

**Faculté de Sociologie et Anthropologie**  
**Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques**

*Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan (Canada)*

Marie GOYON

Thèse de Sociologie et Anthropologie

Directeur de recherches :  
Professeur François Laplantine, Université Lyon 2

Membres du Jury : Maurice Godelier, Directeur d'études à l'EHESS Margaret Hanna, Professeur à l'Université de Saskatoon (Canada) Marie Mauzé, Directeur de recherches au CNRS, Laboratoire d'Anthropologie Sociale Françoise Morin, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 Joëlle Rostkowski, Consultante à l'UNESCO et chargée d'enseignement à l'EHESS

Thèse soutenue à Lyon, le 13 décembre 2005

Table des matières

- Dedicace
- RESUME DE LA THESE
- Introduction
- Chapitre premier : Tisser des liens entre êtres et choses

◆ I/ Vie des objets du social : donner, tra

◇ 1/ L'art du « travail aux piquants »

- A. Historique
- B. Déclin et renaissance

◇ 2/ La parole des choses

- A. Objets et sujets
- B. Les musées : enjeux de l'écoute des objets

◆ II/ Transmission et apprentissage d'un art vivant

◇ 1/ Transmettre : au fil de la mémoire

- A. Les maillons de la transmission
  - -Les Aînés
  - -Les sociétés de broderie
- B. Les ruptures dans la toile
- C. De nouveaux nœuds, d'autres chemins

◇ 2/ Apprendre : nouer les fils comme les êtres

- A. Les temps et espaces de la broderie
- B. Les manières de faire et les manières de dire
  - 1/ La référence des « how to »
  - 2/ Sheila, l'araignée au cœur de la toile
  - 3/ Jainie, l'élève et le maître à la fois
  - 4/ Whilma : un art d'attente et de mémoire
  - 5/ Lew : un art de la copie

• Chapitre deuxième : Tisser des liens entre espaces et temps

◆ I/ Le cercle sacré

- ◇ 1/ « Nous sommes tous parents »
- ◇ 2/ Le mouvement du monde

◆ II/ Des histoires de porc-épic

- ◇ 1/ Les origines
- ◇ 2/ Les épouses des astres
- ◇ 3/ Les natures des piquants

◆ III/ Des figures de femmes

◇ 1/ Devenir femme

- A. La loge menstruelle
- B. Reconnaissance et statut social

◇ 2/ Rêver de la Femme Double : choisir sa féminité

- A. L'expérience visionnaire
- B. Le choix

• Chapitre troisième : Tisser des liens entre formes et symboles

◆ I/ « Langage » de la broderie

◇ 1/ Qu'est-ce qu'un langage ?

- A. Les codes de la broderie
  - Les couleurs
  - Les motifs
  - La composition
- B. Les fonctions des motifs

◇ 2/ Comprendre le « langage » de la broderie

- A. Constat d'une polysémie irréductible
- B. D'autres pistes à explorer

◆ II/ L'interconnexion en action

◇ 1/ Le modèle

- A. Du cercle sacré à la toile d'araignée

◇ 2/ Applications du modèle

- A. L'apumi
- B. L'*umane* et autres exemples

- Conclusion
- INDEX

- ◆ A
- ◆ B
- ◆ C
- ◆ D
- ◆ E
- ◆ F
- ◆ G
- ◆ H
- ◆ I
- ◆ J
- ◆ L
- ◆ M
- ◆ N
- ◆ O
- ◆ P
- ◆ Q
- ◆ R
- ◆ S
- ◆ T
- ◆ V
- ◆ W
- ◆ Z

- Corpus mythique
- Table des illustrations dans le texte
- Annexes (Traductions)
- Bibliographie

- ◆ Ouvrages :
- ◆ Articles :

*Au professeur Philippe Jacquin,  
qui m'a ouvert la voie vers les Amériques,  
A mes parents, pour leur soutien inconditionnel  
et parce qu'on ne tombe jamais bien loin du nid,  
A Sheila, Brian, Margaret et tous les autres,  
pour leur attention et leur coopération si précieuse,  
A Eddy, parce qu'il m'aide à partir,  
mais que son absence me pousse toujours à revenir.*

## RESUME DE LA THESE

**Titre** : Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan (Canada).

**Mots-clés** : Canada - Amérindiens des Plaines - lakota - cree - art - symbolisme - mythe - féminité - broderie - porc-épic - tradition – création – savoir-faire – anthropologie de l'art – anthropologie des systèmes symboliques -

Il s'agit d'une recherche de terrain menée auprès des communautés amérindiennes contemporaines pratiquant l'art de la broderie en piquants de porc-épic : Cree, Lakota et Ojibway principalement. A partir d'une analyse technique, stylistique, esthétique et symbolique des transformations subies et initiées par cet art, les objets sont envisagés en tant que témoins d'histoires individuelles et collectives. On cherche à comprendre comment et pourquoi les sociétés humaines abandonnent, conservent ou transforment leurs héritages : ici comment une technique millénaire et délicate a persisté malgré l'apport d'une autre (broderie en perles, introduite par les colons) plus facile et aux résultats appréciés.

Les notions de « tradition », d'invention, de création seront questionnées, en regard des études passées menées sur le sujet (écoles diffusionniste et culturaliste) et des pratiques des brodeuses. Il s'agit donc aussi d'une réflexion sur la féminité, ses codes et ses modes de transmission culturelle, à travers l'analyse d'un art où se mêlent des logiques et dimensions diverses : mythiques, épistémologiques, symboliques, pratiques, cosmogoniques. Une pensée du mouvement, des passages et des transformations, une pensée du continuum du vivant, sera déclinée à partir d'une idée clé : « mitakuye oyasin » (lakota), « nous sommes tous reliés, nous sommes tous parents ». Une logique de l'interconnexion se révélera au fil du texte et sera proposée comme modèle d'analyse, permettant certes l'étude de la broderie, mais également celle de problèmes contemporains autres, auxquels est confrontée l'anthropologie : à la « mondialisation », à l'éclatement des anciennes catégories fixes.

---

**Title** : Dynamics of transformation and transmission of a know-how: the “quillwork” of the Plains Amerindians from Saskatchewan (Canada).

**Key-words** : Canada - Plains Indians - lakota – cree - art - symbolism - myth - femininity - quillwork - embroidery- porcupine – tradition – creation – know-how – anthropology of art –

The purpose of this thesis is a field research conducted with the Amerindian contemporary communities practicing the art of embroidery with porcupine quills: Cree, Lakota and Ojibway principally. From a technical analysis, stylistic, aesthetic and symbolic of the transformations suffered and initiated by this art, the objects are envisioned as witnesses of individual and collective histories. We try to understand how and why the human societies abandon, preserve or transform their inheritances: here how a thousand-year-old and delicate technique persisted despite the coming of another (embroidery with beads, introduced by the settlers) easier and with appreciated results. The notions of « tradition », invention, creation will be questioned, in look



of the past studies conducted on the subject (schools of diffusionism and culturalism) and practices of the quillworkers. It is a matter therefore also of a thinking on femininity, its codes and its cultural transmission methods, through the analysis of an art where mix logics and various dimensions are encountered : mythical, epistemological, symbolic, practical, cosmogonist. A think about the movement, passages and transformations, a think about the continuum of the living, will be declined from a key-idea: «mitakuye oyasin» (lakota), «we are all related, we are all parents». A logic of interconnection will reveal itself with the passing of the text and will be proposed as a model of analysis, allowing of course the study of the embroidery, but equally the one of other contemporary problems, to which ones is confronted the anthropology: to the «globalization», to the explosion of the former categories set up.

## Introduction

« Quelque part à l'endroit où se rencontrent les prairies et les Macka Sicha, les Badlands, il y a une grotte cachée. Pendant longtemps, très longtemps, personne ne l'a trouvée. Même aujourd'hui, avec tellement d'autoroutes, de voitures et de touristes, personne n'a découvert cette grotte. Là vit une femme si âgée que son visage ressemble à une vieille noix fripée. Elle est habillée de peau brute, à la manière d'antan, avant que l'homme blanc ne vienne. Elle est assise là depuis des milliers d'années, travaillant sur une broderie pour sa robe en bison.

Elle ouvrage cette peau avec des piquants de porc-épic teints à la manière des ancêtres, avant que les commerçants blancs n'apportent des perles de verre sur le continent de la tortue. Se reposant derrière elle, léchant ses pattes, la regardant en permanence, il y a Shunka Sapa, un chien noir gigantesque. Ses yeux ne se détachent jamais de la vieille femme, dont les dents sont devenues plates, réduites à l'état de petites racines, à force de les avoir utilisées pour aplatir tant de piquants de porc-épic.

A quelque pas de la vieille femme assise et travaillant à sa broderie, un immense feu est entretenu. Elle a allumé ce feu il y a des milliers d'années ou plus et l'a gardé vif depuis lors. Au-dessus du feu est suspendu un gros pot en terre, du genre de ceux que fabriquaient les Indiens avant la venue de l'homme blanc et de ses récipients en fer. Dans le pot bout et rebout du wojapi. Le wojapi est une soupe de baies, bonne, douce et rouge. Cette soupe bout depuis longtemps, depuis que le feu a été allumé.

De temps en temps la vieille femme se lève pour remuer le wojapi. Elle est tellement vieille et faible que cela lui prend très longtemps pour se lever et se pencher au-dessus du feu. Dès qu'elle a le dos tourné, Shunka Sapa, le chien noir gigantesque, commence à enlever les piquants de porc-épic de sa broderie. De cette manière elle ne fait jamais aucun progrès et son travail aux piquants reste à jamais inachevé.

Le peuple Sioux a pour habitude de dire que si la vieille femme finissait un jour son ouvrage, au moment précis où elle poserait le dernier piquant de porc-épic pour compléter son dessin, le monde viendrait à sa fin. »

Voici une des premières histoires qui me fut contée lorsque je déclarais mon intérêt pour la broderie en piquants de porc-épic, ou « travail aux piquants », à Regina, dans la province de la Saskatchewan, au Canada. C'est là-bas que j'ai vécu, par intermittence, depuis 1999. C'est là-bas que j'ai « découvert » les sociétés amérindiennes des Plaines, et plus particulièrement, les Cree, les Lakota, les Assiniboine –Nakota- et les Blackfeet. En travaillant au Musée Royal de la Saskatchewan dans le cadre de mon stage de maîtrise, je suis un jour tombée en arrêt devant une des vitrines de la First Nations Gallery (galerie des Premières Nations), devant une paire de mocassins brodés aux piquants d'une beauté et d'une finesse qui m'ont touchées. L'idée a fait son chemin, et ces mocassins, et cet art, sont devenus le sujet de mon travail de DEA. Bien sûr, petit à petit, les objets ont été supplantés dans mon intérêt par les hommes et les femmes qui brodaient, utilisaient, donnaient, parlaient sur ces objets... Et par la force qui émanait de ces cultures déclarées moribondes par tant d'anthropologues et d'historiens : acculturées, perdues, à la dérive.

Si j'ai un jour décidé de partir confronter mon Indien imaginaire aux « vrais » « autochtones américains », c'est que j'ai été bercée depuis l'enfance par des histoires d'Indiens et de cow-boys, par les westerns de John Ford tant affectionnés par mon père, et que je « supportais » toujours devant l'écran les dits « sauvages », face aux « visages pâles »... Ces images d'Epinal, même si l'on veut en rire, ont la peau dure, et quel enfant français interrogé aujourd'hui sur ce qu'est un Indien ne répondrait pas par la description d'un guerrier en pagne, arc et flèches à la main, plumes dressées sur la tête...

Par chance, mes études d'anthropologie m'ont permis d'aller confronter ces stéréotypes à la réalité de l'existence de « nos nobles sauvages » : une réalité faite de contradictions, ne se résumant ni au chômage, au racisme, à l'alcoolisme et au désarroi ; ni au « Red Power », à la force de la foi, des valeurs familiales, du respect de la vie, de la terre et des ancêtres.

Une réalité faite de désenchantements, de douleurs cruelles et lancinantes, d'injustice, mais aussi de joie, d'amour, de création et de combat. Voilà ce que j'ai vu et vécu avec Sheila, Brian et tous les autres, ce qu'ils m'ont permis de pénétrer, en les suivant dans les sweat lodges, les cérémonies de préparation à la Sundance, comme dans les réunions de parents d'élèves ou de broderie, dans les tea party de vieilles dames, dans les défis de danse hip hop entre jeunes de la « rez' », dans les pow-wow et les concours de pain frit (« Fry bread power ! » proclame le tee-shirt d'un des héros de « Smoke Signals », road movie de Chris Eyre Note1. ...)

Dans tout cela, les figures qui m'ont le plus marquée, interpellée, ont été des femmes, n'en déplaise à mon Indien imaginaire qui bien sûr était un noble guerrier, et c'est pourquoi après l'intérêt pour l'objet brodé, j'ai appris qui brodait : des femmes essentiellement, et par tradition. Des femmes dont les rôles et places assignées, dans la pratique comme dans l'imaginaire, ont bien changé, nous le verrons au fil de ce texte. Des femmes qui longtemps ont été les « parents pauvres » des études ethnographiques menées en Amérique du Nord. Des femmes bien souvent décrites au travers du seul regard porté sur elles par les hommes de leur groupe, tribu ou nation, ou par celui des hommes, ethnographes, qui venaient les observer. Bêtes de somme, esclaves, on occultait bien souvent dans cette description leur place prépondérante dans la création, l'art, la protection des leurs, pratique et symbolique, leur rôle également dans le domaine du mythe, du politique ou de la parenté.

