui accordaient les populations locales. Attribuer une telle fonction à ces chapeaux, c'est en faire des objets d'un prestige peut-être bien supérieur à celui qu'ils avaient initialement. Aucune documentation ne permet de savoir si les deux objets de notre corpus d'étude étaient considérés comme des objets spécifiquement précieux. En revanche, la présence de l'hermine laisse supposer qu'ils appartenaient à la couche supérieure de la société dont ils ont été issus. Bien qu'elle soit fautive selon nous, cette hypothèse initiale a ainsi eu l'intérêt de replacer les pièces de notre corpus d'étude dans une typologie particulière : celle des chapeaux de statut, soit des chapeaux qui ont pour fonction principale – mais non exclusive – d'afficher le rang de leur porteur aux yeux de tous.

2- Des coiffes à hermine : des coiffes pour l'élite ?

Les noms scientifiques des différentes sous-espèces d'hermines se révèlent particulièrement intéressants. Plusieurs sous-espèces se déploient dans l'aire géoculturelle, dont les *mustela erminea anguinae* sur l'île de Vancouver, les *mustela erminea alascensis* autour de Juneau (dans l'aire Tlingit) et les *mustela erminea haidarum* sur les îles de la Reine Charlotte, soit en territoire Haida.

67 M. Black, 1999, p. 127

68 Ibid, p.128 et 129

69 Peter Whiteley, Conservateur au Muséum Américain d'Histoire Naturelle (New York, Etats-Unis), vidéo "Inside the collections : Pacific Northwest Coast People", publiée sur la chaîne youtube du Muséum Américain d'Histoire Naturelle le 9 mai 2013

Le nom de cette troisième sous-espèce est particulièrement significatif : la population et l'animal partagent un nom commun. Autrement dit, le naturaliste américain Edward Alexander Preble⁷⁰, qui a recensé cette sous-espèce en 1898, a nommé l'animal du même nom que les habitants de l'île. Est-ce à dire que l'hermine s'inscrit plus fortement encore dans le système conceptuel autochtone des Haida que dans celui des autres populations de la côte Nord-Ouest Pacifique ? Peut-être, puisque les scientifiques, le plus souvent allochtones, identifiaient les espèces du nom du territoire où ils les avaient repérées plutôt que du nom de la population qui résidait sur ce territoire. C'est par exemple le cas avec les *mustela erminea alascensis* puisque le terme *alascensis* est dérivé du mot Alaska.

L'exploration de quelques bases de données⁷¹ révèle que peu de couvre-chef de la côte Nord-Ouest Pacifique sont conservés avec des fourrures d'hermines (**Annexe 3.2.**). Par exemple, sur la base de données du Portland Art Museum (Portland, Etats-Unis), le résultat d'une recherche avancée avec le mot " ermine " comprend seulement quatorze objets (dont certains sont américains), alors que près de dix mille pièces sont enregistrées dans la section de la côte Nord-Ouest Pacifique du musée. Le même type de recherche, effectué sur la base de données du Royal BC Museum (Victoria, Canada) aboutit à un corpus de treize objets⁷². Deux constats découlent de l'analyse de ce corpus restreint à une vingtaine d'objets. D'une part, aucun de ces objets n'est en vannerie. La typologie est très différente puisque les parois en fourrure collent le visage du porteur, tandis que le reste de l'objet est couvert de métaux précieux. Les appellations de ces objets sont sans équivoque : il s'agit spécifiquement de coiffes (" headdress "). Force est de constater que si l'hermine n'est pas totalement absente des collections, n'est donc pas sur les coiffes en fibres végétales qu'elle apparaît. Notre corpus d'études n'en est que plus singulier. D'autre part, aucun de ces objets n'est identifié comme provenant de la population nuu-chah-nulth. Les attributions qui reviennent le plus sont celles des communautés Haida, Tlingit et Tsimshian, soit les trois populations les plus au Nord de la côte Nord-Ouest Pacifique. Quelques uns sont attribués à la population Kwakwaka'wakw, qui se situe plutôt dans la partie médiane de la région (**Annexe 0.1.4**). L'exploration de ces bases de données invite à penser que les populations du Nord sont celles qui utilisent le plus les fourrures d'hermine dans leur production matérielle, peut-être parce que l'hermine y est encore plus intégrée au système conceptuel local, comme le suggère le nom scientifique de la sous-espèce *mustela erminea haidarum*.

70 Edward Alexander Preble (1871 – 1957, Etats-Unis) : naturaliste et protecteur de l'environnement nord-américain. " Il est l'auteur de 239 publications scientifiques et plus de 200 sur la vie sauvage. Il faut citer son poème en prose, *The Lover of Nature*, paru en 1925 dans *Nature Magazine*, qui est souvent repris par des militants de la protection de la nature. Ses publications les plus anciennes sont de nature scientifique tandis qu'il fait plutôt paraître des textes de vulgarisation sur les problèmes de protection de l'environnement durant la deuxième partie de sa vie." (Wikipedia)

71 Cf note de bas de page numéro 64, p. 42

72 Sur l'**annexe 3.2.2.**, il est indiqué qu'il y a vingt-cinq résultats à cette recherche. En réalité, hormis un des objets, tous étaient recensés deux fois. Une fois les doublons enlevés, il ne reste que treize artefacts concernés : <https://search-collections.royalbcmuseum.bc.ca/Ethnology/KeywordResults?as.keyword=ermine&search=Search>.

Dans ce cas, nous pourrions toutefois nous attendre à ce que les collections comprennent plus d'artefacts contenant de l'hermine. Il semble y avoir un hiatus entre le lien identitaire établi par le nom scientifique de cette sous-espèce et ce qu'en révèlent les collections muséales⁷³. Une première réponse pourrait imputer cette rareté de l'hermine dans les collections à une mauvaise conservation des fourrures. Cela reviendrait à dire que la majorité des coiffes étaient initialement ornées d'une ou plusieurs hermines, mais que ces fourrures se sont détériorées au point de disparaître ou d'être enlevées par ceux qui en avaient la charge, qu'ils s'agissent de particuliers ou de privés. Un élément affecte toutefois la crédibilité de cette hypothèse : si les appendices en fourrure d'hermine étaient presque systématiquement associés aux coiffes en fibres végétales, ne seraient-ils pas évoqués, voire détaillés, dans les nombreux ouvrages qui traitent de la vannerie ?

Une fois cette hypothèse écartée, le nom par lequel la sous-espèce est identifiée pose d'autant plus question qu'aucune référence, aucune source bibliographique, aucun témoignage ne met en avant cet animal. Les rares fois où un artefact contenant de l'hermine est présenté dans un ouvrage, la description de cet objet n'inclut pas de commentaire approfondi à l'égard de cette matière animale (**Annexes 3.3.**). Certes, le prisme d'étude de S. Brown (1998 – **3.3.4.-6.**) est celui d'une étude formelle et stylistique des pièces. Cependant, si l'hermine était absolument essentielle à la compréhension du système conceptuel autochtone, ne l'aurait-il pas mentionnée plus avant ? Qui plus est, des auteurs comme R. Kirk (1988) et M. Black (1999), dont les recherches portent plutôt sur l'organisation socio-économique de ces populations, ne font pas non plus référence à l'hermine alors que plusieurs paragraphes sont dédiés aux baleines ou aux otaries. (**Annexes 3.4.**) La situation paraît paradoxale : malgré ce que laisse penser le nom de la sous-espèce, à savoir un lien identitaire très fort entre les habitants et les hermines, aucune référence ne permet de l'étayer. Afin d'éclaircir ce point, plusieurs musées nord-américains ont été contactés et questionnés mi-janvier sur la présence et la symbolique de l'hermine (**Annexe 3.5.**). Des quelques réponses obtenues ainsi que des propos tenus par les deux vannières contemporaines Delores Churchill et Isabel Rorick, une petite anthologie de propos liés à l'hermine a pu être constituée (**Annexe 3.6.**). Si chacune de ces quatre interlocutrices tisse un lien évident entre la présence de l'hermine et les classes supérieures de la société, aucune d'elles ne mentionne la raison de cette association entre hermine et élite.

