
BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

Robes of Power, Totem Poles on Cloth

Doreen JENSEN et Polly SARGENT

The University of British Columbia

Press, Vancouver, 1987

100 pp., 25 illus. couleur, 40 n/b, \$18.95
(\$15.95 U.S.)

Deux dangers semblent guetter les peuples qui ont à coeur de sauver leur identité culturelle. D'abord, l'assimilation: cela est évident puisque, en devenant l'autre, je perds mon identité propre. Mais l'attachement inconsidéré au passé, qui consisterait à confondre la tradition avec l'un de ses moments, n'est pas moins à craindre. La tradition est une chose vivante ou elle n'est rien.

Mais comment maintenir vivante la tradition? Que doit-on conserver et quel aspect peut-on abandonner sans compromettre son identité? Lorsqu'il s'agit d'une tradition artistique, la question est de savoir quelle part il faut faire à la création, et donc à l'innovation, et quelle part à l'imitation, voire à la répétition, pour assurer le renouvellement des formes sans, pour autant, compromettre leur ressemblance aux modèles anciens.

On trouvera réponse à ces grandes questions, ainsi qu'à d'autres, dans une petite publication du Musée d'Anthropologie de l'Université de la Colombie britannique, la "Museum Note n° 17". Il y est question de ces "robes" ornées de boutons que les Indiens de la Côte du Nord-Ouest (sauf les Sathish de l'intérieur qui ont leur propre tradition à ce sujet) fabriquent encore pour les grandes occasions, telles les potlachs ou les expositions comme celle qui a circulé dans six villes australiennes avant d'être présentée en mars 1986 au Musée d'Anthropologie de l'Université de la Colombie britannique.

Ce qui nous frappe tout d'abord dans ces "robes de puissance", ce sont les éléments qui servent à leur fabrication: laine bleu foncé, appliqués de flanelle rouge et boutons de nacre. De toute évidence, il ne s'agit pas là d'éléments d'un usage très ancien chez les Indiens, même si un dessin d'un voyageur russe, daté vers 1844 et reproduit au catalogue (fig.3), montre déjà des Indiens tinglit portant des robes ornées de boutons. Certains témoignages rapportés également dans ce catalogue - notamment celui de Bob Dempsey - donnent à penser que les anciens recouraient à la peau d'original et à des boutons de *dentalium* (*abalone*) pour obtenir des effets analogues. Par ailleurs, les Musées révèlent l'usage d'éléments encore plus variés: fourrure de loutre, poil de chèvre des montagnes, écorce de cèdre ou autres fibres végétales. Les boutons eux-mêmes semblent provenir d'une tradition plus ancienne qui consistait à y attacher des amulettes. Vers la fin des années quarante et le début des années cinquante, on fut tenté d'utiliser des sequins plutôt que des boutons (Tony Hunt), mais on résista avec succès à cette tendance, puisque cela ne serait plus admis aujourd'hui.

Aussi, à la question "que peut-on changer dans la tradition sans la mettre en péril?", la réponse paraît être: les matériaux eux-mêmes, encore qu'avec des réserves, puisqu'ils ne sont pas tous jugés dignes d'entrer dans la fabrication de ces "robes de puissance".

Mais, en changeant les matériaux, on est entraîné à changer aussi les couleurs et les techniques de fabrication. Les couleurs de ces robes modernes auraient sans doute beaucoup étonné les ancêtres s'ils revenaient aujourd'hui. On assiste, sur la Côte Ouest, à un changement analogue à celui

qui, dans l'Est, a affecté la fabrication des perles. Alors que les perles taillées à même les coquillages demandaient beaucoup de temps de préparation pour obtenir des effets relativement monochromes (blanc et violacé), l'introduction des perles de verre de Venise a non seulement permis une plus grande variété de couleurs et surtout l'introduction de couleurs infiniment plus brillantes, mais a aussi provoqué des modifications substantielles dans les techniques ancestrales. Le problème était maintenant de savoir enfiler des perles et non plus d'en fabriquer à partir d'une matière ingrate.

De la même manière, pour les robes de la Côte Ouest, l'introduction des nouveaux matériaux a non seulement ouvert de nouvelles possibilités chromatiques, elle a bouleversé les techniques anciennes. Mais, contrairement à ce qui s'est passé dans l'Est, ces nouveaux matériaux n'ont pas simplifié les techniques traditionnelles. C'est, en effet, une chose que de peindre directement avec des pigments végétaux sur une peau d'orignal; c'en est une autre que de faire de savantes découpes dans le feutre rouge pour les appliquer ensuite sur la couverture bleue qui leur sert de support. Le catalogue, en présentant plusieurs photographies des artistes au travail, donne une idée de la complexité des techniques actuelles.