Toutes ces raisons ont donc dirigé mon « choix » du sujet. Sans compter bien sûr qu'être une femme sur un « terrain de femmes », sur tous les plans, « terrain » ethnographique, comme domaine, territoire leur étant réservé en propre, a facilité peut-être, en tout cas rendu plus évidente et « naturelle », ma présence sur le terrain. J'ai été choyée, protégée, accueillie par toutes ces femmes : petit oiseau venu de si loin, désireux d'apprendre, elles m'ont ouvert leurs ailes de mères poules, m'ont donné à boire et à manger, et m'ont montré, patiemment, leurs savoirs faire. Elles m'ont ouvert leurs maisons et là, sur leurs canapés douillets, ou dans la chaleur des cuisines, elles m'ont raconté plus que leurs techniques, trucs et astuces pour teindre et broder les piquants, elles m'ont raconté leurs histoires, celles de leurs mères et grand-mères, de leurs fils et belles-filles.

Dans un anglais au phrasé si particulier, à la fois plus lent et plus grave, moins nasal que celui des blancs (que reconnaîtront ceux qui ont déjà parlé avec des Amérindiens des Plaines du Canada), le seul anglais d'ailleurs que j'arrivais au départ parfaitement à comprendre, elles ont plongé dans leurs souvenirs d'enfance comme dans l'évocation de ce qu'elles n'ont pourtant jamais vécu, « le temps d'avant ».

Celui où l'on chassait le bison et ramassait les baies, où l'on pratiquait librement les cérémonies dans les prairies. Celui où rêver de la Femme Double faisait de vous une femme sacrée, où les esprits et tricksters Note2. étaient toujours prêts à se manifester. Le temps d'avant l'extermination, d'avant les residential schools Note3. et l'assimilation forcée. Toutes m'ont dit que « leur peuple » (par ce terme elles désignent tous les Amérindiens, pas seulement leur « tribu ») était malheureux, souffrait de la pauvreté, du chômage sur les réserves s'élevant à plus de 80%, de la violence des hommes si tristes, de l'alcool. Toutes. Et pourtant face à ce constat si dur, elles étaient chaleureuses, souriantes, parfois en colère contre les « autres » : ce monde, ce gouvernement, mais toujours combattives, en éveil, pour leur famille, pour leurs enfants.

Je ne l'avais pas perçu au début, mais cet art, dont les fouilles archéologiques avancent qu'il pourrait remonter à la période préhistorique, est unique, propre au continent américain. William Orchard<sup>Note4</sup>, en 1916, premier à établir un recueil exhaustif des techniques de broderie et teinture des piquants, disait même :

« La décoration en piquants de porc-épic, « porcupine quillwork », est un art unique, propre aux Indiens d'Amérique du Nord, un art que l'on ne peut trouver nulle part ailleurs dans le monde. »

Cependant, malgré cette originalité irréductible, les études menées par la suite à son sujet, comme celles de Orchard à l'époque, sont demeurées des « états des lieux » techniques, évoquant parfois un rapport au sacré par l'intermédiaire des sociétés de brodeuses<sup>Note5</sup>, mais ne considérant jamais de manière holiste les liens qui pouvaient unir cette technique, cet art, cette symbolique, aux cultures lui ayant donné naissance, à travers la parole des femmes, et l'analyse de leurs modes de pensée propres.

Ce qui m'est apparu central, c'est l'idée qu'en tant que création originale d'un « monde », d'une configuration culturelle particulière, l'étude de l'histoire de la broderie, de son rôle et de la place qui lui est accordée dans les représentations des nations des Plaines, devenait un médium privilégié « d'entrée » et de compréhension de ces sociétés elles-mêmes. Plus qu'un intérêt esthétique ou technique, il y avait pour moi une portée syntagmatique à cet art et donc aussi à son analyse.

Objets brodés porteurs des histoires individuelles et collectives d'un peuple, symboles chargés des conceptions et manières d'interpréter le monde, manières de créer et de transmettre de générations en générations, manières aussi de s'adapter aux changements et d'inventer ses traditions, l'art de la broderie s'est avéré pour moi constituer un objet métonymique et métaphorique, tout à la fois analyseur et opérateur de la vie des sociétés des Plaines.<sup>Note6</sup>

Plus généralement, je me suis attachée alors à étudier comment se créent et se transforment les textures sociales et symboliques humaines, dans leurs contextes historiques, sociaux et culturels particuliers. Dans les gestes et les discours des femmes avec lesquelles j'ai travaillé, on peut ainsi voir à l'œuvre l'entretien, la fabrication, tout comme la création d'une mémoire et d'un imaginaire partagé, entre dynamique de la tradition et héritage.

Héritage et transformation donc, dont la broderie est un témoin privilégié. C'est ainsi que, même après l'apport du « beadwork » (broderie avec des perles), introduit par les Européens par le biais du commerce des fourrures, le travail aux piquants (« quillwork ») a persisté. Pourtant, ces perles de verre, brillantes, solides, colorées et beaucoup plus faciles à utiliser, ont très vite été adoptées par les brodeuses, et apparaissent même aujourd'hui comme « typiques » de l'image de « l'Indien ».

Les piquants de porc-épic, fragiles et difficiles à broder, ont pour un temps subi une certaine désaffection, poussant les anthropologues américains à croire en l'extinction proche de cette technique. En 1953, à Fort Belknap, dans le Montana, où résident les tribus Assiniboine et Gros-Ventres, l'anthropologue John Evers de l'institut Smithsonian photographia même ce qu'il croyait être la dernière chemise brodée en piquants de porc-épic exécutée par une femme assiniboine<sup>Note7</sup>. Et pourtant il se trompait.

Depuis les années 1960 on a même pu constater un regain envers cette technique, pour lequel je fournirai quelques raisons au cours du texte. Les motifs ont changé, les couleurs et les manières de faire également, tous comme les brodeuses elles-mêmes, qui n'incarnent plus les mêmes « canons » de la féminité, n'occupent plus les mêmes rôles, dans un monde où leurs cultures ont subi acculturation et assimilation, autant peut-être qu'elles ont initié changements et dynamiques d'adaptation et de résistance.

Dans cette perspective, il s'agira d'envisager une autre épistémologie de la tradition, correspondant au système de pensée qu'il m'a été donné de saisir dans les discours, les pratiques, les récits mythiques collectés

au fil du terrain, c'est-à-dire d'envisager la tradition comme vivante, toujours inachevée et reconstruite, où l'idée même de changement, de transformation est vue comme la condition *sine qua non* de la viabilité des cultures. Une conception qui se rapproche des études critiques menées en sciences sociales depuis maintenant plus d'une trentaine d'années face à une représentation trop « substantialiste » de la tradition<sup>Note8</sup>.

L' « authentique » sera donc perçu comme une valeur accordée en contexte, et pas comme une donnée référentielle fixée a priori. C'est ainsi qu'il sera possible de proposer une autre interprétation possible du sens et des valeurs accordés à l'art de la broderie et plus précisément aux motifs choisis par les artistes, en mettant en œuvre une autre compréhension de cet art, resitué et « raconté » à travers le prisme de pensée qui l'a forgé. Utiliser les conceptions de la culture considérée, ses manières de construire du sens, d'envisager le temps et l'espace, suivre le fil des métaphores et symboles qui sont la texture même de la pensée amérindienne des Plaines, c'est ce qui sera tenté dans cette étude.

Les analyses et encodages proposés par l'école diffusionniste et culturaliste américaine (les travaux de F. Boas, A. Kroeber, C. A. Lyford, C. Wissler plus particulièrement) seront ainsi commentés et comparés à la lumière de cette nouvelle optique de recherche, qui permettra d'ailleurs de proposer des réponses à des interrogations et difficultés soulevées dans ces travaux, notamment quant aux multiplicités des interprétations possibles d'un même motif données par leurs informateurs, taxées alors d'être dues à l' « incohérence » des cultures indiennes.

Au contraire, je tâcherai de mettre en évidence la cohérence et la logique de ce que je me proposerai d'appeler la « pensée des Plaines » à travers l'étude des mythes, de la pensée du rêve, comme de l'analyse des techniques de la broderie, de sa transmission et de ses transformations, cette réflexion étant nourrie par les témoignages recueillis auprès des brodeuses. Il sera alors possible d'envisager les polysémies et les variations. Cet apparent et déroutant « désordre » sera vu comme révélateur d'une pensée du mouvement, des passages et des transformations, une pensée du continuum du vivant, déclinée à partir d'une idée clé : *mitakuye oyasin* (lakota), « nous sommes tous reliés, nous sommes tous parents ».

Ce leitmotiv, répété par tous les Aînés<sup>Note9</sup>, lors des prières, cérémonies, story telling<sup>Note10</sup>, m'est apparu au fil de ma recherche non plus seulement comme une sorte de principe religieux et philosophique, humain et écologique, mais davantage comme l'expression rassemblée de toute une cosmogonie, observable et active dans les plus petites de ses dimensions comme l'instant où la main se pose sur la peau d'orignal et coud un piquant de porc-épic. Car le piquant brodé n'est pas qu'une étape de création d'un objet, il est aussi le lien aux mémoires du passé, le lien à l'animal qui a « donné » sa peau, le lien aux rêves de la Femme Double et aux figures mythologiques.

Cette logique de l'interconnexion sera mise en évidence au fil du texte et finalement proposée comme un modèle d'analyse permettant, certes l'étude de la broderie en piquants de porc-épic, mais également celle des problèmes contemporains auxquels est confrontée l'anthropologie : à la « mondialisation », à l'éclatement des anciennes catégories fixes.

Dans un horizon épistémologique en train d'émerger, constat face à une réalité de flux, de transformation des cultures les unes par les autres, d'émergence de formes culturelles nouvelles, il semble également que l'échelle et le genre des concepts utilisés en sciences humaines doivent changer : les grandes notions englobantes et déterminantes (tribu, ethnie, identité, parenté...) tendent à s'effacer afin de laisser place à des formes, moments ou configurations de relations, de réseaux, plus fluides et provisoires.

Dans l'expérience vécue du terrain, les ethnographes sont en relation avec des « identités » mouvantes et multiples, des choix en demi-teintes, des pratiques variantes ; des hommes en clair-obscur, loin des « vérités » tranchées présentées comme « le réel ».

Il s'agit donc de mettre en place un effort de réflexivité sur les pratiques cognitives, les méthodes et procédés

d'écriture de l'anthropologie contemporaine s'intéressant à ce type de terrains et problématiques.

Dans le cas des sociétés des Plaines, ce qui me semblerait alors encore plus intéressant, serait de parvenir à une forme d'écriture ethnographique qui suivrait également ce modèle des réseaux, des métaphores et de la transformation... Une écriture alternant prose et poésie, usage de la métaphore et du concept, pensée classificatoire et pensée « rhizomique ».

C'est pourquoi je vais m'efforcer dans ce travail de rendre possible une lecture à diverses entrées : toutes les thématiques abordées étant interconnectées, le lecteur devrait pouvoir « rentrer » dans le texte par n'importe quelle « porte » (partie) et comprendre de quoi il s'agit, voir se dessiner petit à petit la toile à partir du point.

La broderie aux piquants est un art qui possède une très forte charge symbolique, de ce fait il apparaît comme un héritage conservé, car nécessaire ou en tout cas utile dans l'adaptation et la survie des sociétés amérindiennes et la manière dont elles pensent le monde et l'histoire. En cela il est une partie intégrante de la mémoire des Amérindiens, une mémoire vivante et mouvante.

Il s'agira donc de s'intéresser au processus et aux origines de cette transmission, aux transformations techniques et stylistiques de la broderie ainsi qu'aux significations et symbolismes qui ont pu être ou sont associés à elle ainsi qu'aux formes contemporaines qu'elle peut prendre.

Cette étude s'est forgée à partir de nombreux entretiens formels et informels, de moments partagés d'apprentissage et de création avec des figures qui reviendront tout le long de ce texte : Brian, mon premier contact et ami cree, qui m'a guidée et introduite dans son réseau de connaissances, dans sa famille, au cœur des cérémonies et des habitudes de la communauté amérindienne de Regina ; Sheila, qui m'a appris à broder et a inspiré une grande partie de mes réflexions sur la place des femmes et des artistes dans les sociétés des Plaines ; Jainie qui m'a elle aussi appris la broderie et m'a guidée vers les voies traditionalistes ; Whilma, qui m'a accueillie comme sa fille ; Lew, Mary-Ann, et tant d'autres. Pour recueillir ces paroles et mémoriser ces gestes, j'ai eu recours à tous les « outils » possibles : l'enregistrement sur dictaphone, les photographies, le stylo et le carnet, les dessins, et la confiance en ma mémoire...

Voici la ligne qui va être suivie dans ce texte : tout d'abord, je vais m'intéresser aux objets, à leurs « vies » et particularités dans le monde nord-amérindien, puis je tracerai les différentes voies parfois difficiles de leur transmission, et du savoir-faire qui leur donne naissance. Je suivrai ensuite le fil des mémoires de Sheila, Jainie, Whilma et Lew, en regard de la référence fixée dans les « manuels » de broderie.

Je distinguerai ensuite les liens tissés entre objets et êtres, entre présent et passé. Nous verrons qu'ils sont indissociables de ceux qui unissent mythes, rêves et pratiques sociales, structuration des êtres, des temporalités et des lieux. L'idée que « savoir faire c'est savoir vivre » sera mise en évidence lorsque nous nous attacherons à décrire les places réservées aux femmes et aux artistes dans les sociétés des Plaines.

Enfin, pour mieux comprendre l'art des « tisseuses de mondes », je tenterai d'interroger quels motifs elles choisissent et pourquoi, et quelles sont leurs places dans l'univers symbolique que nous avons décrit. Entre langage, symbole et métaphore, l'interrogation doit porter sur les natures et les fonctions de ces images, lieux d'expression et de création de l'interconnexion.