Pour tenter d'en savoir plus à cet égard, l'échelle de l'étude a été déplacée à l'ensemble de l'Amérique du Nord puisque parmi les pièces conservées dans les collections qui comportent de l'hermine, toutes ne sont pas attribuées aux premières nations de la côte Nord-Ouest de l'Océan Pacifique. Certaines proviennent de la partie inférieure de l'Amérique du Nord, par exemple de la région des Grandes Plaines (**Annexe 3.7.**). L'exposition "Indiens des Plaines" qui s'est tenue au

73 Il est possible aussi que les bases de données ne soient pas toutes intégralement renseignées.

MqB-JC à l'été 2014 présentait deux objets contenant de l'hermine. Or, l'un de ces objets est orné de fourrures marrons, ce qui est très rare, probablement parce que les habitants préfèrent porter des fourrures blanches, auxquelles une plus grande valeur est accordée. L'exposition permanente du Musée du Nouveau Monde, à la Rochelle, qui développe longuement l'habillement des populations, présente également des artefacts contenant de l'hermine. A propos d'un duo de chemise et jambière ayant appartenu à un chef, les conservateurs de ce musée écrivent :

" Le costume de Cream Antelope (1841-1936) chef Piegan, est réalisé en peaux tannées très souples, imprégnées de pigments jaune et orange. Elles sont garnies de queues d'hermines, évoquant la férocité du petit carnassier doté du pouvoir mystérieux de changer la couleur de son pelage selon les saisons et agrémentées de bandes de tissu perlées aux motifs typiquement Blackfoot. "

(Dossier pédagogique " Les Amérindiens ", disponible sur le site du musée).

Ce commentaire invite à penser que les habitants de la côte Nord-Ouest Pacifique n'étaient pas les seuls à être impressionnés par la faculté de l'hermine à changer de couleur : sa fourrure blanchit à l'approche de l'hiver et retrouve un ton marron clair au début du printemps. Dans d'autres populations d'Amérique du Nord, c'est également cette qualité qui conférait à l'hermine une valeur élevée. Il y aurait donc peut-être un *continuum* dans la symbolique de l'hermine, à l'échelle de l'Amérique du Nord. D'ailleurs, le commentaire établi sur un autre objet, présenté dans l'article " Plain indians war shirts " pourrait corroborer cette hypothèse :

" The use of ermine skin tubes is also interpreted in various ways. According to some sources, a shirt embellished with ermine skins enjoys an even higher status than a "scalp shirt", while no particular significance was ascribed to leather fringes. "74

A nouveau et bien que cet objet ne provienne pas de la côte Nord-Ouest Pacifique, l'hermine est associée au sommet de la hiérarchie sociale. Afin de comprendre comment le lien entre hermine et élite s'était tissé, nous avons étudié le mode de vie et les caractéristiques de l'hermine – ce qu'il aurait été judicieux de faire dès les premières semaines de la recherche. En effet, la symbolique attribuée à une espèce découle le plus souvent de son comportement, que les habitants ont observé puis intégré à leur système de pensée. Il apparaît clairement que c'est avant tout pour sa capacité à changer la couleur de sa fourrure que l'hermine est reconnue. Déjà difficile à attraper en été du fait de son agilité, de sa rapidité et de son mode de vie nocturne, ce changement de couleur – qui

74 " L'utilisation de tubes en peau d'hermine est également interprétée de diverses manières. Selon certaines sources, une chemise ornée de peaux d'hermine jouit d'un statut encore plus élevé qu'une " chemise à scalp ", tandis qu'aucune signification particulière n'était attribuée aux franges de cuir. ", "Plain indians war shirts" , Lukas Navratil, 7 octobre 2021, disponible en ligne sur le site indiani.cz.

impressionne par son aspect surnaturel – réduit les probabilités d'une chasse réussie puisque son pelage se fond alors dans la neige. L'obtention d'une fourrure d'hermine blanche peut donc nécessiter plusieurs expéditions de chasse. Porter de l'hermine est ainsi un moyen d'afficher son talent de chasseur, un talent reconnu par tous au sein de la communauté et des communautés voisines. Or, les compétences à la chasse asseyaient et assoient toujours une autorité et une légitimité sociale.

Au souhait de s'afficher comme un grand chasseur ou, à défaut, comme un homme riche, pouvait s'ajouter celui de bénéficier des qualités de l'hermine. De nombreuses populations considèrent en effet que se parer d'une matière animale (si ce n'est de la dépouille de l'animal dans son intégralité, comme c'est le cas ici) permet de recevoir les pouvoirs dudit animal. En ce sens, porter une hermine permet à la fois de montrer son talent de chasseur et de le confirmer, puisque l'hermine elle-même est considérée comme une grande prédatrice, d'autant plus courageuse qu'elle s'attaque fréquemment à des adversaires plus grands qu'elle. Les hommes admirent également sa capacité à stocker la nourriture qu'elle vient de chasser pour s'y servir dans les jours ou semaines à venir et, plus encore, à attaquer ses proies d'une manière qui permette ensuite leur conservation : seul le cou est brisé, sans que le corps ne soit touché de plaies. Le rythme de l'hermine rappelle alors le rythme saisonnier qui a été celui des Premières Nations au moins jusqu'au début du XIX^{ème} siècle : les populations collectaient en été une quantité massive de baies, mammifères marins ou poissons, et s'affairaient à les stocker immédiatement, pour s'approvisionner pendant toute la durée de l'hiver.

Les propos de Stacey Williams (**Annexe 2.4.2. partie 10**) soulignent la contemporanéité de ces considérations puisque la vannière justifie la valeur accordée aux chapeaux contenant de l'hermine par la difficulté des chasses à l'hermine et par le lien spirituel qui pouvait unir l'hermine à certains chamans, qui recevraient ainsi les qualités de l'animal. Ses commentaires confirment que les chapeaux associés à de l'hermine sont créés pour afficher et affirmer un statut, ainsi que pour confirmer et pérenniser une autorité. En ce sens, les coiffes qui composent notre corpus d'études peuvent avoir répondu aux mêmes fonctions sociales que les coiffes de baleiniers : il s'agit dans les deux cas de coiffes de représentation, visant à afficher le statut de leur porteur. Précisément, les motifs de la coiffe numéro 2017.43.225 peuvent peut-être se lire à l'aune d'une des activités sociales les plus importantes de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique : le potlatch.

3- La coiffe numéro 2017.42.218, une coiffe de potlatch ? ⁷⁵

Tout le long de la côte Nord-Ouest Pacifique, les communautés autochtones pratiquent le potlatch, un des éléments qui donne sa cohérence à cette aire géoculturelle. Comme l'explique M. Black (1998, p.41), le terme chinook " potlatch ", utilisé depuis peu, est dérivé du mot nuu-chah-nulth " pa-chitle ", qui signifie donner. Il désigne un grand rassemblement organisé par une personne, qui convie l'ensemble de sa communauté et certaines communautés voisines dans le but de leur redistribuer – c'est-à-dire de leur donner - les richesses qu'il a accumulées pendant des années. Chacun est assis à une place précise, qui dépend de son rang dans la société, et reçoit des objets proportionnellement à ce rang et aux fonctions qu'il assume. En ce sens, le potlatch encourage la production matérielle puisqu'il repose sur la thésaurisation de biens de grande valeur. La plupart de ces festivités se déroulent pendant l'hiver : d'une part, parce que c'est le moment où les habitants sont le moins soumis au rythme des récoltes et de chasse ; d'autre part, parce que la majorité de ces communautés considéraient que les esprits rôdaient autour du village pendant l'hiver. Les danses, chants et récits qui accompagnent le banquet, permettraient ainsi de les écarter. Le potlatch est donc un moment central pour la transmission des traditions aux nouvelles générations.

Chacun est libre de donner un potlatch au moment qui lui convient, tant qu'il se sent prêt à en assumer l'organisation et les charges qui en découlent. Le plus souvent, l'hôte fait connaître la date retenue deux ou trois ans à l'avance, mais a commencé à économiser bien avant de l'annoncer publiquement. Si l'hôte définit une occasion particulière (**Annexe 3.8.1**), chaque potlatch donne en réalité lieu à de nombreux rituels : c'est un moment pour pleurer ceux qui sont décédés depuis le dernier potlatch, pour initier les jeunes générations aux rituels sacrés qu'ils devront perpétuer, pour remercier les esprits ou encore pour valider un droit et un nom. Bien que les droits soient héréditaires et qu'ils soient donc automatiquement transmis à un habitant, ceux-ci doivent faire l'objet d'une validation par la communauté, notamment au moment du potlatch, pour devenir effectifs. Ces droits prennent le plus souvent la forme de droit de propriété sur une forêt, un coin de pêche, une danse, un motif... De même, si quelqu'un décide d'ajouter un nom à ceux qu'il a déjà, il doit le faire approuver par ses pairs, sans quoi ce nom ne peut être reconnu.