Les matériaux changent, les couleurs changent, les techniques aussi. Alors pourquoi pas les formes? Quand Rémi Savard nous avait révélé, dans son livre *Le rire pré-colombien dans le Québec d'aujourd'hui*, publié à l'Hexagone, en 1977, l'existence d'un mythe montagnais qui mettait en scène des gérants de la Compagnie de la Baie d'Hudson, des vendeurs, des commis, un renard cousu de dettes, etc., il nous était apparu que les structures mythiques étaient susceptibles de s'accommoder même de contenus fort contemporains. On pourrait donc imaginer des formes d'art qui, sans

changer de style, changeraient de contenus pour s'adapter au monde contemporain. Ne pourrait-il pas en être de même des figures traditionnelles de l'art des Indiens de la Côte Ouest? Ne pourrait-on pas imaginer que le style de cet art pourrait s'accommoder de plusieurs autres figures que celles qui ont été définies par la tradition?

Ce n'est pas ce qui se passe dans les "robes de puissance" de la Côte Ouest. S'il est un niveau où l'on constate une continuité avec la tradition, c'est bien celui de la forme. Il faut dire que les figures qui paraissent sur les robes ne sont pas quelconques. Elles représentent des emblèmes familiaux et reflètent l'histoire des clans. Ainsi l'Oiseau Tonnerre anthropomorphe - son corps porte une figure humaine - qui paraît sur une robe fabriquée par Marion Hunt Doig (Kwakiutl) évoque la mémoire de son père, le chef Thomas Hunt, maintenant décédé.

The blanket keeps him alive: it keeps them all alive! When I see the blanket now, I think, "There's dad, with his hand out in friendship!"

Le blason de la famille de son grand-père maternel apparaît sur la robe cousue par Lillian Gladstone. Il s'agit d'un Oiseau Tonnerre et d'une Baleine. Par leurs insignes, ces robes deviennent donc de puissants facteurs d'identité. Elles rappellent à tous les devoirs, droits et privilèges de ceux qui les portent. Ainsi, la robe peinte par Ron Hamilton et qui comporte plusieurs symboles rend compte des privilèges accordés aux deux fils de l'artiste lors du potlach du 12 novembre 1983.

Westcoast blankets and screens have a lot of images that represent generations rather than a single generation. It's more like a family tree, so you get a lot of history wrapped up in a single blanket.

Au sens strict, on peut dire que l'habit fait

ici le moine. C'est d'ailleurs ce que l'un des artistes exprime fortement:

If I don't have a button blanket on,
I feel incomplete. When I have one
on, it changes my feeling [...] I feel
a closeness with my ancestors. I
feel a spiritual strength. (Tony
Hunt à propos de sa robe qui porte
un Corbeau, blason de sa famille.)

Facteurs d'identité, les figures de l'Épaulard, du monstre *Halilaa*, du Corbeau, du Castor, de la Roussette (chien de mer), de l'Arbre de vie (le cèdre), de l'Oiseau Tonnerre, de la *Sisiutl*, etc. se doivent d'être traditionnelles, autrement elles perdraient toute efficacité. Il est exclu que l'automobile, la planche à voile, le billet de banque viennent remplacer ces vieux symboles de puissance, puisqu'il s'agit de maintenir un lien avec les ancêtres et de conserver dans le monde d'aujourd'hui le souvenir du monde indien tel qu'il était avant l'arrivée des Blancs.

À vrai dire, la créativité trouve sa place ailleurs dans ces oeuvres magnifiques: dans la possibilité qu'ouvrent ces formes à celui qui voudrait s'y exprimer. C'est Bill Holm qui en faisait la remarque à propos des sculptures tinglit, mais cela pourrait s'appliquer à toutes les oeuvres de cette exposition:

Here's an object that follows a fixed arrangement. Its details, formline systems, and all that, are regularly handled, yet it differs from the next [...]. It continually amazes me how Northern artists from different periods and areas took a highly conventionalized system, with all sort of strong rules and customs, and came up with individual pieces¹.

C'est bien le caractère individuel de chacune de ces robes qui ressort le plus clairement, pour peu que l'on s'attarde à les re-

garder. Certaines manifestent une fluidité de lignes peu commune. D'autres sont plus frustrées sous ce rapport, mais abondent en invention naïve. Certaines ont de la puissance. D'autres, de la subtilité. Aucune n'est banale, ni même stéréotypée. Elles démontrent toutes la capacité de la tradition qui les porte à s'adapter, non pas à tous les contenus, mais à toutes les mains. C'est sur le plan de la touche, du coup de ciseau devrions-nous dire dans le cas présent, c'est-à-dire de l'élément le moins lié à la forme, qu'elles affirment leur individualité et, par conséquent, la liberté de leurs créateurs. À ce niveau, les formes imposées par la tradition ne sont pas limitatives. On dirait plutôt qu'elles sont libératrices en cela même qu'elles sont traditionnelles car, étant connues, elles libèrent l'esprit et lui permettent de se fixer sur l'essentiel.

François-Marc Gagnon
Université de Montréal

Notes

¹ Bill HOLM et William REID, *Form and Freedom. A Dialogue on Northwest Coasts Indian Art*, Institute for the Arts, Rice University, 1975, p. 193.