## **Chapitre premier : Tisser des liens entre êtres et choses**

## I/ Vie des objets du social : donner, tra

L'art de la broderie en piquants de porc-épic m'est effectivement apparu dès les débuts de mon approche de terrain, c'est-à-dire dans les réserves et les couloirs du Musée Royal de la Saskatchewan, comme un art dont la portée était plus qu'esthétique. La manière dont on apprend à connaître, et même à re-connaître et à aimer le « beau » dans une culture n'est bien évidemment jamais anodine. La façon également dont on transmet le savoir-faire, dont on apprend à créer « de manière indienne » tout autant.

Le style technique, la tradition gestuelle de l'apprentissage comprennent, comme le dit Robert Cresswell<sup>11</sup> :

« des normes d'appréciation de la matière rattachant une production à un ensemble plus large. Le style technique apparaît comme une des composantes de l'identité ethnique, dessinant des limites souvent par degrés emboîtés, au-delà desquelles on se sait étranger. »

On sent à l'œuvre une manière de voir le monde, le temps, les rapports humains : ici la lenteur, l'écoute plus que la parole, l'observation attentive des gestes qu'on essaiera de répéter. Le silence, les rythmes, les couleurs.

Cette transmission se fait également par la circulation des objets eux-mêmes : donnés, échangés, légués, entre des personnes, souvent socialement et historiquement liées, dans des contextes significatifs et particuliers. Ici, c'est « la mémoire des choses » qui se montre également porteuse de sens. L'objet rassemble les événements tout comme les personnes sans pour autant être forcément utile ou représentatif. Il semble néanmoins revêtir un véritable « pouvoir agissant » : symbolique et pratique dans un même mouvement. Dans les énergies et délégations de pouvoir dont il peut être le médium, il est aussi l'opérateur de réunion, de partage, de communication entre les individus.

La question de la conservation et du rapatriement de ces objets sera donc également abordée dans ce chapitre, et nous verrons que le musée (et la patrimonialisation d'un objet plutôt que d'un autre) pourra être envisagé comme une arène symbolique des luttes de pouvoir et d'identité entre états et communautés autochtones.

Ce qui va nous intéresser en premier lieu va donc être de raconter l'histoire de ce travail aux piquants. La place, la vie des objets sera ensuite interrogée, leur dimension spirituelle autant que politique. Nous verrons ensuite comment est transmise dans les ouvrages techniques de description des savoir-faire ou d'histoire de l'art, et les histoires, celles toutes droit sorties des mémoires et des gestes des brodeuses dont je suis devenue l'élève.

Ces différentes voix seront écoutées dans leurs dissonances comme dans leurs résonances, et il sera d'ores et déjà possible de voir la « tradition » à l'œuvre, telle qu'elle a été définie en introduction. La mémoire des Aînés, apparaîtra, nous le verrons, hier comme aujourd'hui dans les Plaines comme le médium privilégié de transmission et de création des savoirs culturels (rites, mythes, valeurs, représentations...). Il s'agira donc de comprendre pourquoi et comment les sociétés humaines, ici les sociétés des Plaines, abandonnent ou conservent les héritages du passé et d'analyser comment, à travers les significations successives et les expressions symboliques données à ces objets, ces sociétés contemporaines tentent de répondre aux questions de leur rapport à l'espace, au temps, à la mémoire et à l'histoire.

Durant un temps, s'intéresser aux objets en ethnologie pouvait paraître désuet. Cependant, aujourd'hui il apparaît nécessaire de leur redonner toute la force et l'importance de leur parole, surtout dans le contexte muséographique actuel : les « peuples autochtones » revendiquent de nos jours un contrôle, un suivi des objets leur appartenant exposés dans les musées, ils réclament même parfois la restitution de certaines pièces. Les musées ont maintenant le devoir éthique de s'interroger sur les conditions d'exposition et de conservation de ces objets, qu'ils soient sacrés ou non.

Les objets ne sont pas simplement des choses que l'on fabrique pour décorer ou pour un usage particulier. Ils appartiennent à une personne, une histoire, une culture, ils sont vivants et porteurs d'une parole, qu'ils soient traditionnels, sacrés, ou profanes.

S'ils ont une valeur, une importance pour la personne qui les possède, pour celui qui les reçoit, ou qui les regarde, il faut peut-être apprendre à les écouter, à écouter leur enseignement. Souvent, lorsque l'on vous offre un objet, on vous parle de son sens, de ce qu'il symbolise parfois, des matériaux avec lesquels il a été fabriqué, de qui l'a fait et pourquoi ... Les objets brodés en piquants font partie de ce type d'objets : généralement introuvables sur les circuits « classiques » de la vente et du tourisme, ils circulent pourtant, mais autrement, peut-être parce que leur dimension est précisément « autre », émotionnelle, patrimoniale, symbolique, identitaire, politique même.

Si, pour la plupart, ces objets ne sont pas à proprement parler « sacrés », ils sont tout de même portés dans des circonstances particulières. Dominique Rankin, ex-leader Algonkin, dit que lorsqu'il porte ses mocassins, c'est un acte significatif et symbolique, adapté à une rencontre particulière, ou encore une situation spéciale. S'il met ses mocassins, c'est « pour mieux avancer, dans un contact ininterrompu avec la terre, donc en marchant et en parlant avec le cœur. » Lorsque l'on suit la voie des anciennes coutumes, on dit dans les Plaines que l'on « marche d'une manière sacrée » (« walking in a sacred manner »).

Les objets en peau, brodés de piquants de porc-épic sont « habités » : la peau est celle d'un animal, qui vit encore dans les mocassins et dans celui qui les porte ; les broderies sont faites de piquants, l'esprit du porc-épic est lui aussi présent dans l'objet. Par ses défauts, son style, le mocassin est également habité par l'esprit de la brodeuse, qui s'est intensément impliquée dans cette fabrication... C'est pourquoi respecter les savoir-faire, les matériaux, c'est aussi respecter les « esprits » des objets. De même à travers l'exposition dans les musées, il s'agit de ne pas couper ces liens, ces énergies qui sont présentes dans l'objet. Alors, les ethnologues peuvent jouer un rôle important, décisif même, dans cette prise de conscience à laquelle la muséologie doit aujourd'hui faire face.

Un des caractères décisifs des enjeux du pourquoi ou non d'une passation, d'une transmission ne devra pas être oublié : c'est d'abord la nature de l'objet à transmettre et la charge symbolique qu'il représente et qu'il incarne, qui en définissent la portée sociale.

Ces liens tissés entre les êtres, les matières, les générations seront donc déclinés sous trois aspects : donner, transmettre, apprendre.

## **1/ L'art du « travail aux piquants »**

### **A. Historique**

Comme j'avais commencé à l'énoncer dans l'introduction, l'art de la broderie en piquants de porc-épic est effectivement un art endogène au continent américain. On trouve également de rares exemples de décorations réalisées avec des piquants de porc-épic en Amérique du Sud, chez les Bororos du Brésil par exemple<sup>Note 12</sup>.

Avant 1840 environ, on pense qu'il était toutefois un des principaux modes de décoration parmi les peuples d'Amérique du Nord. On utilisait également des plumes, des morceaux d'écorces, des cailloux en formes de perles naturelles, des cheveux ou du crin de cheval et enfin des coquillages pour les régions où l'on pouvait s'en procurer. Le seul mode de décoration pouvant s'adapter à tout support et à toute surface ou dimension était la broderie en piquants.

Etant donné l'originalité de cet art, on aurait pu s'attendre à trouver grands nombres d'écrits de voyageurs et de travaux d'étude sur cette technique lorsque les « Indiens » ont commencé à être étudiés, observés, parfois

rencontrés... Pourtant, il n'existe que peu de sources s'intéressant dans le détail à cet art. Ainsi l'ouvrage de W. Orchard<sup>Note13</sup>, est-il resté une référence dans la description précise des modes techniques de broderie, alors que ce recueil date de 1916. Quant aux origines de cette technique et à son ancienneté exacte, le flou reste entier. Des outils datant du 5<sup>ème</sup> siècle de notre ère ont été découverts dans les prairies, mais les plus vieux travaux brodés retrouvés datent, eux, du 18<sup>ème</sup> siècle. Cependant, étant donné la fragilité du travail aux piquants, on peut penser que cette technique pourrait remonter à la période préhistorique, notamment grâce à l'utilisation traditionnelle du tendon avant l'apparition du fil de coton.<sup>Note14</sup>

Aujourd'hui, on trouve des articles concernant cette technique dans des ouvrages généraux concernant l'art amérindien, mais pas de recherche systématique entièrement consacrée à son étude, à la fois technique, sociale, symbolique... Les travaux de l'école culturaliste directement consacrés à ce sujet demeurent essentiellement d'excellents recueils techniques et descriptifs, et font allusion sans analyse à la dimension religieuse des guildes ou sociétés de brodeuses aux piquants.<sup>Note15</sup>

A partir du 17<sup>ème</sup> siècle, le « beadwork », broderie avec des perles, a été introduit par les Européens par le biais du commerce des fourrures. Ces perles en verre, brillantes, solides, colorées et beaucoup plus faciles à utiliser, ont très vite remplacé les piquants de porc-épic, fragiles et difficiles à broder, et souvent les deux techniques ont coexisté sur un même objet.

Cependant, certaines tribus, comme les Cree, les Sioux (Lakota, Dakota) et les Ojibways (ou Assiniboine) ont préféré perpétuer la technique du porc-épic. Aujourd'hui, c'est au Canada, et essentiellement en Saskatchewan, dans les réserves de Piapot (Cree) et des File Hills (Peepeekisis et Star Blanket, Cree et Okanese) et en ville à Regina, ainsi que dans le nord de la province dans la région du lac La Ronge, et dans la province du Manitoba aux alentours de Manitou Island, que l'on peut rencontrer des brodeuses et brodeurs en piquants et en perles.

Province de la Saskatchewan, Canada. Source : site officiel du gouvernement canadien.





Je dis ici brodeuses et brodeurs, car bien que très rares, il existe des hommes brodant aux piquants, nous en verrons un exemple avec le témoignage et les entretiens recueillis auprès de Lew, dans la dernière partie de ce chapitre consacré à l'apprentissage.

Le terme utilisé pour désigner cette technique est « quillwork », *wipata oklakic'eya* en lakota, littéralement « travail aux piquants », parfois traduit aussi par broderie aux piquants, comme serait traduit par « broderie en perles » le terme « beadwork ». En fait il s'agit ici de préciser qu'il existe de multiples manières d'utiliser le matériau « piquant », pas seulement en le cousant –donc en le brodant–, mais également en l'enroulant autour d'un support (fil, boucle d'oreille, peau non tannée en bandes et même en suivant les méthodes de Sheila, c'est-à-dire en le mêlant à la peinture...). On parlera donc dans cette perspective générale d'utilisation des piquants dans cet art de « travail aux piquants », et on recentrera souvent sur un aspect plus particulier concentrant le cœur de cette pratique : la broderie.

Pour commencer un ouvrage aux piquants, il faut d'abord se procurer la matière première...

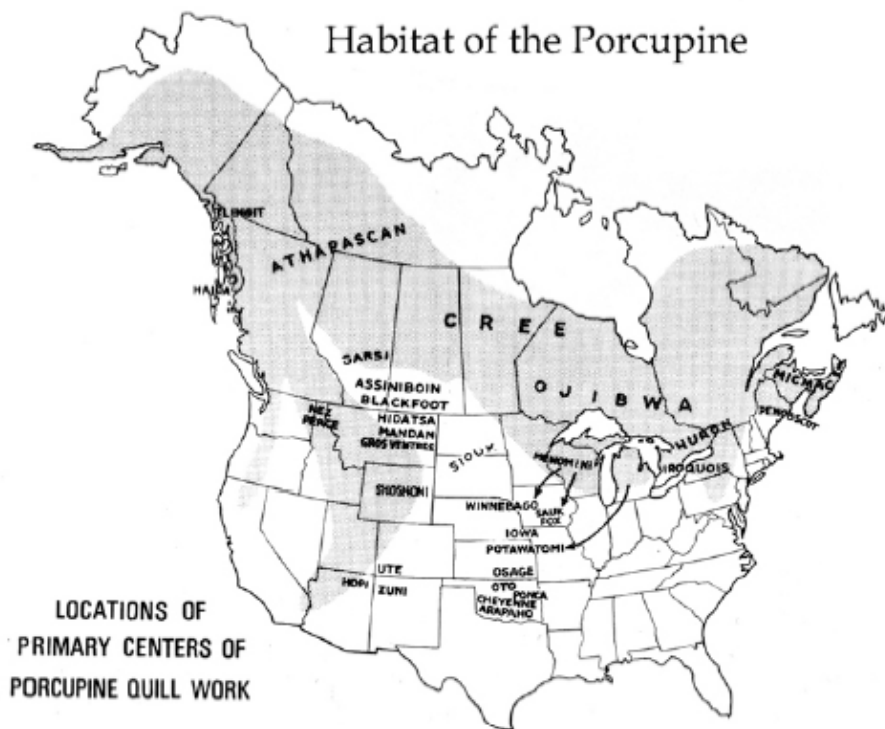
Le porc-épic d'Amérique du Nord, ou *erethizon dorsatum*, communément appelé « urson », est un animal propre au continent américain, lointain cousin des porcs-épics européens, et il a la particularité d'être plus gros et de grimper aux arbres.