Donner un potlatch augmente le prestige de l'hôte mais aussi de toute sa lignée. Cela se traduit notamment par le port d'un " potlatch hat ", une typologie dont le chapeau numéro 2017.43.218 pourrait s'approcher (**Annexe 3.8.2.**). Il s'agirait d'une catégorie particulière de

⁷⁵ Sources pour les deux premiers paragraphes : R. Kirk, 1988, p. 57 à 67 ; P. Varjola, *THE ETHOLEN COLLECTION. The Ethnographic Alaskan Collection of Adolf Etholen and His Contemporaries in the National Museum of Finland*, National Museum of Finland, 1990, p. 72 à 75

chapeaux, reconnaissables aux anneaux tissés en fibres végétales fixés au sommet d'un chapeau qui, une fois séparée de ces anneaux, paraît somme toute très similaire à ceux produits dans la communauté où il a été confectionné. Autrement dit, ces anneaux semblent pouvoir être ajoutés à n'importe quel chapeau. Ces chapeaux ne semblent être portés que par les Haida et les Tlingit : ce sont du moins les deux seules populations nommées par Don Hitchcock, Hilary Stewart et Pioja Varjola⁷⁶ lorsqu'il est question de cette typologie. Les attributions des artefacts étudiés coïncident avec leurs propos. Appelés " *sgils* " soit " l'esprit de la richesse " par les Haida, ces anneaux sont connus en anglais sous l'appellation de "potlatch ring" car une hypothèse est posée sur le fait que chaque anneau correspondrait à un potlatch donné par le porteur du chapeau. Ainsi, une coiffe surmontée de cinq anneaux indiquerait que son porteur a été à l'initiative de cinq potlatches ou bien qu'il s'inscrit dans une lignée qui a déjà organisé cinq potlatches.

L'ouvrage de P. Varjola, qui est le plus ancien des quatre ouvrages consultés, est le seul à présenter exclusivement cette hypothèse. Les trois autres sources⁷⁷, plus récentes, indiquent clairement que d'autres explications peuvent être données. Il n'est pas impossible en effet que ces chapeaux aient d'autres significations. Un nombre précis d'anneaux pourrait faire office de symbole clanique ou lignager. Dans ce cas, quelqu'un qui porterait un chapeau surmonté de trois anneaux n'aurait pas nécessairement donné trois potlatches mais appartiendrait à la famille qui a un droit de propriété sur ce motif de triple anneau. Stacey Williams (**Annexe 2.4.2. partie 2**) rappelle que ces significations ne s'excluent pas : " A hat can do multiple things : it can represent how many potlatches, it can represent how many times an item has been re-dedicated or it can signify how many times an item has been replicated "⁷⁸.

Le chapeau numéro 2017.43.225 se rapproche de cette catégorie de chapeaux en ce qu'il est orné de cercles concentriques, à l'apparence somme toute assez proches des "potlatch ring" d'un point de vue formel et en ce qu'il comprend de l'hermine. Dans les bases de données consultées⁷⁹, lorsque l'hermine était associée à un chapeau, la structure de ce dernier n'était jamais en vannerie. Or, il semblerait que ce soient les seuls artefacts à associer vannerie et hermine. En effet, selon D. Hitchcock, "It was also common to attach a strip of fur to the top of such hats", ce que confirment à la fois les propos de P. Varjola, qui indique que : " There is a hole in the topmost ring into which the Tlingit would have inserted white ermine " ⁸⁰.

⁷⁶ D. Hitchcock, *Clothing, Masks and Weaving of the First Nations of the Pacific Northwest*, donsmaps.com
H. Stewart, *Looking at totem poles*, Douglas & McIntyre University of Washington Press, 1993, p. 39 et 40
P. Varjola, 1990, p. 88-89

⁷⁷ D. Hitchcock ; H. Stewart ; S. Koros dans le *Teachers guide for basketry* (section "Ceremonial uses")

⁷⁸ " Un chapeau peut faire plusieurs choses : il peut représenter le nombre de potlatches, il peut représenter le nombre de fois qu'un objet a été re-dédié ou il peut signifier le nombre de fois qu'un objet a été répliqué ".

⁷⁹ Cf note de bas de page numéro 64, p. 42

⁸⁰ "Il était également courant d'attacher une bande de fourrure au sommet de ces chapeaux" ; " Il y a un trou dans l'anneau supérieur dans lequel les Tlingit auraient inséré de l'hermine blanche."

B/ Chronologie des chapeaux en vannerie

1- Premiers échanges, premières collectes (1770 - 1820)

Sans détailler la chronologie des rencontres entre habitants de la côte Nord-Ouest Pacifique et Européens, il nous semble intéressant d'en esquisser les grandes lignes. En effet, elles ne sont pas sans lien avec l'évolution de la culture matérielle de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique, au sein de laquelle les artefacts en vannerie tiennent une place majeure. C'est à la fin du XVIIIème siècle que les populations de la côte Nord-Ouest, dont les échanges avec l'Asie étaient déjà très installés, commencent à échanger massivement avec les Européens. Officiellement, le premier convoi maritime européen a eu lieu en 1774. Il est mené par des Espagnols, chargés d'aller prendre possession de territoires qui, officiellement, leur appartiennent déjà depuis la bulle pontificale de 1493 et le traité de Torsadillas, qui répartit les Amériques entre l'Espagne et le Portugal en 1494. L'expédition est une réussite d'un point de vue commercial puisque les colons reçoivent de la part des Haida un grand nombre de peaux de loutre et d'artefacts en vannerie, en échange d'objets en métal. En revanche, l'objectif diplomatique n'est pas atteint : les autres puissances européennes refusent de reconnaître ces terres comme des terres espagnoles. Plus spécifiquement, les Russes, installés en Alaska depuis la seconde expédition du Kamtchatka en 1741⁸¹, contestent l'appartenance espagnole. Ces velléités justifient une seconde expédition espagnole en 1775.

L'influence de ces premières expéditions sur les modes de vie autochtones reste toutefois très limitée. L'arrivée du navire dirigé par James Cook en 1778 apparaît comme un détonateur des échanges entre allochtones et autochtones, qui aboutit très peu d'années plus tard à l'essor du marché de la fourrure. En 1785, James Hanna embarque sur un bateau dont personne ne sait s'il portait les couleurs du Portugal ou de la Grande – Bretagne. Il quitte Macao, où il résidait, pour rejoindre la baie de Nootka, car il avait lu les journaux de J. Cook, qui remarquait à quel point ce territoire était favorable au commerce de la fourrure. Aussi est-il considéré comme le premier marchand européen à avoir rejoint la côte Nord-Ouest Pacifique dans un but exclusivement commercial. Une multitude de marchands suivent ses pas. La plupart du temps, ils font escale dans

81 Bien que les Russes soient installés sur le territoire de l'actuel Alaska dès le début des années 1740, il faut attendre 1792 pour que celui-ci soit officiellement institué comme une colonie. En 1867, les Russes le vendent aux Etats-Unis d'Amérique, auxquels il est désormais constitutionnellement intégré et dont il dépend encore. Ces cent vingt-ans de colonisation russe ont toutefois marqué le système économique et social de l'actuel Alaska, au même titre que la colonisation britannique a marqué le système socio-économique de l'actuelle Colombie-Britannique.

cette région pour y acheter des fourrures qu'ils revendent ensuite sur le continent asiatique, qui est leur destination finale. Vu l'importance accordée par les Premières Nations aux biens de prestige, qui conditionnent la bonne tenue des potlachs autour desquels s'articule toute l'organisation sociale de la région, il n'est pas étonnant que ce commerce se soit rapidement développé. Il semble en effet que les communautés de la côte Nord-Ouest Pacifique aient vu dans les objets proposés par les Européens un moyen de faire avancer leur propre société. Les conditions de commerce ont été régies par les communautés autochtones plutôt que par les Européens tout au long des échanges. Ce sont eux qui fixent les prix des fourrures, les élevant au fur et à mesure que le nombre de marchands augmentent. Comprenant le profit qu'il y avait à tirer des rivalités entre puissances, les populations locales ont restructuré le marché de la fourrure. Les différentes étapes de la production, autrefois menées successivement par un seul homme, sont différenciées pour gagner en productivité : désormais, certains chassent, d'autres tannent et d'autres vendent. L'enrichissement des premiers villages ayant développé ce marché a encouragé les villages voisins à s'y ouvrir à leur tour. En 1790, suite à de nombreuses controverses commerciales, les Espagnols ratifient la " Nootka Convention ". Ce faisant, ils cèdent une partie de leur territoire aux Anglais⁸².