En voici un exemple :

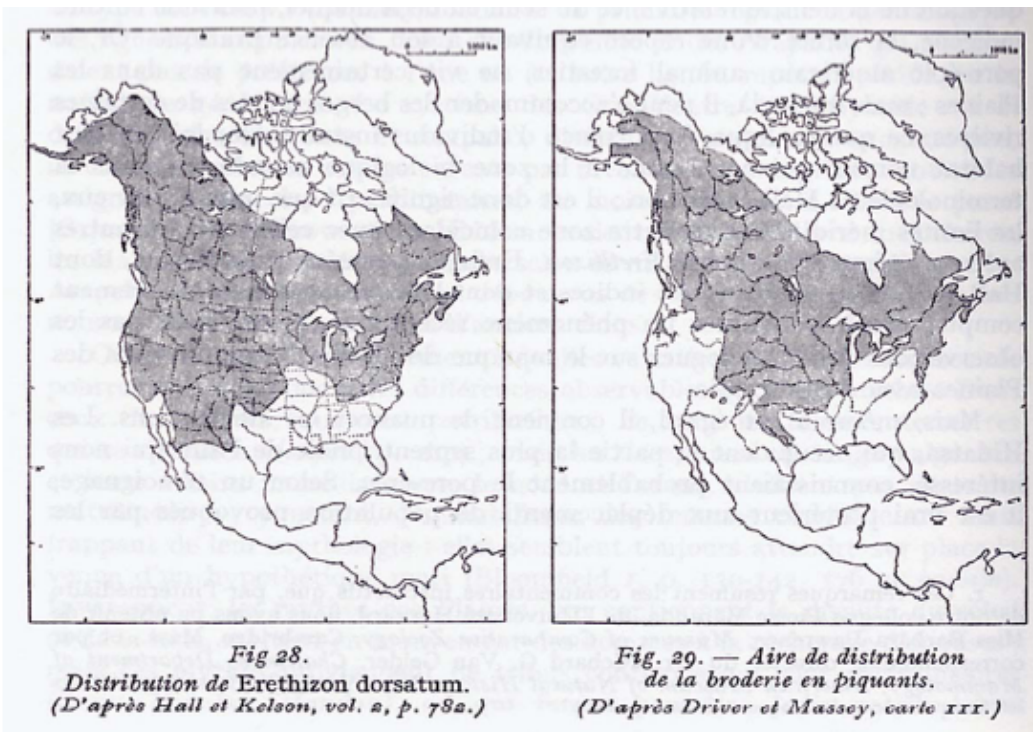


Son habitat recouvrait aux époques pré coloniales quasiment tout le nord du continent américain, d'une rive à l'autre, et son utilisation par les tribus pouvait être attestée jusqu'au sud du territoire actuel des Etats-Unis. Les objets brodés aux piquants, et beaucoup moins les piquants bruts, faisaient l'objet de commerce à travers tout le Nord du continent. Un savoir-faire considérable étant nécessaire, il semble que les tribus aient préféré acheter les produits déjà manufacturés, plutôt que la matière première. La pratique de la broderie est donc demeurée majoritairement « cantonnée » aux lieux d'habitat naturel du porc-épic, bien que les objets réalisés aient eux, circulé et étendu la « zone d'intérêt » pour cet art à toute la partie septentrionale du continent.

« Habitat du porc-épic », W. Orchard, op. cit., p.1.



C. L. Strauss, in *Mythologiques 3*, p220.



Cependant, on peut aussi noter par l'observation des cartes ci-dessus, que certaines tribus des Plaines, pourtant extrêmement réputées dans l'art du travail aux piquants, ne vivaient pas directement dans le milieu naturel de l'animal. C'est le cas, par exemple, des tribus sioux habitant dans les grandes plaines au sud de l'actuelle Saskatchewan.

Claude Lévi-Strauss [Note 16](#), note à ce sujet :

A. Historique

« [...] il ressort de la discussion qui précède que le porc-épic est rare, sinon absent, dans presque toute l'aire où prévaut la rédaction mythique qui lui vaut un si grand rôle. Ce paradoxe prend encore plus de force quand on l'envisage sous l'angle technologique, car ces mêmes populations des Plaines, où le porc-épic faisait défaut, furent aussi celles qui surent pousser l'art de la broderie en piquants à son plus haut degré de perfection. Après Orchard, Driver et Massey le soulignent : « on note une très nette corrélation entre la présence du porc-épic dans le milieu géographique, et l'emploi de ses piquants pour la décoration. Seule exception à cette règle : l'aire des Plaines où le porc-épic manque. Certaines tribus obtenaient des piquants par échanges commerciaux, d'autres organisaient des expéditions dans les montagnes pour chasser l'animal. » »

Des exceptions semblent donc avoir existé, les piquants devant faire l'objet d'intenses échanges commerciaux, notamment entre les plaines du nord et du sud, proches dans leurs cultures et modes de vie, mais ayant accès à des ressources naturelles différentes. Le nomadisme provoqué par l'adoption massive du cheval dans les Plaines à partir de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle a également du jouer son rôle dans la propagation des modes et des styles.Note17.

Ted Brasser remarque même :

« Les robes peintes des Tétons-Sioux étaient très en vogue chez les Corbeaux qui vendaient eux-mêmes leurs vêtements décorés aux Hidatsa et Mandans. Les costumes décorés aux piquants par les Mandans et Hidatsas étaient hautement prisés par les Cris, et les Assiniboïnes trouvaient des clientes enthousiastes chez les femmes Pieds-Noirs. Les Métis de la Rivière Rouge confectionnaient des vêtements richement décorés en grande quantité pour les vendre à toutes les tribus des plaines du nord et centrales. »Note18.

Les styles et motifs comme les techniques pouvaient donc évidemment se « propager par contacts et emprunts » pour reprendre une formulation diffusionniste et ne demeuraient pas fixés à une région d'origine.

Cependant cet historique des transformations et mouvements de l'art de la broderie demeure pour une grande part incertain et hypothétique. En effet, il ne faut pas perdre de vue la fragilité des « sources » auxquelles tous ces travaux font référence : les objets...

Peu d'objets et costumes brodés anciens ont pu être conservés jusqu'à aujourd'hui. C'est pourquoi les principales sources d'information de l'époque demeurent les récits, croquis et peintures des grands voyageurs du 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècle, qui ont tous relevé, à un moment ou à un autre, l'existence de l'art du travail aux piquants.

Ainsi le peintre Georges Catlin en 1832, s'émerveille face aux diversités des styles et au raffinement de la décoration aux piquants :

« En dehors de la tribu des Crows, il n'existe probablement pas sur ce continent, une tribu mieux et plus fastueusement habillée que celle des Blackfeet. D'ailleurs, il n'y a guère de différence entre le luxe et l'élégance de leurs costumes respectifs, ni entre les matériaux dont ils sont confectionnés ; les deux tribus diffèrent seulement par leur manière d'appliquer les piquants et dans les décorations qui constituent les ornements principaux de leurs splendides vêtements. »Note19.

Le même type de description peut être retrouvé chez Karl Bodmer, chargé de faire les illustrations de la fameuse expédition qui remonta le cours du Missouri de 1832 à 1834 sous la houlette du prince Maximilien de WiedNote20. . Les deux peintres sont impressionnés par l'art de la broderie aux piquants et produisent ainsi de nombreuses aquarelles, huiles ou croquis sur ce thème, dont « Ma-to-toh-pa » est un exemple des plus



célèbre.

Georges Catlin, « Ma-to-toh-pa » (quatre ours), huile, 65x81 cm, 1845-1846.



On peut ainsi y voir des motifs et des agencements de couleurs, autant que des supports, dont nous n'avons malheureusement aucun exemplaire « physique » conservé. A ce titre le journal de Edmund Montague Morris<sup>Note21</sup>, peintre et explorateur, est une source inédite de données sur la région de la Saskatchewan au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Il a en effet voyagé durant quatre étés dans les réserves des Plaines canadiennes et en a tiré des portraits au pastel d'individus membres de tribus n'ayant été approchées par aucun autres peintres, comme Catlin ou Bodmer.

Une grande partie des portraits réalisés par l'artiste (quinze d'entre eux) sont aujourd'hui conservés à Regina dans la galerie du palais législatif de la Saskatchewan, bâtiment officiel s'il en est du gouvernement provincial... Et aussi surprenant que cela puisse paraître, pour la plupart, les Amérindiens de la région avec lesquels j'ai parlé de cette collection n'en connaissent même pas l'existence, alors qu'elle trône dans le lieu le plus touristique –et gratuit– de la ville. L'appropriation et l'utilisation de la mémoire suivent des chemins pour le moins tourmentés... Pour exemple le portrait suivant que j'ai fait découvrir à Sheila : il s'agit du chef Star Blanket, qui a donné son nom à une réserve située à quelques kilomètres de Regina. Sheila connaissait bien la réserve, et l'histoire de ce personnage, étant elle-même en partie cree, mais ignorait totalement l'existence de ce tableau...

Starblanket, chef Cree et homme-médecine. Pastel sur papier, Edmund Montague Morris, 1910, 63.8x50cm, Mackenzie Art Gallery, Regina Sk.



Par la suite les photos de Edward S. Curtis, Alexander Gardner ou encore William H. Jackson joueront également leur rôle documentaire, autant d'ailleurs pour les objets qu'ils montrent sur ces photos que pour le fantasme de l'Indien qu'ils mettent en scène.

E.S.Curtis, High Hawk, sioux Brûlé, 1908.



Ici est pris en pied High Hawk, décrit par Curtis<sup>Note22</sup>, comme un « guerrier vêtu pour une grande occasion : chemise en cuir, leggings, mocassins et fourreau à pipe, le tout brodé avec des piquants de porc-épic, [...] High Hawk est une personnalité parmi les Brûlés, surtout parce qu'il incarne désormais pour eux l'autorité d'un chef historique. ».

Grâce à ce cliché, il incarnera également une des images fortes du Noble Sauvage, du guerrier des Plaines.

Pour revenir à une description plus pratique de ce qu'est la broderie aux piquants, il faut s'intéresser à « comment » on obtient ces costumes et objets qui ont fait l'admiration des explorateurs, peintres et

photographes. Il faut « détacher » d'une façon ou d'une autre ces précieux piquants de l'animal qui les « porte ».

D'après les divers ouvrages sur le sujet<sup>Note23</sup>, il existait deux méthodes pour se procurer des piquants : tuer un porc-épic ou tenter de collecter les piquants sur l'animal vivant. Ainsi on essayait d'approcher l'animal et jetait une couverture sur lui. Comme mécanisme de défense, il allait alors dresser ses piquants dans la couverture. Ces derniers restaient ainsi coincés, « piégés » dans la couverture et le chasseur pouvait les récupérer.

Une autre méthode décrite chez Orchard, parle de capturer l'animal en le poursuivant jusqu'à un arbre : le porc-épic a alors le réflexe de grimper le plus haut possible, on le déloge ensuite à l'aide d'un bâton ou plus tard, d'un fusil : il tombe alors au sol et s'assomme, ce qui évite de le tuer. Il pourra ainsi « redonner » des piquants à la saison suivante.

Il est ici intéressant de relever l'idée de pousser l'animal à grimper. Cette technique est en effet attestée dans presque tous les mythes évoquant la chasse au porc-épic. L'animal, poursuivi par une ou plusieurs jeunes filles, court se réfugier en haut d'un arbre. Or, il a été mentionné plus haut que le fait de grimper aux arbres est effectivement une des aptitudes spécifiques de l'espèce américaine du porc-épic, ce qui relève ici du caractère bien souvent informatif et didactique des mythes. Mais cette image du porc-épic au sommet de l'arbre apparaît également comme très logique au regard de ce qu'incarne bien souvent cet animal dans les récits mythiques : il est un « mari-étoile » pour reprendre l'expression de Lévi-Strauss<sup>Note24</sup>, c'est-à-dire qu'il s'agit de Lune, Soleil ou d'un de leurs enfants transformé, pour attirer les femmes et trouver une épouse.

En voici une illustration apportée par C. Lévi-Strauss dans les *Mythologiques 3*:

« Episode du porc-épic », dessin d'un Indien kiowa recueilli en 1895 par James Mooney. Photos Smithsonian Institution.



Les différentes variantes des épouses des astres seront commentées et analysées dans la deuxième partie de ce

travail, consacré aux mythes et aux représentations de la féminité.

Aujourd'hui les brodeuses que j'ai rencontrées utilisent une toute autre méthode. Elles trouvent leurs porcs-épics écrasés au bord de la route, « road killed »... En effet, Sheila m'a souvent expliqué qu'il s'agit un animal très lent et très myope. Il sort généralement la nuit et, aveuglé par les phares des voitures, se fait écraser. Elle les « ramasse » donc au petit matin. Elle connaît même les « bons coins », les routes moins près de la ville, plus avant dans le « bush », encore moins éclairées de nuit.

Whilma, plus âgée, que j'ai rencontrée sur la réserve de Carry the Kettle, envoyait la plupart du temps ses petits-fils dénicher un porc-épic dans le « bush », c'est-à-dire dans les herbes hautes, dans la « campagne » environnant sa maison sur la réserve.

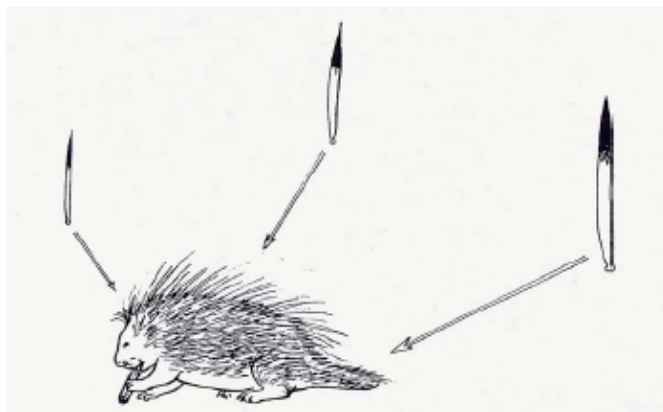
Toutes les deux s'accordent en tout cas pour dire que la technique de la couverture n'est vraiment pas efficace, car ne restent pris dans le tissu que les piquants courts et épais, les moins bons pour la couture... On voit ici la différence entre les livres et la pratique ...

Cette astuce est également évoquée dans la cassette vidéo des New Holy, comme une technique ancienne ayant pu être pratiquée, mais bien vite remplacée par des images de la mère et de ses filles partant dans le bush, avec chien et carabine !

Les piquants préférés pour la broderie mesurent en général entre cinq et sept centimètres de long et connaissent divers usages selon la partie du corps du porc-épic dont ils proviennent.

On peut effectivement trouver quatre tailles de piquants sur un même animal: les plus larges et grossiers sont ceux de la queue. Ils sont utilisés de préférence pour remplir les larges espaces, ou encore pour entourer les manches d'outils à décorer, orner les franges ou les tuyaux de pipe. Les piquants du dos du porc-épic sont bons pour le travail de dessin et d'estompe. Les fins piquants du cou sont, eux, idéals pour la broderie. On utilise également, pour les lignes les plus fines, les très minces piquants trouvés sur le ventre de l'animal, comme l'indique ce schéma tiré d'un manuel de « how to » [Note25](#) :

Les différentes tailles de piquants.



Un piquant n'est en fait qu'un large cheveu ou poil, ayant une surface dure et brillante et un intérieur doux et fibreux, proche par exemple de la peau blanche présente à l'intérieur d'une orange.

Un porc-épic adulte a naturellement sur le corps de 30 à 40 000 piquants de différentes tailles et épaisseurs. Ainsi, certains poils de protection du dos du porc-épic, très longs, peuvent mesurer jusqu'à 30 cm de long. Ces derniers sont souvent utilisés tels quels dans les coiffes de cérémonie ou de danse pour les pow-wow, les « roach ». En voici un exemple :



Parure de cheveux, « roach », en piquants de porc-épic teints et plume d'aigle. Photo extraite de *Vestiges of a proud Nation*, G. Markoe ed, 1986.



La broderie en piquants était généralement réalisée en utilisant la surface d'une peau tannée, plus souvent que sur une peau brute ou sur de l'écorce de bouleau. Au fil du temps de nombreux nouveaux objets sont devenus supports de broderie, jusqu'à la peinture mêlée de latex et de piquants utilisée par Sheila pour réaliser les arrière-plans de ses toiles.

Les supports classiques trouvés parmi les artefacts conservés d'avant la période des réserves (1830) sont les suivants :

- Amulettes à cordons ombilicaux
- Vêtements divers : robes, vestes, jambières, mocassins
- Sacs à tabac et étuis à pipe
- Peaux entières de bisons
- Panneaux de tipi
- Boîtes en écorce de bouleau
- Berceaux
- Sacs médecine
- Bijoux, boucles d'oreilles

A cette liste (non exhaustive) vinrent s'ajouter ensuite :

- Chapeaux (type chapeaux de feutre ou paille)
- Boîtes en métal
- Brosses à cheveux
- Etuis à couteau
- Phonographe
- Etui à carte de crédit...

Et autant d'objets quotidiens, qui n'ont cessé de surprendre les historiens d'art.

La période des réserves a d'ailleurs été semble-t-il un moment de grande fécondité créative, d'inventions diverses tant dans les styles que dans les techniques, due non seulement au regroupement de groupes tribaux et donc d'artistes n'ayant peut-être parfois jamais été en contact auparavant, mais également à l'adoption (voulue ou forcée) par les Amérindiens d'objets « blancs ».

## B. Déclin et renaissance

Souvent considérée en termes de pertes de la tradition ou d'acculturation, cette période a pourtant vu la naissance d'œuvres particulièrement originales. En voici quelques exemples, tirés de deux ouvrages d'art pratiquement consacrés exclusivement à cette période des réserves [Note26](#) :

Bonnet en piquants de porc-épic et coton, yankton dakota, vers 1890.



Il s'agit ici d'un bonnet yankton dakota, daté approximativement de 1890, dont le matériau de support à la broderie est un classique bonnet de cotonnade, porté par toutes les jeunes filles de l'époque, plutôt d'origine européenne, trouvable en commande par catalogue durant tout le 19<sup>ème</sup> siècle. On remarquera ici que le motif choisi est une étoile à cinq branches telles celles présentes sur le drapeau américain, devenu un motif populaire à l'époque, alors que l'habituelle représentation de l'étoile avait dans les Plaines quatre branches, pour les quatre directions, les quatre vents, le chiffre quatre étant également un nombre sacré et rituel (quatre fumigations et « rounds » en sweat lodge, quatre bouchées prises en repas de cérémonie de chaque plat présenté, etc... Je reviendrai sur la symbolique des nombres dans l'analyse des symétries et agencements des motifs dans la dernière partie de ce travail).

Deux autres exemples :

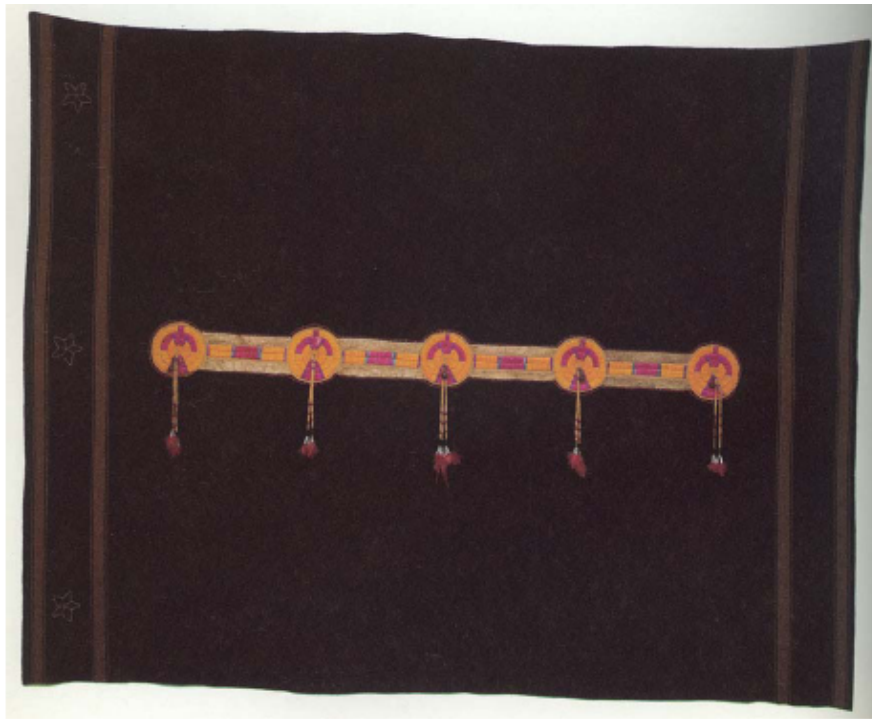
Tasse en fer blanc, piquants de porc-épic, perles, cônes d'étain et plumes, lakota, 1890.



Cette tasse extrêmement décorée l'avait sûrement été pour un évènement très spécial. Elle est elle aussi le fruit de la rencontre entre styles amérindiens divers et objets ou inspirations européennes.

L'œuvre suivante adjoint des rosaces aux piquants, figurant des oiseaux-tonnerre, à une couverture en laine noire, typique des couvertures données par le gouvernement sur les réserves :

Couverture en laine, applique en peau, piquants de porc-épic, cône en étain et plumes, Lakota ou Crow, 1930 environ.



Mais voici peut-être ici l'exemple le plus spectaculaire de cette rencontre :  
Gramophone, cuir, piquants de porc-épic, perles, lakota, 1900 environ.



On le voit ici à travers cet exemple, il ne s'agit donc, artistiquement parlant, ni d'une période de perte, ni de stérilité. Au contraire, en ont résulté de nombreuses innovations, tant dans les styles que dans les couleurs adoptées. On peut même parler d'une période de « tests », notamment concernant ces nouveaux supports possibles pour la broderie : couverture en laine, habits en tissu, ou gramophone !

Le temps des réserves a donc redonné un nouveau souffle à l'art de la broderie, qui avait déjà connu une première « révolution » stylistique avec l'arrivée de brodeuses européennes dans les missions des Grands Lacs<sup>Note27</sup> : on estime en effet que le commerce de fourrure et l'installation des missions dans la région des Grands Lacs à partir du 18<sup>ème</sup> siècle furent « responsables » de l'adoption de motifs floraux réalistes par les brodeuses amérindiennes. S'inspirant des styles européens, les motifs géométriques abstraits plus classiquement préférés par les brodeuses furent arrondis, et parfois (selon les régions) devinrent même figuratifs.

Mocassins style floral géométrique, sioux, plaines de la Saskatchewan, fin 19<sup>ème</sup> siècle, collection du Royal Saskatchewan Museum.



« Tea cosy » (couvre-théière), style floral des bois, 1870 environ, cree/métis, chez Bebbington Julia, *Quillwork of the Plains*, fig.19 p.28.



Détail style floral, chez Bebbington, op. cit. p.28.





Ce style naquit donc au départ dans la région du Saint Laurent, mais se répandit par la suite dans les Plaines, vers l'Ouest, suite aux politiques des gouvernements américain et canadien, notamment à l'Indian Removal Act (1830), par lequel tous les indigènes à l'Est du Mississipi étaient sommés de quitter leurs terres et de s'installer en « territoire indien », à l'Ouest du fleuve. Les tribus des forêts de l'est furent rassemblées et menées de force dans les réserves du Kansas, du Nebraska, de l'Oklahoma et sont remontées également jusqu'au Canada. Là, l'influence des métis des Grands Lacs et des Cree des bois, venus s'installer en masse en Saskatchewan, en Alberta et au Manitoba, suite notamment à la fin du commerce des fourrures, orienta grandement la diversité des styles possibles que l'on retrouve aujourd'hui dans ces régions. Et comme il a été dit plus haut, la capacité de mouvement accrue par l'adoption d'une culture nomade du cheval dans les Plaines contribua également à l'échange des idées et des goûts.

Etant l'un des arts les plus prisés, la technique de décoration reconnue comme la plus fine et esthétiquement la plus « belle », appréciée également à cause de sa difficulté, donc de l'habileté nécessaire à sa réalisation (nous verrons plus loin que savoir broder aux piquants est une des qualités les plus hautes que l'on peut reconnaître à une femme), l'art du travail aux piquants faisait donc l'objet d'échanges dans tout le nord de l'Amérique.

Cependant, malgré cette valeur, tant esthétique, symbolique et religieuse qu'économique accordée à cet art, il a effectivement failli disparaître suite à l'introduction des perles par les Européens. Ces dernières, prêtes à l'emploi, ne devant ni être collectées, lavées, teintées pour pouvoir être utilisées, représentaient un matériau facile à se procurer.

On achetait les perles à n'importe quel marchand suivant les routes commerciales de la fourrure, elles venaient sous toutes formes de couleurs (certaines même inconnues jusqu'alors puisque impossible à obtenir par teinture naturelle) et de tailles. L'adoption rapide du fil de coton et de l'aiguille en fer à la place des tendons et poinçons en os utilisés auparavant permettait d'enfiler aisément les perles pour les apposer à la surface de la peau. Les objets conservés les plus anciens témoignent de cette transition et de l'entrecroisement des deux styles. Les objets sont brodés à la fois de perles et de piquants, et de nouveaux motifs moins géométriques apparaissent.

Mocassins perles et piquants, Plaines, fin 19<sup>ème</sup> siècle, collection du RSM



Ici, par exemple, une paire mocassins : la bordure est en perles, l'avant en piquants, et l'intérieur (on en voit le rebord) en cotonnade, sur une peau de daim tannée. On voit l'alliance de matériaux nouveaux et exogènes, mobilisés dans un style et sur un objet « traditionnel » s'il en est.

La coexistence de deux techniques est attestée tout au long du 19<sup>ème</sup> et au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Cependant, à partir des années 1930-1940 et jusqu'à la fin des années 1970, on ne retrouve, sur le marché comme sur les pow-wow, quasiment plus de pièces brodées aux piquants, ou simplement dans un bordure ou frange (inverse de la photo précédente), ce qui conduit effectivement les anthropologues et historiens d'art de l'époque à croire à son extinction proche, comme je l'avais mentionné dans mon introduction.

Y-a-t-il eu désaffection pour le style ? Perte du savoir-faire ? Période particulièrement forte de grande misère créative, économique ? Il semble qu'il y ait eu un peu de tout cela à la fois.

A bien regarder, il s'agit d'une des périodes extrêmement noires de l'histoire assimilatrice des populations amérindiennes. Aux Etats-Unis sévit, depuis le crack de 1929, la plus grave crise économique de leur histoire, le chômage atteint des taux astronomiques que les Amérindiens subissent bien sûr de plein fouet.

En 1934, lorsque est émise par le gouvernement de F.D. Roosevelt la loi de réorganisation indienne, Indian Reorganisation Act, les Amérindiens avaient déjà perdu une grande part de leur souveraineté suite aux politiques successives d'assimilation. Pour consulter en détails ces questions je renvoie aux ouvrages de Nelcy Delanoë et Joëlle Rostkowski qui leur ont été consacrés, et notamment *Voix indiennes, voix américaines*. [Note28](#). Cette loi IRA, qui aurait dû constituer un espoir pour les nations indiennes, le « New Deal indien », et pouvait marquer un tournant radical dans le traitement des « affaires indiennes », ne serait-ce que par la consultation des communautés dans son élaboration, fut malheureusement rapidement remise en question. Cette loi devait, je cite :

« loi pour conserver et développer les terres indiennes et leurs ressources ; pour étendre aux Indiens le droit de monter une affaire et d'autres organisations ; pour établir un système de crédit pour les Indiens ; pour accorder aux Indiens certains droits à l'autodétermination ; pour fournir aux Indiens un enseignement professionnel ; et pour quelques autres objectifs » [Note29](#).