En 1805, deux expéditions américaines débarquent simultanément sur la côte Nord-Ouest Pacifique. La première est celle de Lewis and Clark, envoyée par le président américain Thomas Jefferson, la seconde est celle du capitaine Samuel Hill⁸³. Dans leurs carnets, Lewis and Clark témoignent de la surprise qu'ils ont eu en constatant que ces sociétés avaient déjà eu de nombreux contacts avec des expéditions en provenance des Etats-Unis et de l'Europe. Ils reconnaissent en effet des habillements américains et sont étonnés de constater que plusieurs autochtones parlent des bribes d'anglais. Leur expédition n'est pas sans influence sur la production de coiffes : ce sont les premiers à collecter, mais aussi à acheter, et même à commander des coiffes en vannerie produites localement. Certaines témoignent de l'artisanat dit indien, et d'autres témoignent des liens déjà existants entre les Etats-Unis ou l'Europe et la côte Nord-Ouest (**Annexe 3.9**). Autrement dit, les locaux leur revendent certains chapeaux qui leur avait été donnés par les marchands américains d'une précédente expédition. Selon Caste McLaughlin⁸⁴, les artefacts américains " were largely those... which were customarily presented by Native peoples to initiate and formalize social relationships with foreigners ", contrairement aux artefacts confectionnés localement. Néanmoins, en manifestant un tel intérêt pour les coiffes, Lewis and Clark indiquent clairement aux locaux

82 Pour ce paragraphe : "Indians and Europeans on the Northwest Coast, 1774 – 1812", Holly Miller et Michael Reese, disponible en ligne sur le site du Centre de recherche sur la côte Nord-Ouest Pacifique, affilié au département d'Histoire de l'université de Washington. (date de publication de l'article non mentionnée)

83 Pour ce paragraphe : Mary Malloy, "Chinookan Woven Hats", sur le site lewis-clark.org, date de publication non mentionnée. - **Annexe 3.9**.

84 C. McLaughlin, *Arts of Diplomacy: Lewis and Clark's Indian Collection*, University of Washington Press, 2003, page non précisée dans l'article qui le cite : Mary Malloy, "Chinookan Woven Hats"

qu'un marché pourrait se développer avec les objets produits en fibres végétales. Ils inaugurent également le processus des collectes ou, plus exactement, des collectes rarement rémunérées à leur juste valeur et non-documentées. Ces lacunes documentaires posent de graves problèmes historiographiques. D'une part, les collecteurs avaient tendance à considérer que tous les artefacts dataient du moment où ils étaient récupérés par les allochtones. Ce faisant, ils ne reconnaissent peut-être pas suffisamment que les styles locaux avaient atteint depuis des siècles un haut niveau de développement et de complexité. D'autre part, il est difficile pour la communauté scientifique actuelle de pallier à postériori ce manque de contextualisation initial.

2- Influences des échanges sur la production locale de pièces en vannerie (1820 - 1980)

Selon S. Brown (1998, p. 51), le tournant stylistique qui s'opère suite à la massification des contacts avec les allochtones a lieu en 1820 plutôt qu'en 1800 pour plusieurs raisons. D'abord, ce changement de siècle n'a pas d'équivalent dans le calendrier autochtone. De plus, cette borne chronologique n'est pas sans lien avec le développement, tout au long de la décennie 1820, des statuettes en argillite, réalisées par les sculpteurs haida et très appréciées des touristes et des colons (**Annexe 3.10**).

En s'installant sur le territoire, les Européens importent les objets dont ils étaient habitués à se servir. Il s'agit le plus souvent d'objets manufacturés qui, progressivement, se diffusent au sein des communautés autochtones et provoquent un renouvellement de la culture matérielle, comme l'installation russe avait influé sur la culture matérielle quelques décennies plus tôt. Aux productions traditionnelles, jugées peu rentables, se substituent des pièces industrielles. Par exemple, les paniers en vannerie sont remplacés par de la vaisselle en faïence ou en porcelaine tandis que les capes en vannerie qui constituaient l'habillement principal sont délaissées au profit de tenues textiles. Moins utilisées qu'elles ne l'étaient auparavant, certaines catégories d'artefacts sont donc de moins en moins produites au fil du temps. Le cas de l'habillement témoigne néanmoins de l'adaptation dont font preuve les créateurs de la région : puisque la vannerie perd en dynamisme, le vocabulaire qui lui était appliqué est transposé à d'autres mediums, notamment le textile, d'où la naissance des "Chilkat blankets" dans l'aire tlingit (**Annexe 2.2.2**). Ces capes en laine sont certes très similaires les unes aux autres et ne rendent pas compte de la complexité de l'iconographie locale qui se déployait auparavant sur les artefacts en vannerie. Toutefois, vu le contrôle exercé par les autorités coloniales sur la production, les alternatives étaient réduites : soit la production s'arrêtait progressivement, soit elle était simplifiée et uniformisée (S. Brown, 1998, p. 123 à 130).

La production de paniers et de chapeaux en fibres végétales se modifie tout au long du XIX^{ème} siècle, au gré des évolutions du tissu économique dissymétrique, comme le souligne S. Koros dans le *Teachers guide for basketry* : " Baskets, viewed as the perfect souvenir, were in high demand. Responding to this new market, Native women began increasing the number of baskets they made, as well as experimenting with new basketry forms and design motifs. "⁸⁵. La majorité de la production relève désormais d'objets décoratifs. Les vannières doivent cerner les goûts des acheteurs britanniques de l'époque victorienne, souvent différents en matière de motifs, couleurs, et formes. (**Annexe 3.11.**) De nouvelles typologies d'objets apparaissent : couvre-bouteille, couvre-théière, tasses à thé ou paniers pour ranger le matériel de tricot. Les structures en vannerie sont parfois recouvertes de perles, très à la mode dans l'Angleterre de l'époque, et les couleurs utilisées sont de plus en plus éclatantes, du fait de la diffusion des colorants artificiels sur le territoire (**p. 39**). N. Turner indique que :

" Vers 1902, C.F. Newcombe rapportait que les femmes utilisaient fréquemment la teinture à l'aniline pour teindre la xérophylle et les autres matériaux de vannerie aux couleurs brillantes à cause des "demands of average collector for gaudy shades" et elles s'en servaient pour créer des motifs très contrastés plutôt que d'utiliser comme avant les couleurs naturelles plus douces, dérivées de l'écorce d'aulne et de pruche, des racines de mahonia à feuilles de houx, de lichens et d'autres plantes indigènes " (C. F. Newcombe, 1902, ouvrage non mentionné).

Ces modifications formelles sont également conditionnées par la nécessité dans laquelle se trouvent les vannières de gagner en rentabilité. Elles doivent diminuer le temps passé sur chaque pièce puisque les prix du marché, dérisoires, ne valorisent aucunement les temps traditionnels de réalisation. La seule manière pour une vannière du XIX^{ème} siècle de maintenir ses revenus est donc de produire plus, afin de mettre plus d'objets en vente, d'où l'adoption des teintures artificielles, qui réduisent notablement le temps de confection d'un artefact. De ces différentes adaptations découle une simplification des structures et des motifs ornant les objets en fibres végétales.

En dépit de l'adaptabilité dont les vannières de la région ont fait preuve, les savoir-faire dont elles étaient dépositaires s'essouffent peu à peu, du fait des politiques d'assimilation menées à bien par les Russes au Nord de la région et par les Britanniques dans le reste de celle-ci. En 1849, l'île de Vancouver devient officiellement une colonie britannique, ce qui atteint fortement à la liberté des populations autochtones. En outre, la découverte d'or dans le fleuve Fraser en 1854 déclenche l'arrivée massive de chercheurs d'or. Cette ruée vers l'or implique dès 1855 la signature

85 "Les paniers, considérés comme le souvenir idéal, étaient très demandés. Pour répondre à ce nouveau marché, les femmes autochtones ont commencé à augmenter le nombre de paniers qu'elles fabriquaient et à expérimenter de nouvelles formes et de nouveaux motifs de vannerie."

de traités qui impliquent le déplacement des communautés autochtones. Les années 1860 sont marquées par de très fortes épidémies, le nombre d'habitants en mesure de transmettre les savoir-faire traditionnels s'en trouve considérablement réduit. Qui plus est, le potlatch est interdit entre 1884 et 1951, et les jeunes autochtones sont envoyés dans des pensionnats qui ignorent le rythme saisonnier. Les parents, qui ne sont donc plus accompagnés de leurs enfants pendant ces activités, n'ont donc plus l'occasion de leur transmettre les savoir-faire. Plus encore, certaines vannières refusent d'enseigner ces activités rituelles à leurs filles de peur qu'elles ne s'empoisonnent, car les herbicides projetés dans la forêt sont très nocifs pour les femmes qui récoltent puis tissent ces herbes (J. Ross, Society for Ecological restoration conference, Seattle, Septembre 1995, cité par N. Turner, 1996). Du fait de cette conjoncture non favorable à la transmission, la vannerie a peu à peu perdu en dynamisme au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, sans jamais disparaître pour autant.