Ces « quelques autres objectifs » étant par exemple le soutien à l'artisanat ou encore la liberté de culte. Elle constituait donc un espoir gigantesque, qui fut brisé avec le départ de l'instigateur principal de cette loi, le commissaire au Bureau des Affaires Indiennes John Collier, en 1945. Cette période est également celle de la seconde guerre mondiale, à laquelle participent de nombreux Amérindiens. Un tel contexte historique, politique et économique a donc bien sûr exercé son influence dans cette « disparition » de la pratique de la

broderie.

Avec l'arrêt de la guerre vient malheureusement également la fin du « New Deal indien ». On en trouve une émouvante illustration dans ce témoignage du lakota Benjamin Reifel (1960), recueilli dans l'ouvrage *Voix indiennes, voix américaines*, p289 :

« Les Indiens croyaient que quand les nuages noirs de la seconde guerre mondiale ne couvriraient plus le ciel au-dessus de leur tête, la marée montante de leurs espoirs, temporairement suspendue, recommencerait à monter. Au lieu de cela, ils ont été menacés de liquidation des réserves... Leurs espoirs ont commencé à s'effondrer. Pour beaucoup d'entre eux, la liquidation a pris des allures d'extermination. »

Le 1er août 1953 est ainsi votée la résolution 108, qui met officiellement fin à la responsabilité fédérale en matière d'affaires indiennes, et à terme aux réserves.

Ce qu'on appellera la « politique de liquidation » ou « termination policy » se met en place, conduisant à une migration forcée des populations des réserves vers les villes ; cette politique a pour objectif final la disparition totale des réserves, les Amérindiens devant devenir de « vrais Américains ». Sous couvert de leur donner un véritable statut d'égalité, le gouvernement fédéral va également se débarrasser du poids financier que représentent les réserves : financements sociaux, sanitaires, etc. La situation tant économique que morale des populations va donc s'aggraver encore un peu plus, d'autant que l'adaptation aux rythmes et paysages urbains sera également source de chocs et traumatismes attestés dans toute la littérature de l'époque<sup>Note30</sup>.

Mais avec le départ des réserves, on ne touche pas « seulement » aux droits de propriété de la terre acquis par les traités, à l'identité tribale et au pouvoir politique des Amérindiens. On touche, tout le long de cette histoire, en considérant en parallèle le rôle joué par les residential schools (Canada) et indian schools (Etats-Unis) que nous analyserons un peu plus loin dans une partie consacrée aux ruptures de la transmission et à la « diabolisation » de l'« indianité », à un arrachement volontaire des individus d'avec les « sources » mêmes de la connaissance, de la mémoire et de la transmission de leurs savoirs culturels, les Aînés. Car ceux qui vont partir s'installer en ville ne sont pas les plus vieux, au contraire, ils doivent pouvoir s'insérer, trouver un travail, hommes comme femmes d'ailleurs. Cet arrachement peut également me sembler-il expliquer en partie pourquoi la broderie en piquants n'apparaissait plus à l'époque comme une priorité, ou même si elle l'était, ne pouvait plus trouver de mains pour se transmettre.

Avec les années 1960-1970, en grande partie, d'ailleurs, en réaction vis-à-vis de la « politique de liquidation », va naître un mouvement contestataire indien<sup>Note31</sup>, parallèle, mêlé, utilisé ou inspiré, selon les moments et les organisations considérées, tout à la fois par les mouvements noirs pour les droits civiques, et les mouvements pacifistes contre le Vietnam.

Tant sur la scène américaine (Etats-Unis et Canada), que sur la scène internationale, les Amérindiens vont redevenir « visibles », et montrer qu'ils sont là, qu'ils ont survécu, et ce, avec force costumes, plumes et actions spectaculaires, les plus célèbres demeurant peut-être la « prise » d'Alcatraz en 1969, le siège du tristement célèbre Wounded Knee<sup>Note32</sup> en 1973 ou encore la Longue Marche vers Washington en 1978.

Je ne vais pas prétendre ici résumer en quelques lignes tout l'essor et l'impact politique et économique du Red Power, déjà profondément développé et analysé dans de nombreux ouvrages de qualité. Ce qui va nous intéresser ici est de comprendre comment cette « résurgence », cette « renaissance » de « l'indianité » a pu influencer également le renouveau de l'art de la broderie. Car c'est bien dans ces mouvements que naît peut-être un sentiment nouveau : celui d'être indien, plus que d'être lakota, cree ou encore blackfoot. Un sentiment d'appartenance fondé sur les communs des cultures amérindiennes : ce que l'on a appelé le « pan-indianisme », et qui s'affirme à cette époque, permettant de dépasser les clivages locaux pour accéder également à une plus grande assise politique internationale. Cette conscience d'appartenir à une



« communauté » ne va pas seulement s'appuyer sur l'appartenance à la terre et sur la revendication des droits, elle va également se forger dans la pratique de cérémonies inter-tribales et l'échange de styles esthétiques, qui seront désignés comme « indiens » et non plus cree, lakota ou navajo...

On va également observer à l'époque ce qu'on a appelé le « retour aux traditions ». Bien sûr, il sera essentiellement tourné vers la pratique religieuse, la Danse du Soleil revient en force dans les années 1960-1970, le recours aux hommes-médecine également, mais pas seulement.

Par défi, par imitation aussi des grands leaders indiens, qui utilisent tous les stéréotypes de l'Indien de cinéma pour asseoir l'impact de leurs discours sur les mémoires et imaginaires des « Blancs », mais aussi par retour d'un goût pour ce qui est « authentiquement rouge », les jeunes Amérindiens vont porter à nouveau les cheveux longs, les vestes brodées ou encore les mocassins. Certes, les critères de la mode « hippie » de l'époque favorisent ce regain pour « l'ethnique », mais l'impact est je crois plus profond. Avec le Red Power, ce ne sont pas uniquement les consciences des « Blancs » qui ont été éveillées, ce sont aussi celles des Amérindiens. Pour la première fois depuis des années, on pourrait même se risquer jusqu'à dire des siècles, ils vont devenir le centre d'une attention dont le but n'est pas de les détruire, de les critiquer, de les assimiler. Ils vont même parfois devenir des sortes d'égéries de la lutte sociale (pour les pacifistes et les « ancêtres » des alter mondialistes par exemple) ou de la conscience écologique ou spirituelle (pour les adeptes du New Age entre autres), selon ceux qui les idéaliseront, voire utiliseront.

Et à travers ce prisme, même s'il est déformant, ceux qui avaient appris à l'école, à l'église ou même par leurs parents à avoir honte de ce qu'ils étaient, vont se regarder enfin, et apprendre à s'aimer.

A partir des années 1970, artistes et artisans amérindiens fleurissent de toutes parts. Ils produisent pour les leurs, pour les touristes, pour les galeries d'art avant-gardistes. C'est dans cet élan que la broderie aux piquants va elle aussi refaire surface, en tant que technique indienne à part entière, puisque née sur le « continent tortue » et leur appartenant en propre. Elle apparaît évidemment dans cette optique comme le symbole idéal de cette « indianité » qu'on cherche à retrouver ou plutôt à construire, s'inscrivant alors dans un certain processus de patrimonialisation, mais peut-être aussi dans ce que Serge Gruzinski<sup>Note33</sup> a appelé une « guerre des images ». La broderie, sa symbolique et ses images, en tant que « véhicules de tous les pouvoirs et de toutes les résistances »<sup>Note34</sup>, se trouvent ainsi certainement en partie au centre d'un conflit entre « dominants » et « dominés », dont les enjeux sont politiques, idéologiques, identitaires mais aussi esthétiques.

Nous verrons, dans le chapitre suivant consacré à la transmission, les chemins détournés que prendra parfois ce réinvestissement d'une technique qui n'avait dans certains cas plus été pratiquée depuis plusieurs générations dans une famille : la mémoire « reviendra » par les manuels des missionnaires, les écrits des anthropologues, par les collections des musées, par Internet, autant que par la recherche des « possesseurs du savoir » encore en vie...

Enfin, dans les années 1980-1990 il semble que les danseurs de pow-wow, par mode comme par commodité, aient demandé de plus en plus à porter des costumes brodés en piquants plutôt qu'en perles. Les brodeuses aux piquants étant moins rares qu'auparavant, il devenait en effet possible de s'offrir un tel luxe : les costumes de pow-wow (en peau) entièrement brodés de perles peuvent peser jusqu'à une quarantaine kilos, plus si l'on y ajoute les grelots (presque des cloches !) que portent certains danseurs aux chevilles. En piquants, l'ensemble pèserait de la moitié à un tiers du poids... Les pow-wow étant devenus pour certains danseurs un véritable emploi à plein temps, vivant des prix gagnés au fil du circuit, ils sont plus que demandeurs de costumes moins lourds, plus commodes et qui leur permettraient donc également de danser plus longtemps et d'être plus agiles et gracieux dans leurs mouvements, en bref, de gagner à coup sûr ! Ils ont donc créé une demande auprès des brodeuses.

Cependant il ne m'a jamais été donné voir sur un circuit (au Canada) un danseur (ou une danseuse) portant un

costume entièrement travaillé aux piquants. Les participants portent généralement une veste, ou encore une robe ou une parure (collier et boucles d'oreilles) en piquants, mais pas tout à la fois. Le reste est travaillé en perles. Marla Powers remarque à ce sujet en 1986<sup>Note35</sup> :

« Aujourd'hui le travail aux piquants est extrêmement prisé, mais peu d'artistes pratiquent encore l'ancienne technique d'applique des piquants sur de la peau tannée ou brute. Quelques femmes parmi les plus âgées continuent à fabriquer des pièces traditionnelles de costume, qui ont d'ailleurs connu un renouveau durant les années 70. Mais la plupart du travail aux piquants moderne est fait sur des accessoires de tous les jours : colliers, bracelets de montre, boucle d'oreilles et ainsi de suite. Quelques femmes âgées décorent toujours des tuyaux de pipe, ou créent quelques pièces uniques comme des décorations pour tipi ou des costumes de style ancien, qui font l'objet d'une grande demande de la part de collectionneurs hors de la réserve. »

Cela est dû en partie au fait que les objets en piquants sont hors marché : ils sont vendus entre familles qui se connaissent et ils doivent être commandés à l'avance afin d'être brodés pour l'individu particulier qui va porter l'objet. Il faut que ce dernier choisisse ses motifs, ses couleurs, etc. Cela est encore plus vrai s'il s'agit d'un costume de cérémonie ou de la décoration d'une pipe sacrée ou de son étui, pour lesquels la symbolique des motifs et couleurs utilisés doit être respectée. On ne trouve au Canada, dans les Plaines, sur les marchés d'artisanat, dans les galeries d'art ou stands des vendeurs lors des pow-wow par exemple, que de petits objets qui pourraient être travaillés aux piquants, comme des boucles d'oreilles ou des bracelets. Ils ne sont généralement pas recouverts de motifs précis, mais sont plutôt fabriqués selon la méthode du « wrapping », en entourant des piquants sur de la peau non tannée, technique la plus simple, la première apprise.

Je n'ai jamais vu de mocassins ou costumes brodés aux piquants dans les boutiques spécialisées dans le « style indien », qui sont pourtant pléthore dans tout le Canada, et où les articles en perles abondent. Les seuls objets où il y avait présence de quelques piquants à la surface que j'ai pu retrouver dans les boutiques souvenir des musées de la Saskatchewan, de l'Alberta, du Manitoba et du Québec, sont des canoës miniature en écorce de bouleau...

J'ai d'ailleurs été par la suite très amusée de retrouver un exemplaire plus conséquent de ce petit canoë dans une œuvre de Sheila :

« Returned tainted gifts », Sheila Orr, 2003, jouet canoë en écorce de bouleau et piquants de porc-épic, tissu, griffes d'ours et acrylique.



Les cadeaux « blancs » sont, dans ce jouet (par ailleurs cadeau « indien » à acheter en boutique souvenir) des couvertures, rappel des couvertures « empoisonnées » par la variole données par l'armée aux Amérindiens sur les réserves... Elles sont dans ce tableau renvoyées de l'autre côté de l'océan...

Les objets offrent donc un point de vue sur le monde : point de vue singulier de l'artiste, mais aussi point de vue d'une culture. Ils ont des paroles partagées à offrir, qu'il nous faut savoir recevoir.

## 2/ La parole des choses

« L'ethnologue sur le terrain ne doit pas se contenter de faire parler les gens ; il faut qu'il apprenne aussi à faire parler les choses et à les écouter. » Roger Bastide (1968)

Cette phrase de Bastide résonne comme un guide pour cette première partie. Partant des objets et des paroles qui les entourent et les traversent, il s'agira de tenter d'abord de se glisser dans l'objet, de l'interroger, pour en revenir ensuite à ceux qui l'ont créé. Les œuvres brodées aux piquants « parlent ». Elles nous racontent les événements du passé, nous décrivent les changements qui se sont produits, elles sont témoins<sup>Note36</sup> et fragments d'histoires collectives et personnelles. Certains objets sont possédés collectivement, d'autres relèvent de la propriété privée, d'autres encore sont parfois l'un, parfois l'autre. Ils ont aussi une vie : ils naissent dans l'imaginaire, dans les rêves parfois, ils sont créés, mis au monde par les artistes, ils circulent ensuite, sont donnés, sont vus, interprétés et enfin ils meurent, détruits par le temps, l'usage, ou intentionnellement. Parfois ils accèdent même à l'immortalité, se figent dans l'espace et le temps : ils entrent dans la vitrine d'un musée...