3- Une montée d'initiatives pour transmettre les savoir-faire traditionnels (depuis 1980)

Suite à cette longue période d'essoufflement, plusieurs initiatives tendent, à partir du début des années 1980, à revaloriser les savoir-faire de la vannerie, et à encourager de plus en plus la transmission. D'une part, des écoles coopératives de vannerie sont créées : les vannières – auxquelles quelques hommes peuvent désormais se joindre - y partagent leurs connaissances sur les collectes, le tissage ainsi que la manière dont ces pièces peuvent être vendues équitablement et directement. D'autre part, des livres et vidéos prennent pour sujet le quotidien des vannières, redonnant ainsi de la visibilité à ces femmes et à leurs productions. Ils sont souvent à destination des écoliers ou des étudiants et se trouvent ainsi intégrés par les enseignants dans les programmes scolaires : ainsi du livre jeunesse *The weavers*, publié dès 1983 par Jenny Nelson, ou du film documentaire *Birch Bark Baskets* en 1995 par Mary Thomas, tous deux décrivant de manière pédagogique les étapes nécessaires à la réalisation d'une pièce en vannerie. L'accumulation de ces projets, qui résultent d'initiatives individuelles, donne lieu à la création de collectifs dont l'Association des vanniers autochtones de Californie, qui publie en 1996 le film *From the roots : California Indian basketweavers* ou encore le Rassemblement des vanniers autochtones de l'État de Washington en 1995. Au cours de ce premier grand congrès sur la vannerie de la côte Nord-Ouest, les vannières abordent notamment la question problématique de l'accès aux matières premières et la question des attributions, souvent erronées ou lacunaires. De cette revalorisation de la vannerie et de son insertion dans le marché de l'art occidental, découle une montée des prix des objets en vannerie : selon S. Brown (1998, p. 145) en 1998, le prix d'une coiffe réalisée par Selina Peratrovitch valait soixante-dix dollars, tandis qu'au moment où il écrit, la même coiffe vaudrait vingt ou trente fois plus cher.

Cette redynamisation progressive des savoir-faire de la vannerie et de leur transmission n'est spécifique ni à la vannerie ni à la région de la côte Nord-Ouest de l'océan Pacifique. Que ce regain d'intérêt ait lieu au cours des années 1980 s'explique peut-être par l'arrivée à l'âge adulte, pendant cette décennie, d'une génération qui a moins subi que les précédentes la violence des politiques d'assimilation. Cette redynamisation s'inscrit dans un processus bien plus large, qui touche toutes les productions culturelles matérielles et immatérielles des Premières Nations. Le milieu du XX^{ème} siècle voit en effet émerger quelques initiatives qui tendent à préserver la transmission de la culture autochtone. Ces initiatives, encore limitées, sont portées par un petit groupe de personnes, dont l'orfèvre et sculpteur Bill Reid (1920 – 1998, américain par son père, haida par sa mère) est une figure majeure⁸⁶. L'ouvrage publié par Bill Holm en 1965 (éditions du Burke Museum), *Northwest Coast Indian Art : An analysis of Form*, même s'il est jugé trop théorique à certains égards, initie une approche chronologique de la culture matérielle de la côte Nord-Ouest, qui rompt avec le caractère anhistorique des études précédentes. A partir des similitudes et des différences qu'il repère dans un corpus iconographique, B. Holm tente de définir les inflexions stylistiques qui ont eu cours sur la côte Nord-Ouest Pacifique. Selon lui, l'iconographie peut devenir un outil pour dater les artefacts, et donc pour faire reconnaître le haut niveau de développement atteint par cette culture, bien avant 1774. Parallèlement, divers artistes se mettent à promouvoir de manière plus évidente qu'auparavant les savoir-faire dont ils sont dépositaires : en 1969, Robert Davidson est le premier depuis des générations à graver et élever un totem au village de Masset, ce qui donne lieu à un potlatch (**Annexe 3.12.**). Depuis et comme le développe H. Stewart dans son ouvrage (*Looking at totem poles*, 1993), la majorité des musées de la région exhibent un mât totémique, issu d'une collaboration entre l'institution muséale et un artiste contemporain, les partenariats entre institutions et créateurs se multipliant. Loin d'être les reliques d'une culture ancestrale, ils témoignent de la contemporanéité et de la vitalité de cette culture en perpétuelle mutation. Les partenariats se multiplient et ce dans l'ensemble du pays : c'est ce que rappelle le projet de recherche-action Tapiskwan, initié par l'université du Québec à Chicoutimi et à destination des autochtones atikamekw-nehirowisiwok, qui met en lien les dépositaires des savoir-faire de cette communauté et des designers de l'université de Montréal⁸⁷.

Ces initiatives personnelles préparent et provoquent l'application de lois et la mise en place d'institutions chargées d'assurer la sécurité des Premières Nations, et donc, entre autres, de veiller à

86 Pour plus d'informations sur cet artiste, voir : <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/iljuwas-bill-reid/sources-et-ressources/>

87 Ce projet est présenté dans l'article Marchand, A., Awashish, K., Coocoo, C., Roth, S., Marques Leitão, R., Sportes, C. & Beaulé, C. I. (2018). "La culture comme force d'avenir : enjeux et défis de l'affirmation culturelle et socioéconomique atikamekw par la création et la mise en marché de produits contemporains". *Recherches amérindiennes au Québec*, 48(1-2), 69–77. Disponible à l'adresse : [1053704ar-1.pdf](#) .

l'actualisation de ce savoir-faire. Parmi ces institutions, se trouve notamment le Makah Museum Cultural and Research Center (1979, Neah Bay), qui est à la fois un musée, un centre de ressources, un centre de recherche et un centre culturel ; la Commission Royale sur les peuples autochtones (1996, par le gouvernement canadien) ; et plus récemment : la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007) ou la Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada (2015). Par exemple, de plus en plus, les écoles autorisent les jeunes autochtones à chômer pour assister aux fêtes communautaires ou pour participer aux récoltes.

C/ Enjeux identitaires actuels de ces chapeaux en vannerie

1- Présentation et mise en question de la démarche adoptée

Un des objectifs de ce mémoire était de cerner le regard porté sur ces chapeaux traditionnels par les populations locales en termes d'objet support d'un discours identitaire. Cet objectif, défini avant le début des recherches, s'est toutefois révélé difficile à concilier avec le peu de documentation versé au musée lyonnais par le collectionneur. Puisqu'aucune source ne permettait de remonter au-delà de 2009 dans la biographie des objets, nous n'avons pas pu affiner leurs lieux de provenance. Or, un rapport proportionnel unit l'échelle de l'étude et la qualité des recherches sur les dynamiques identitaires. Plus l'échelle de l'étude est petite, moins l'étude sera précise et inversement puisque les représentations dont sont chargés les objets varient nécessairement d'une communauté à une autre. Autrement dit, se pose la question de la représentativité des informations recueillies : si les propos d'une vannière tlingit ne sont pas généralisables à l'ensemble de l'aire tlingit, ils le sont encore moins à l'ensemble de la côte Nord-Ouest Pacifique, en dépit des nombreux points communs partagés par les communautés de cette aire géoculturelle. Bien que nous en ayons conscience, nous avons jugé préférable de mener l'étude à une échelle régionale, quitte à proposer des pistes de réponses moins détaillées, plutôt que de circonscrire les démarches à l'aire nuu-chah-nulth comme le proposait l'attribution des pièces. Face à l'ampleur du territoire pris en compte dans cette étude, nous avons mené à bien notre recherche selon un nombre limité de démarches afin de respecter les délais et les contraintes qui étaient les nôtres.

Dans un premier temps, nous avons espéré que les musées contactés au sujet de l'hermine pourraient relayer notre recherche et nous mettre en contact avec des autochtones disposés à discuter de la vannerie régionale. Si des membres de plusieurs musées nous ont répondu (**Annexe 3.6**), un seul échange s'est déroulé, avec Kaila Cogdill (**Annexe 3.13**). Responsable des collections

du Sealaska Heritage Institute, qui a tenté de nous mettre en lien avec les vannières qu'elle connaissait et a proposé de leur transmettre une liste de questions. Toutefois, aucune n'a répondu à ce jour, ce qui s'explique probablement par le caractère impersonnel d'une telle démarche : bien que nous ayons tenté de présenter le plus clairement possible notre recherche, nous craignons que les objectifs de celle-ci et que nos motivations à mener ce travail aient été difficiles à saisir en si peu de mots. Parallèlement, nous avons donc écrit directement à deux vannières, par l'intermédiaire de leur page facebook, en cherchant à introduire la démarche plutôt qu'à poser des questions précises (**Annexe 3.14.**). Ni l'une ni l'autre n'a pris connaissance de ce message.

Suite à ces prises de contact, nous avons pensé que les réseaux sociaux pourraient peut-être nous aider à trouver des relais locaux. Nous avons donc rejoint des groupes publics, tels " Nuu-chah-nulth Language " et " Tlingit ", destinés à favoriser le partage d'informations au sein de la communauté. Inspirés par le développement des enquêtes sociologiques qui prennent la forme de brefs questionnaires à diffuser sur les réseaux sociaux, nous avons pensé que cette piste pourrait aussi être intéressante. Nous avons donc préparé un sondage, tentant de formuler des questions neutres pour biaiser le moins possible les réponses (**Annexe 3.15.1.**). Toutefois, les résultats enregistrés ne sont pas exploitables en tant que tel, car ils sont très peu nombreux et qu'ils ne répondent donc pas aux critères de représentativité sociale (**Annexe 3.15.2.**). Les écueils nous semblent similaires à ceux évoqués plus haut. Nous aurions peut-être eu davantage de réponses si nous avions fait preuve de plus de transparence quant à nos motivations et à l'utilisation et la diffusion des résultats. A peine le sondage avait-il été publié qu'un membre du groupe a posté un commentaire sous cette publication, dans lequel il conseillait aux autres de ne pas y répondre car il semblait s'agir d'une tentative d'escroquerie. Ce commentaire suspicieux est probablement l'une des causes du faible taux de participation. Si les données enregistrées ne sont pas analysables en tant que tel, les réactions suscitées par cette publication le sont. En effet, elles mettent en exergue l'intérêt encore porté par les habitants aux chapeaux en vannerie. Ces objets, même s'ils sont très nombreux sur le territoire régional et ailleurs dans le monde, ne laissent pas les habitants autochtones indifférents, ce qui atteste la présence d'enjeux identitaires.

Ces derniers transparissent au détour d'une conversation plus qu'ils n'y sont explicités. Le cadre et les délais qui étaient les nôtres ont limité notre capacité à provoquer ces conversations. Nous avons toutefois eu l'occasion de discuter longuement avec la vannière tlingit Stacey Williams, de laquelle Peter Stanton, qui avait répondu à notre sondage, nous avait rapprochée. Ses propos ont été mis en perspective avec ceux d'Isabel Rorick, puisqu'un entretien avec cette vannière était disponible en ligne. Bien qu'elles le formulent différemment, toutes deux mettent en relief des processus somme toute assez similaires, tels la redynamisation des arts depuis un demi-siècle et la

pérennité de certaines règles sociales et de certains rituels liés à la vannerie. Leurs commentaires sont venus confirmer ce qui était évoqué dans les références bibliographiques parcourues. Non généralisables, les expériences dont elles font part ont l'intérêt de soulever en filigrane des questionnements, en particulier sur leur pratique. Or, ces questionnements et processus paraissent quant à eux concerner l'ensemble de la région.

2- Confectionner un chapeau en vannerie aujourd'hui

La manière dont I. Rorick décrit son travail révèle à quel point elle est imprégnée de la conception selon laquelle les hommes et l'environnement interagissent en permanence. A plusieurs reprises, elle évoque en effet la présence des ancêtres, et l'importance des prières et des remerciements qui leur sont dus (**Annexes 2.2.1. question 15 et dernière partie de la réponse 22**). Elle raconte notamment le jour où sa soeur s'est mise à pleurer au contact de la reproduction d'un chapeau tissé par leur arrière grand-mère. Sa soeur lui a ensuite expliqué qu'elle avait ressenti d'un coup toute la tristesse que portait leur ancêtre au moment où elle-même avait tissé cette pièce. Le chapeau n'est pas ici considéré comme une parure quelconque. Il est présenté au contraire comme le dépositaire d'une histoire qui, ayant une âme, peut influencer sur la vie des humains. Cette anecdote met également en avant une pratique très courante chez les vannières contemporaines : celle de reproduire d'anciens artefacts en vannerie.

Delores Churchill (née en 1929), vannière contemporaine de renom dans la région⁸⁸, produit en 2017 une reproduction célèbre, qui fait partie des collections du Sealaska Heritage Institute depuis 2018 (**Annexe 3.16**). Pour la vannière, cette réplique constitue l'aboutissement d'un projet de recherche initié en 1999 : à cette date, un corps est excavé dans un des glaciers de la Colombie-Britannique, qui se situe à équidistance entre les villes de Klukshu et Klukwan (en territoire tlingit)⁸⁹. Les analyses scientifiques révèlent qu'il aurait appartenu à un humain d'il y a environ six cent ans, appelé " Kwaday Dan Ts'inchi ", soit " personne d'il y a longtemps retrouvée " en langue vernaculaire. Le crâne de cet homme était encore recouvert d'un chapeau en vannerie. En 2001, le SHI demande à Delores Churchill de procéder à une analyse détaillée de l'objet : vu le peu d'artefacts en vannerie retrouvés en contexte archéologique, il s'agit en effet d'une opportunité majeure d'en savoir plus sur les anciens styles de vannerie. Une fois son analyse technique établie, la vannière a réintroduit les techniques découvertes auprès de ses élèves, pour que ces anciennes techniques, qui avaient disparu, intègrent le répertoire contemporain.

88 C'est du moins la plus médiatisée. Elle est d'ailleurs liée familialement à Isabel Rorick, et c'est sa fille, Holly Churchill, qui enseigne la vannerie à S. Williams, qui a accepté de nous accorder un entretien.

89 Nous n'avons pas trouvé son nom exact dans les sources.

L'exemple est significatif dans la perspective des enjeux identitaires : d'une part, il renseigne sur l'intérêt encore très vif que portent les communautés autochtones d'aujourd'hui à ces savoir-faire, d'autre part, il souligne combien les institutions culturelles jouent un rôle majeur dans la valorisation de ces savoir-faire. Au SIH par exemple, de nombreux cours sont organisés pour assurer la transmission de la vannerie (**Annexe 3.17**). Le calendrier des activités suit le calendrier saisonnier : les cours de tissage cessent au début du printemps, puisqu'à cette période, la priorité est donnée à la collecte des matériaux dans la forêt. L'institution invite également des artistes en résidence. Stacey Williams fait partie des vannières qui ont bénéficié de cette opportunité. Tout au long de sa résidence, à l'été 2021, elle a préparé une série de dix vidéos, qui ont ensuite été postées sur la chaîne Youtube du SHI (**Annexe 3.18**). Deux d'entre elles adoptent le format de tutoriels, visant à initier les amateurs aux techniques de bases du tissage. Le nombre de tutoriels disponibles sur Youtube ayant trait aux savoir-faire de la vannerie est d'ailleurs élevé. Ceux-ci peuvent être réalisés par des institutions culturelles aussi bien que par des amateurs, ce qui illustre l'intérêt des habitants de la région pour cette activité, dont certains font un loisir.

L'exemple du chapeau reproduit par Delores Churchill, commandé puis acheté par le SHI en 2017, cristallise les questions liées aux enjeux identitaires. D'une part, la pratique de la reproduction pose question : si chaque objet est investi d'une âme, son authenticité est une condition primaire de son existence et détermine les significations dont il est chargé. Alors pourquoi reproduire plutôt que produire un nouveau chapeau ? En réalité, la majorité des cas de reproduction ont lieu à l'intérieur du cercle familial, comme c'était le cas avec le chapeau reproduit par I. Rorick (**p. 59**). Dans une société où le passage des objets d'une personne à une autre permet de les recharger en énergie, reproduire un chapeau familial parce qu'il se serait détérioré au fil du temps, a donc du sens. Hors du contexte familial ou clanique, cette pratique semble en revanche peu correspondre aux principes locaux. D'autre part, la vannière a pris le parti d'ajouter deux fourrures d'hermine à ce chapeau, bousculant ainsi les frontières de la réplique puisque rien n'atteste la présence d'hermine sur le chapeau originel. Seule la connaissance qu'elle a des significations accordées aux chapeaux en vannerie la conduit à placer cet appendice au sommet de l'artefact. Les raisons qui ont motivé ce geste demeurent à l'état d'hypothèses : a-t-elle placé de l'hermine sur ce chapeau parce que cet animal est encore considéré comme disposant de pouvoirs surnaturels et qu'il est encore admiré pour son agilité ? Ou bien a-t-elle placé de l'hermine sur ce chapeau pour accentuer son caractère traditionnel ? C'est cette alternative, à laquelle il est difficile de répondre sans qu'il n'y ait eu d'échange direct avec la personne concernée, qui se pose dans les mêmes termes lorsqu'il s'agit de cerner ce qui motive un habitant à porter un chapeau en vannerie.

3- Porter un chapeau en vannerie aujourd'hui

Est-ce que de tels chapeaux sont encore portés aujourd'hui dans la région et, si oui, dans quel contexte et pourquoi ?