### A. Objets et sujets

Différents types d'objets peuvent être répertoriés et interrogés comme médiums de mémoire et d'histoire dans les Plaines. J'en choisirai ici quelques exemples qui me paraissent les plus significatifs au regard de la dimension de témoignage apportée par la broderie aux piquants.

Tout d'abord, les « winter counts », « calendriers » ou « comptes d'hiver » en sont me semble-t-il un bon exemple. Dans les grandes Plaines, les années étaient répertoriées et représentées graphiquement (dessins procédant en spirales) sur des peaux, relatant ainsi les événements marquants de chacune d'entre elles. Elles ne portaient donc pas de numéros, mais des noms, correspondant à des faits remarquables, ou décès de personnalités importantes : l'année 1807 chez les Minniconjous (Sioux) fût ainsi nommée « Un homme blanc est venu », une autre plus tardivement « petite vérole » ou encore 1869, « l'année ou le soleil est mort », suite à l'éclipse qui eut lieu le 7 août.<sup>Note37</sup> Certains « comptes » étaient tenus de manière individuelle, reprenant des comptes anciens dans leur chronologie et y mêlant des histoires personnelles. Ces objets permettent ainsi pour certains d'entre eux de suivre des registres sur plusieurs générations.

De la même manière, des robes pouvaient également remplir cette fonction de répertoire historique. Les pictogrammes peints par les hommes combinent alors la référence à l'histoire de leur groupe ou de leur tribu, et leurs hauts faits, exploits personnels accomplis à la bataille. Certaines de ces robes combinent également ces pictogrammes (figuratifs), désignés par tous les spécialistes comme l'expression artistique réservée aux hommes, et les motifs (abstraites), brodés aux piquants par les femmes :

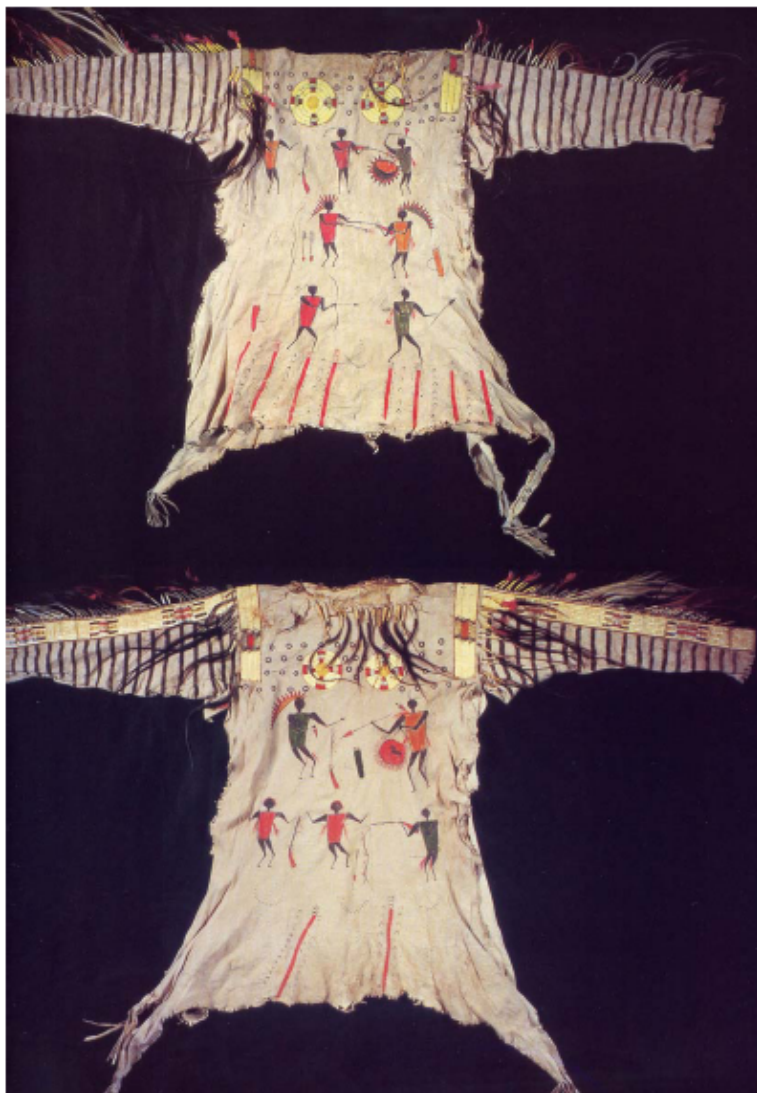
Peau de bison, peinture, piquants de porc-épic, fin 18<sup>ème</sup>-19<sup>ème</sup>, Saskatchewan River, cree des Plaines, catalogue Millon et associés.



Cette peau portée comme « robe » sur les épaules d'un homme, a été identifiée comme provenant de la région de la Saskatchewan River, Canada, de style cree des Plaines, datant approximativement de la fin du 18<sup>ème</sup>, début du 19<sup>ème</sup> siècle. Il faut noter qu'elle faisait partie du catalogue d'une vente aux enchères, qui eu lieu en décembre 2002 à l'hôtel Drouot. La collection provenait entièrement de la zone entre les bras nord et sud de la Saskatchewan River, et avait été rapportée par un négociant en pelleterie travaillant pour la North West Cie (rivale de la Hudson Bay), pour finalement aboutir dans les mains d'un amateur, un des douze administrateurs de la Compagnie des Indes... Etrange destin des objets, chemins parcourus depuis les chemins de mémoire...

En voici un autre exemple, cette fois à travers une tunique de guerrier recueillie dans la région du haut Missouri, vers les années 1830, conservée au National Museum of Natural History à Washington. Cette photo est extraite de l'ouvrage de David W. Penney, *Art des Indiens d'Amérique du Nord* (*op. cit.*). Ici, c'est l'histoire d'un homme qui nous est « contée ». On peut voir une scène de bataille organisée en trois combats distincts sur l'avant de la tunique. Le personnage récurrent, en rouge, est probablement le propriétaire du vêtement, affrontant successivement différents ennemis, qui portent des armes et des couleurs différentes. Les bandes noires peintes sur les manches indiquent le nombre d'ennemis tués au combat, les bande rouges alternées de traces de sabots, les expéditions au cours desquelles des chevaux furent volés. La valeur de cet homme, son prestige était ainsi lisible « à fleur de peau ». Les rosaces en piquants figurent les quatre directions, et indiquent l'appartenance du porteur à la tribu des « Gros Ventres », Ah-ah-nee-nin, ou encore Atsena, si l'on se réfère aux couleurs utilisées et à la représentation usuelle.

Devant et dos, tunique de guerrier, 1830, région du haut Missouri. Cuir de daim, piquants de porc-épic, crin de cheval, peinture, long.87,9 cm. Chez Penney David, *Arts des Indiens d'Amérique du Nord*, 1998, p.105.



Voici maintenant deux autres exemples, cette fois d'objets sujets uniquement de possession individuelle et qui « racontent » véritablement les histoires de leurs propriétaires. Ils sont brodés spécialement pour des étapes cruciales de leurs vies. Il s'agit par exemple d'une amulette à cordon ombilical, « navel string amulet » et d'une paire de mocassins « de puberté », brodés pour une jeune femme.

Amulettes à cordons ombilicaux, tortues et lézards, peau, piquants de porc-épic, perles et cônes en étain, sioux, 1875 environ, chez Hanson James A., *Spirit in the Art from the Plains and Southwest Indian Cultures*.





Ces amulettes servent de contenant au cordon ombilical des enfants, et sont conservées durant les premières années de leur vie. Elles prennent la forme généralement d'une tortue pour les filles, animal apprécié pour sa longévité, sa patience et sa fécondité (nous verrons que ce sont également les qualités désirées chez une femme, une « bonne épouse » et « bonne mère »), et d'un lézard ou d'un serpent pour les garçons, animaux appréciés pour leur longévité également, mais surtout pour leur rapidité et leurs « capacités de mue », de transmutation

(nous verrons également dans la symbolique des motifs brodés –dernière partie- que ce sont des qualités acquises et désirées spécifiquement pour les « rêveurs de tonnerre », heyokas, et les grands guerriers). J'emploie ici volontairement le présent car j'ai pu « découvrir » durant mes recherches que la pratique du séchage du cordon et de la fabrication d'amulettes servant à sa conservation était toujours d'actualité en Saskatchewan.

C'est Jainie, jeune femme dakota de 21 ans, qui m'a montré son amulette pour la première fois. Elle prend la forme d'une lune [Note38](#), et celle de sa sœur, m'a-t-elle dit, d'une étoile. Je lui ai demandé qui les avait fabriquées et brodées pour elles (en perles seulement), et si cela se faisait encore couramment : c'est sa grand-mère qui les a faites, et elle ne sait pas broder aux piquants (nous verrons ce fait « surprenant » dans les chemins empruntés par la transmission quand nous détaillerons le parcours de Jainie: elle brode aux piquants, alors que sa mère « n'est pas très douée », même pour les perles, selon ses propres termes, et doit donc apprendre, notamment auprès de Sheila ; et sa grand-mère ne sait broder qu'en perles... C'est Jainie qui lui a montré pour la première fois la technique des piquants, que sa grand-mère juge « trop difficile »...) et Jainie pense que cela se fait encore beaucoup. Bien sûr, ces objets ne font pas l'objet de commerce et sont fabriqués dans le cercle familial.

Ces amulettes sont conservées parfois jusqu'à l'âge adulte et alors stockées dans le « sac-médecine », « médecine bundle » [Note39](#), ou encore « paquet sacré », en compagnie des autres objets ayant marqué le cours de l'existence de l'individu. Elles assurent donc la protection de l'enfant et, on l'espère, lui transmettront à terme les qualités des animaux, ou en l'occurrence pour Jainie de l'astre, choisis. Les couleurs, également choisies, peuvent suivre l'individu dans toute sa « garde-robe », ses bijoux et parures, et ainsi leur conférer un caractère immédiatement reconnaissable, aux yeux des proches, de la famille. Nous verrons que ce sont surtout les couleurs et motifs choisis, ou inspirés en rêve, lors d'étapes de construction de l'identité propre de

l'individu, qui entrent en ligne de compte dans cette dimension héraldique du travail aux piquants.

Voici un deuxième exemple d'objet « racontant » l'histoire de son propriétaire : ces « mocassins de puberté » ont été brodés à l'occasion des cérémonies [Note40](#), liées aux premières règles et donc au passage du statut de jeune fille à celui de femme (et surtout de mère « en puissance »).

Mocassins de puberté, daim, piquants de porc-épic, perles, plumes et cônes en étain, Plaines, 1880 environ, Glenbow Museum, Calgary.



Le rouge apparaît comme la couleur dominante, symbole du sang menstruel, mais aussi de la vitalité, du pouvoir du Soleil et de l'énergie. Apte à présent à donner la vie, la jeune fille accède au rouge, couleur souvent réservée aux guerriers. Elle signale ici son nouvel état de puissance et de force. Le violet et l'orange associés sont probablement les couleurs personnelles de la propriétaire de ces mocassins (couleurs qui sont choisies, ou « qui nous choisissent » comme il m'a été dit, à différents moments importants de notre vie, laissés à notre distinction ou à celle des Aînés ou des hommes-médecine, qui peuvent aider à trouver ces couleurs en décodant des « signes » : un rêve, un lieu, un objet lié à un moment où l'on a pu sentir, constater la présence des esprits, prendre conscience de soi dans le monde. C'est une connaissance ou une compréhension diffuse et subjective dont il s'agit ici.

Nous reviendrons sur la symbolique et rythmique des chiffres et des couleurs dans le troisième chapitre de ce travail). Le décor est divisé en quatre, nombre rituel et cosmogonique (voir également dernière partie sur le symbolisme), l'individu se retrouvant au centre, à la conjonction des couleurs, nouvelles et passées, conjuguant son état antérieur et son nouvel état. Les motifs associés sur la frange sont ceux de la « libellule » (figure 1) et du « tipi » [Note41](#), (figure 2) liés respectivement à la féminité au même titre que la tortue ou la toile d'araignée à la création. « Le tipi » est déployé, découvrant le centre de son foyer et les quatre pans qui l'entourent, il est symbole de la famille comme de l'ordre du cosmos.

Figure 1 : motif de la « libellule »



Figure 2 : Motif du « tipi »



Ainsi, ces objets permettent d'avoir accès à des morceaux d'histoires de vie. Si l'on pouvait également interroger l'artiste et le propriétaire, on parviendrait à connaître le parcours complet de l'objet et de la personne.

Cependant, l'intérêt de la « parole » d'un objet n'est pas uniquement de recueillir, d'être « réceptacle » de celle de l'artiste ou du porteur. Il me semble qu'il faut aller plus loin, et dire que l'objet n'est pas seulement un dépositaire transitoire ou un carrefour, mais qu'il est lui-même opérateur de liens. Il est vivant à plusieurs titres.

Nous l'avons vu, il est au croisement d'intentions ou « agencies » (intentionnalités) pour reprendre la terminologie d'Alfred Gell<sup>Note42</sup>, c'est-à-dire au cœur d'un véritable faisceau de pensées et d'actes concentrés autour de sa création et de son interprétation.

Ce qui peut être appelé objet d'art pour Gell est lié (d'après l'article de Maurice Bloch mettant en perspective l'impact de cette « nouvelle théorie de l'art » dans un article de la revue Terrain<sup>Note43</sup>, consacré au « Beau ») au fait de : « posséder une force ou un pouvoir de fascination, parce que nous considérons ces objets comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont, à différents degrés, fabriqués ou utilisés. ».

Lorsque nous apprécions un objet, nous « convoquons » en quelque sorte tous les esprits qui ont présidé à sa création. Il y a, à travers ceux qui ont peut-être commandé l'œuvre, ceux qui l'ont créée, ceux qui vont ensuite la posséder ou la regarder, des réseaux ou faisceaux de sens et d'interprétations qui se rencontrent en elle.