De nombreuses sources confirment que ces chapeaux sont encore utilisés. Par exemple, E. Bonnemaïson, qui s'entretient avec I. Rorick, ne lui demande pas si les chapeaux qu'elle confectionne sont encore portés, mais comment elle se sent lorsqu'ils le sont, établissant ainsi qu'il est d'usage de les porter. (**Annexe 2.4.1 question 15**). S. Williams confirme ce point et indique différents contextes qui favorisent le port d'un chapeau en vannerie. (**Annexe 2.4.2 partie 3**). Elle évoque une festivité, appelée " Celebration ", qui se tient tous les deux ans à Juneau (ville située au Nord du territoire Tlingit, en Alaska) et au cours de laquelle, depuis que la redynamisation de la culture autochtone a progressivement eu lieu, une majorité de participants se pare de chapeaux en vannerie : "In the first celebrations, in the nineteen eighties, there were four hats, only four, now you go and there are thousands, thousands of people and they all have hats ". I. Rorick met aussi en avant ce phénomène de réapparition des chapeaux lorsqu'elle confie n'avoir jamais vu de chapeau porté avant l'élévation du totem sculpté par Robert Davidson en 1969 (**Annexe 2.4.1. question 13**). Les photographies d'autres festivités corroborent l'hypothèse selon laquelle ces chapeaux sont très fréquemment mis pour des cérémonies communautaires.

Un deuxième contexte est attesté : celui des discussions entre représentants des Premières Nations ou bien entre représentants des Premières Nations et gouvernement canadien. Il semblerait que les chapeaux, emblèmes de la culture traditionnelle locale, soient un signe extérieur de légitimation implicite lors des revendications communautaires car ils inscrivent leur porteur dans la grande lignée qui est celle des Premières Nations de la région. En effet, parce qu'ils résultent de savoir-faire ancestraux, ces objets relient les habitants autochtones à leurs ancêtres et aux cultures de ceux-ci, que beaucoup d'entre eux tentent de préserver. Il est alors évident que ceux pour qui l'ethnicité a du sens portent de l'intérêt et de l'affection à ces objets qui, d'une certaine manière, métonymisent la culture autochtone. Porter un chapeau, c'est afficher son appartenance à une société, qui malgré la répression très forte qu'elle a subie, est encore dynamique. Le geste est fort politiquement. Les exemples cités par S. Williams (" Whenever you feel it's appropriate, or whenever you need it. There are different functions, like if there is a dinner of high status, you wear the hat. If there is a night out, that you are gathering as a tribe in the community center, that's a

reason to wear a hat ⁹⁰) confirment que les chapeaux sont portés dans des moments jugés importants à échelle collective, ou parfois individuelle.

Une partie - sinon l'ensemble - des codifications sociales qui régissaient le port des chapeaux est encore valide aujourd'hui. C'est du moins ce que laissent entendre, à nouveau, les propos de S. Williams. A propos desdits " potlatch hats ", la jeune vannière tlingit rappelle les interdits qui accompagnent cette typologie d'objets. Se prenant pour exemple, elle souligne qu'elle n'a aucun droit de les porter bien qu'elle soit techniquement en mesure de les confectionner (**Annexe 2.4.2 partie 2**).

Dans tous ces contextes, la teneur identitaire des chapeaux semble toutefois n'être identitaire qu'a posteriori : ces enjeux identitaires n'étaient pas contenus dans les objets à l'époque mais sont apparus progressivement, du fait de l'importance accordée par les populations à ces objets. C'est peut-être parce que ces objets ont eu du sens pendant des siècles qu'ils sont aujourd'hui portés, quel qu'ait été leur sens initial. En somme, qu'il y ait eu un sens initial extrêmement fort pour les communautés locales pendant des siècles pourrait compter plus que la substance de ce sens initial. Une fois établis que des enjeux identitaires apparus à posteriori sont présents lorsqu'une coiffe est portée, la question est de savoir si ces enjeux se sont substitués aux enjeux initiaux, ou s'ils les ont complétés et renouvelés. Autrement dit, les enjeux identitaires à posteriori excluent-ils les enjeux identitaires initiaux ? Un habitant porte-t-il un chapeau en vannerie uniquement pour s'inscrire dans la grande lignée des populations autochtones de sa région ou pour revendiquer l'appartenance à une ethnie ? Ou peut-il s'agir d'une motivation annexée à une motivation principale, qui dépend de la symbolique inhérente à l'objet en tant que tel ? Si nous émettons encore un doute sur le fait que des motivations identitaires autochtones puissent se déployer, il nous semble en revanche que les motivations identitaires à posteriori sont systématiquement présentes lorsqu'un chapeau en vannerie est porté. Il nous semble que, vu l'histoire des relations entre Premières Nations et allochtones, afficher un marqueur identitaire local ne peut pas être neutre : étant de fait minoritaires, les populations autochtones sont placées dans une position qui transforme chacune de leur activité en un acte revendicatif, que ce soit fondé ou non. Enfin, nous avons tendance à penser, vu les propos tenus par les vannières consultées, que dans la plupart des cas les motivations identitaires à posteriori se joignent à des motivations identitaires autochtones plutôt qu'elles ne s'y substituent.

90 "Lors des premières célébrations, dans les années 80, il y avait quatre chapeaux, seulement quatre, maintenant vous y allez et il y a des milliers, des milliers de personnes et ils ont tous des chapeaux. " ; "Chaque fois que vous le jugez approprié ou que vous en avez besoin. Il y a différentes fonctions, par exemple, s'il y a un dîner de haut niveau, vous portez le chapeau. S'il y a une soirée, que vous vous réunissez en tant que tribu dans le centre communautaire, c'est une raison de porter un chapeau"

Conclusion :

Afin d'éclairer les enjeux identitaires des deux chapeaux qui composent notre corpus d'étude, il était indispensable, dans une première étape de la recherche, de faire le point sur la documentation disponible à l'égard de ces deux objets. En filigrane, cette recherche a soulevé plusieurs grandes questions relatives à la place des objets asiatiques, africains, océaniques et américains dans les collections françaises, qu'elles soient privées ou publiques. Elle a notamment posé les limites d'une contextualisation et d'une attribution proposées à posteriori, une fois la pièce sortie de son contexte primaire et sans qu'aucune source ne permette d'y remonter. Souvent erronées, les informations proposées à posteriori au sujet d'une collection se révèlent extrêmement intéressantes du point de vue de l'histoire des regards puisqu'elles sont chargées des projections qu'ont leurs auteurs d'une région du monde. A défaut d'une attribution précise, la recherche est parfois limitée à des démarches généralisantes, qui ne prennent pas suffisamment en compte les spécificités locales et les évolutions chronologiques, et qui limitent, de fait, la possibilité d'appréhender les enjeux identitaires concentrés dans une collection.

Dans la mesure où les deux chapeaux proposés à l'étude s'inscrivent dans le contexte d'une production matérielle longue et dynamique, relativement bien documentée, les étapes de leur réalisation ont pu être reconstituées. Assurément, ces deux objets ont été réalisés conformément aux rituels qui entourent les temps de la collecte des matériaux, de leur préparation et de leur tissage. En ce sens, ils reflètent la conception de l'environnement que partagent les communautés autochtones de la côte Nord-Ouest.

Même si les deux vannières qui en sont à l'origine les ont doté d'une forme singulière, ces deux objets semblent s'inscrire dans une typologie régionale somme toute assez courante et hétéroclite : celle des chapeaux de statut, soit des chapeaux dont l'objectif premier était d'asseoir une autorité sociale. Si peu de démarches ont abouti eu égard aux enjeux identitaires de ces objets, les quelques pistes que nous avons pu établir confirment l'existence et la complexité de ces enjeux aujourd'hui. La question centrale qui se pose et à laquelle il est difficile de répondre sans échange direct avec les interlocuteurs est celle de la persistance des significations culturelles : quelle dialectique unit les enjeux identitaires initiaux et les enjeux identitaires contemporains et que dit cette dialectique de la manière dont les populations autochtones contemporaines conçoivent leur appartenance à une ethnie culturelle ?

Sources :

Après avoir été citées une première fois dans leur intégralité, les références ont été signalées uniquement par le nom de l'auteur et la date de son ouvrage.

Documents officiels ou administratifs :

Dossier de passage en commission DRAC de la donation Antoine de Galbert, musée des Confluences, 2018

Journal officiel de la République française, numéro 2320, Direction de l'information légale et administrative, 7 février 2003

Factures, vendeur DG Art Tribal, 17 mars et 6 avril 2009

Liste des espèces citées, 2011, Tome 2, Annales des inscriptions à la CITES, PNUE Centre de surveillance continue de la conservation mondiale de la nature, 2011

Entretien de Stacey Williams par Bertille Cagnin, 3 avril 2022

Bases de données en ligne :

Royal BC Museum (Canada, Colombie-Britannique, Victoria)

Museum at Campbell River (Canada, Colombie-Britannique, Campbell)

Portland Art Museum (Etats-Unis, Oregon, Portland)

Peabody Museum (Etats-Unis, Massachussets, Cambridge)

Toutes ces bases ont été consultées pour la dernière fois le 8 mai 2022.

Ouvrages :

Black, M., *HuupuKwanum tupaat : Out of the mist : treasures of the Nuu-Chah-Nulth chiefs*, Victoria, B.C. : Royal British Columbia Museum, 1999

Blackman, M. B., *During my time, Florence Edenshaw Davidson*, University of Washington Press Douglas and McIntyre, 1982

Brown, S. C., *Native visions evolution in northwest coast art from the eighteenth through the twentieth century*, Seattle : Seattle Art Museum et University of Washington Press, 1998

Kirk, R., *Wisdom of the Elders, Native traditions on the Northwest Coast, The NCN, Southern Kwakiutl and Nuxalk*, Vancouver : Douglas & McIntyre in association with the Royal British Columbia Museum, 1988

Laforet, A., dans Porter, F. W. (sous la direction de), *The art of Native Basketry : a living legacy*, New York : Greenwood Press, 1990

McLaughlin, C., *Arts of Diplomacy: Lewis and Clark's Indian Collection*, Washington DC : University of Washington Press, 2003

McMillan, A. D., *Since the times of the transformers : the ancient heritage of the Nuu-chah-nulth, Ditidaht and Makah*, Vancouver : UBC Press, 1999

Moulton, G., *The Journals of the Lewis & Clark Expedition*, vol. 6, Lincoln : University of Nebraska Press, 1990

Paul, F., *Spruce root basketry of the Alaska Tlingit, Sitka*, Lawrence : department of the Interior, Bureau of Indian Affairs, 1944

Peri, D. W., et Patterson, S. M, "The basket is in the roots, that's where it begins" dans Andersons, M. K., *Before the Wilderness. Environmental Management by Native Californians*. Ballena Press, p. 175 à 194, 1994

Ross, J., Society for Ecological Restoration Conference, Seattle, septembre 1995

Stewart, H., *Looking at totem poles*, Vancouver, B.C. Seattle. Douglas & McIntyre University of Washington Press, 1993

Shearar, C., *Understanding Northwest coast art : a guide to crests, beings and symbols*, Vancouver, B.C. Seattle : Douglas & McIntyre University of Washington Press, 2000

Turner, N.T.,

Ancient Pathways, ancestral knowledge, ethnobotany and ecological wisdom of indigenous peoples of Northwestern North America, vol. 2, McGill-Queen's University, 2014

Plants people and places : the roles of ethnobotany and ethnoecology in indigenous people's land rights in Canada and beyond, édition N.J. Turner, 2020

Varjola, P., *THE ETHOLEN COLLECTION. The Ethnographic Alaskan Collection of Adolf Etholen and His Contemporaries in the National Museum of Finland*, National Museum of Finland, 1990

Articles :

Boas, F., "Ethnology of the Kwakiutl", *Bureau of American Ethnology Bulletin* 144, Smithsonian Institution, Washington, 1921

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

Marchand, A., Awashish, K., Cocoo, C., Roth, S., Marques Leitão, R., Sportes, C. & Beaulé, C. I., "La culture comme force d'avenir : enjeux et défis de l'affirmation culturelle et socioéconomique atikamekw par la création et la mise en marché de produits contemporains". *Recherches amérindiennes au Québec*, 48(1-2), 69–77, 2018

Riley, C. L., "The Makah Indians : a study of political and economic organization", *Ethnohistory* numéro 15, p. 57 à 95, 1968

Turner, N.T., "Dans une hotte. L'importance de la vannerie dans l'économie des chasseurs-pêcheurs-cueilleurs du Nord-Ouest de l'Amérique du Nord", *Anthropologies et Sociétés*, 20(3), p. 55 à 84, 1996

Catalogues d'exposition :

Collectif, *Le monde en tête : la donation des coiffes Antoine de Galbert*, Editions du Seuil/Musée des Confluences, 2019

Geoffroy-Schneiter, B., et G. Wajcman, *Voyage dans ma tête : la collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert*, Fage Editions, 2010

Conférences :

Bahuchet, S., et Arriaga, I., 13 avril 2022, "Des hommes, des plantes et des paniers : ethnobotanique de vanneries du Mexique", 13 avril 2022, au Museum National d'Histoire Naturelle

Etournay, L-J., "L'art inuit au musée : quelle place pour les oeuvres d'art inuit dans les musées canadiens ?", le 21 avril 2022, au musée du quai Branly – Jacques Chirac (dans le cadre du colloque "Raconter et exposer les minorités")

Sitographie :

Burke museum :

"Entwined with life : native american history", 2001 (dernière consultation : 20 mars 2022) : [Entwined with Life: Native American Basketry - Home - Burke Museum](#)

"Teacher guide for basketry", Silvia Koros (dernière consultation : 5 mai 2022) : [basketry \(burkemuseum.org\)](#)

Carolventura, "Gladys Vandal (Jiixa), Haida Weaver and Teacher", Carol Ventura, 2001 (dernière consultation : 25 avril 2022) : [Gladys Vandal, Haida Weaver and Teacher \(carolventura.com\)](#)

Centre de recherche sur la côte Nord-Ouest Pacifique, affilié au département d'Histoire de l'université de Washington. (date de publication de l'article non mentionnée) "Indians and Europeans on the Northwest Coast, 1774 – 1812", Holly Miller et Michael Reese (dernière consultation : 15 février 2022) : [Center for the Study of the Pacific Northwest \(washington.edu\)](http://www.centerforthestudyofthepacificnorthwest.org/)

Donsmaps, *Clothing, Masks and Weaving of the First Nations of the Pacific Northwest*, Don Hitchcock, date de publication non mentionnée (dernière consultation : 20 mars 2022) : <https://www.donsmaps.com/pacificnwclothingmasks.html>

E-patrimoine, "Emilie Salaberry" (dernière consultation : 17 avril 2022) : <https://www.e-patrimoines.org/patrimoine/orateur/emilie-salaberry/>

Fondation Antoine de Galbert, rubrique "actions" (dernière consultation : 12 avril 2022) : <https://fondationantoinedegalbert.org/fondation/actions/>

Lewis and Clark, article "Chinookan Woven Hats", Mary Malloy (dernière consultation : 9 mai 2022) : <http://www.lewis-clark.org/article/2981>

Maison Rouge : "Présentation de l'exposition" (dernière consultation le 7 mai 2022) : <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/voyage-dans-ma-tete-collection-coiffes-antoine-galbert/>

Musée d'Angoulême : "En tête à tête", 3 novembre 2011 (dernière consultation : 6 mai 2022) : <http://www.artpremier.fr/evenements/musee-dangouleme-en-tete-a-tete-1204>

Musée des Confluences (Lyon) :

"Exposition le monde en tête" (dernière consultation : 7 mai 2022) :

<http://exposition-lemondeentete.fr/>

"La collection Amériques" (dernière consultation : 8 mai 2022) :

<https://www.museedesconfluences.fr/fr/le-musee/les-collections/la-collection-ameriques>

Musées Isère : "Voyage dans ma tête. La collection d'Antoine de Galbert" (dernière consultation : 8 mai 2022) : <https://musees.isere.fr/expo/musee-dauphinois-voyage-dans-ma-tete>

Musée du Nouveau monde (La Rochelle) : "Dossier pédagogique Les Amérindiens"
(dernière consultation : 26 avril 2022) :
https://museedunouveaumonde.larochelle.fr/fileadmin/mediatheque_musee_nouveau_monde/kiosque/Pdf_pedagogiques/Amerindiens.pdf

New world encyclopedia : "Ermine" (dernière consultation : 20 avril 2022) :
[Ermine - New World Encyclopedia](#)

Sealaska Heritage Institute (<https://www.sealaskaheritage.org/>) :
[NEWS_SHI acquires spruce-root hat made by master Haida weaver | Sealaska Heritage](#), 29 janvier 2018 (dernière consultation : 9 mai 2022)
[CALENDAR | Sealaska Heritage](#) (dernière consultation : 15 avril 2022)

Simon Fraser University, "A Master Spruce Root Weaver S'it kwuns (Isabel Rorick)", interview par Emma Bonnemaïson (dernière consultation : 15 avril 2022) : [Isabel Rorick Interview - The Bill Reid Centre - Simon Fraser University \(sfu.ca\)](#)

Vidéographie :

"Inside the collections : Pacific Northwest Coast People", chaîne youtube du Muséum Américain d'Histoire Naturelle, publiée le 9 mai 2013 (visionnée le 5 novembre 2021) :
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Mz9OkG_BIRM

" Virtual artist in residence Stacey Williams" (dix épisodes), chaîne youtube du Sealaska Heritage Institute, publiée le 27 août 2021 (extraits visionnés le 4 mai 2022)
<https://www.youtube.com/watch?v=nbpqMJWr0-A&list=PLGoKk-JZW01M1OqQdPNQoBcHw3O10D3fA>