L'un des exemples classiques (étudié par Malinowski chez les Trobriandais, et par Boas sur la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord) est repris par Maurice Bloch : celui du canoë et de sa sculpture. L'objet a été fait sur commande d'un dignitaire, il va s'impliquer dans une « lutte » entre les participants à l'échange, entre ceux qui vont payer ; il doit être le fruit de toute la concentration de l'esprit de l'artiste, tendu vers la création de l'émotion recherchée dans la proue (la terreur, le prestige, la séduction), on doit également « écouter » l'esprit de l'arbre –de la matière vivante- et entendre également les esprits qui ont pu faire ingérence dans ce processus, inspirant l'artiste, insufflant leur force...

On retrouve dans les objets brodés aux piquants ces diverses dimensions partagées et liées entre les intentions de l'artiste, de celui pour qui il brode, de ceux ensuite qui vont « lire » l'objet et donc celui qui porte sur sa peau les symboles. L'acte de broder apparaît dans cette perspective comme le lien entre les différents êtres vivants « partenaires » du processus de création : les esprits qui viennent en rêve inspirer les brodeuses, les brodeuses elles-mêmes, les porteurs et les « matières » : la peau de l'original ou du daim, la dépouille, la « relique » de l'animal vivant, donc le daim ou l'original lui-même, les piquants du porc-épic, donc le porc-épic lui-même, etc...

L'idée que la matière elle-même est vivante et qu'elle participe des choix esthétiques de l'artiste n'est pas un phénomène réservé aux cultures extra occidentales. Umberto Eco dans son Histoire de la beauté<sup>Note44</sup>, rappelle que Michel Ange soutenait que sa sculpture se présentait à lui comme déjà contenue virtuellement dans la pierre, et qu'il ne lui restait plus qu'à la « mettre à jour », qu'à enlever le surplus autour d'elle.

Il envoyait ainsi, d'après ses biographes, « un de ses hommes chercher ses statues dans la roche ». Bien sûr, il est également question ici des contraintes stylistiques que la nature, la composition et la forme du matériau « brut » imposent à l'artiste. Ces contraintes représentent même des « suggestions créatives », selon la formule de Boas<sup>Note45</sup>, mais pas seulement.



Il est question ici du pouvoir de l'objet et des pouvoirs conjugués que peuvent lui conférer ses créateurs, qu'ils soient humains ou non. Il assure la transmission de sens de « grâce », d'énergies. L'art, et l'objet en particulier, apparaît comme un « médium », un relais dans le réseau des relations sociales, mais aussi comme un véritable acteur, opérateur de ces relations.

Cette capacité à lire et à lier les « esprits » dans l'objet d'art est une question classique de l'anthropologie, qui a été formulée essentiellement sous le terme d' « animisme » et selon la définition de Tylor<sup>Note46</sup>. On s'attache à examiner cette tendance qui consiste à attribuer des pouvoirs et un caractère vivant aux objets et aux choses dites « inanimées » (selon les perspectives toujours ethnocentristes des différents auteurs, Frazer, Wundt, Freud. Seul Mauss insiste toujours sur le « point de vue des indigènes »), et on étudie la croyance selon laquelle des objets « inertes » tout comme des animaux ou des plantes peuvent être investis par des âmes ou habités par des esprits.

La position que j'ai déjà commencé à exposer et que je développerai dans la seconde partie, celle qui m'a été décrite sur le terrain, et qui consiste à considérer arbres, pierres, animaux, astres et certains objets comme vivants ou « animés » n'est ainsi jamais envisagée dans ces travaux comme une réalité possible, une interprétation crédible du monde parmi d'autres, toutes aussi « valables » les unes que les autres.

Nélia Dias, dans un article intitulé « Une place au Louvre »<sup>Note47</sup>, rappelle d'ailleurs que les anthropologues, en identifiant l'animisme comme un trait caractéristique des sociétés non occidentales, ont sous-estimé « les traces » présentes dans leur propre société, notamment dans les musées et le processus d'expropriation des objets de leur contexte d'origine, puis d'appropriation par l'institution muséale.

Ce processus leur confère en effet non seulement un nouveau contexte, mais encore de nouvelles interprétations et intentionnalités... Les objets produisent des effets chez ceux qui les possèdent comme chez ceux qui les regardent.

La concentration, mais surtout l'implication de l'artiste, de ses sentiments, de sa volonté, sont des conditions *sine qua non* de la « réussite » de l'objet : les témoignages que j'ai collectés auprès des brodeuses concordent beaucoup sur ce point avec ceux recueillis par différents auteurs auprès des sculpteurs de canoës de la côte nord-ouest. Il ne s'agit pas tant de précision et de technicité dans les gestes, il s'agit peut-être plus encore d'entrer en contact intime avec la matière et avec l'esprit de ceux qui vont utiliser et porter l'objet. L'esprit et le corps de l'artiste sont comme un pont entre les êtres. Le tronc de l'arbre « dit » qu'il veut devenir canoë, la peau de l'animal « dit » qu'elle veut devenir mocassin, etc.

Il faut d'ailleurs noter par exemple que le cree comme toutes les langues algonquines (dans les Plaines : cree, ojibway, blackfoot, blood, piegan, cheyenne, arapaho, gros ventre) ne distingue pas les genres en terme de masculin ou de féminin, mais d'*animé* ou *inanimé*. En cree, il existe ainsi quelques noms, considérés comme animés, alors qu'ils réfèrent à des objets sans vie. Par contre, l'inverse n'est jamais le cas : tous les noms référant à des êtres humains, animaux, esprits, plantes ou arbres sont « animés ».

Voici quelques exemples de mots cree :

- *Na-pe-w* : homme, “man”
- *iskwe-sis*: fille, « girl »
- *Mosw* : orignal « moose »
- *atim* : chien, « dog »
- *a-tayo-hkan* : « sorte d'esprit », “kind of spirit”
- *kise-manitow* : dieu, “god” ou parfois “grand esprit”
- *mistik* : arbre, « tree »

Les produits issus de ces êtres animés sont généralement aussi désignés par des noms animés comme : les

plantes et leurs produits, les objets faits de matériaux naturels (comme une cuillère en bois par exemple), les parties du corps, les peaux animales et les vêtements qui en sont tirés, le tabac et toutes les choses reliées au tabac (sacs, pipes...).

D'autres mots peuvent être animés ou inanimés, ce qui change alors leur sens.

Exemples : *mistik* : arbre (animé) ou baguette (inanimé)

*Asiniy* : pierre (animé) ou projectile taillé (inanimé)

Comme les noms cree ne sont pas marqués au singulier, il n'y a aucun moyen de savoir, directement à partir de cette forme, s'il s'agit alors d'un nom animé ou pas. Les deux genres sont marqués au pluriel, à la fois sur les noms, et sur les verbes :

#### Animé

*na-pew-ak'* : hommes

*si-si-p-ak'* : canards

*ospwa-kan-ak'* : pipes

#### Inanimé

*astotin-a* : « caps »

*mo-hkoma-n-a* : couteaux

*mi-nis-a* : baies

Les pronoms varient également selon le genre du mot qu'ils désignent, et s'il est au singulier ou au pluriel :

ce = *awa* (animé singulier),

*o-ma* (inanimé sg),

exemple :

ces = *o-ki* (animé pluriel)

*o-hi* (inanimé pl)

« ce chien » = *awa atim* ;

« ces chiens » = *o-ki atimw-ak*

Les verbes intransitifs ont donc deux formes, une pour un sujet animé, une pour un sujet inanimé. Les verbes transitifs ont également deux formes, mais elles varient cette fois selon « l'animation » ou non de l'objet, et pas du sujet.

On voit donc ici que certains objets, issus de matière vivante, restent vivants. Mais que signifie vraiment être « animé », est-ce littéralement équivalent au fait d'être « vivant » ? Est-ce faire partie d'un cycle commun à tout ce qui vit : c'est-à-dire naître et mourir ? Ou est-ce avoir un esprit, « animus » en latin ? Pour être vivant est-il nécessaire, incontournable d'avoir un « esprit » ?

Chez les Hopi, le mot « nuage » est animé, parce qu'il peut prendre de multiples formes et changer, et qu'il a également la capacité de se mouvoir. De plus, la pluie, apportée par les nuages, est évidemment indispensable à la vie dans ces régions désertiques, et fait donc l'objet de tous les rites et de toutes les croyances.

Cette capacité de se mouvoir est cependant la principale caractéristique reconnue au nuage, il semble qu'elle prime sur les autres.

Or, le mouvement c'est l'intensité du vivant : « rythme, pulsation, respiration, croissance, déclin, mort » [Note48](#), qui peut-être rappelée notamment en considérant les travaux de Mauss sur le « *mana* ».

L'énergie, la force du vivant, partagée par tous les êtres, circule, mais aussi se transforme : elle se meut (au sens de *kinesis*, grec), mais aussi elle se transforme, elle est passage d'un être dans un autre (au sens de *metabolé*, grec). Nous verrons dans une deuxième partie plus en détail à quel point cette manière d'envisager le vivant, que l'on peut donc voir en action dans les langues indiennes, est fondatrice de la cosmogonie des Plaines, celle de l'interconnexion. La continuité du vivant, entre pierres, hommes et animaux, amène les objets à être eux aussi conçus comme vivants. Ainsi les objets brodés aux piquants sont-ils souvent désignés en cree par des mots animés, en raison des matières qu'ils mobilisent :

*Maskisin(a)* (inanimé) : mocassin (sans précision de l'utilisation de piquants)

Mais *kâkwâ(k)* (animé) : « porc-épic » et piquant de porc-épic : *kâkwiy(ak)* (animé), et lorsqu'il est précisé « mocassin brodés de piquants », l'objet est animé.

C'est aussi une des raisons qui peut expliquer que bon nombre de motifs brodés aux piquants qui étaient liés aux mythes et à la cosmologie, ou encore au pouvoir des esprits, n'ont jamais été reproduits en perles de céramique : ces dernières ne sont pas considérées comme vivantes, puisqu'elle ne sont pas issues directement de la nature, et donc d'éléments animés d'énergie.

Le porc-épic, l'élan, l'orignal, transmettent aux porteurs des objets faits de leur être leurs qualités ou capacités, ils transfèrent des pouvoirs. C'est le cas notamment des « médecine bundles », « sacs » ou « paquets médecine » dans lesquels on conserve tous les objets relatifs à l'histoire physique et spirituelle de l'individu. Les différents aspects liés aux transferts de bénédiction ou capacités seront détaillés à travers les motifs qui les expriment, dans la troisième partie de ce travail, « Tisser des liens entre formes et symboles ». La transmission ensuite, le don intrafamilial de ces objets est également un facteur de transfert et de diffusion, entre les êtres et les générations, de ces pouvoirs et énergies.

Marc Augé, dans *Le dieu objet*<sup>Note49</sup>, décline lui aussi ces notions liées d'intentions, de mémoire et de transmission, autour de l'idée de « monument » :

« Du passé, nous, nous gardons des monuments. Le monument, c'est l'objet fait par d'autres pour nous, d'autres qui, vivant au futur antérieur, se donnaient une dimension historique, c'est-à-dire inscrivaient leur histoire individuelle dans l'histoire des autres. Du coup, dans l'objet qu'ils nous ont légué, comme on dit, nous lisons une conscience, de même sans doute que les concepteurs, sinon les bâtisseurs, tentaient d'y inscrire une conscience. Le monument (le mot l'indique) se veut témoignage. »

Plus loin, Augé va jusqu'à nommer ces objets symboliques, « objet social total »<sup>Note50</sup>, « l'objet visible où se rejoignent, se confondent et se matérialisent les dimensions que n'arrive pas à percevoir dans une totale transparence la vision ordinaire ».

Mais, loin d'être un « objet-reflet »<sup>Note51</sup>, simple « représentation » ou traduction du réel, l'objet brodé aux piquants agit, concentre, il est au cœur d'une esthétique polysémique qui rassemble autour de lui.

Pour toutes ces raisons, en tant qu'objets et sujets de mémoire, d'identité, les objets sont le lieu d'enjeux, de luttes et de configurations stratégiques incessantes, quant à leur possession, conservation, exposition, manipulation...

## **B. Les musées : enjeux de l'écoute des objets**

En tant que « monuments » au sens de Marc Augé, les objets sont lieux et passeurs de mémoires, collectives et individuelles. En tant que tels, il existe un « devoir » (« le devoir de mémoire ») de les préserver et de maintenir leur possible transmission, ou plutôt celle de la connaissance qu'ils « contiennent ». C'est ainsi en tout cas que s'est construite la muséographie « classique ». Cependant, depuis les années 1970 environ, de nouveaux interlocuteurs viennent brouiller cette piste balisée entre « patrimoine à sauvegarder », d'une part, et « mission » des musées de l'autre...

Les « autochtones » ont forcé la porte et revendiqué le droit de s'impliquer dans la gestion de ce patrimoine, notamment le droit qu'il puisse leur être rapatrié.

Entre réactions épidermiques directes, où le spectre du « nécessaire travail de la science » fut brandi pour mettre un frein à toute ingérence ou possibilité de coopération avec les « propriétaires » culturels des objets, et timide consultation de quelques « porteurs de tradition » et autres spécialistes locaux, les musées ont dû, quoi qu'il en soit, amorcer une nécessaire analyse de leurs pratiques et objectifs. Cette « prise de conscience », forcée par la dimension toujours plus visible des revendications amérindiennes tant au plan national qu'international, a abouti au départ à des initiatives locales.

Le Royal Saskatchewan Museum, où j'ai travaillé au Canada, en est un bon exemple. A partir de la fin des années 1980 fut mis en place un programme de consultation des Aînés de la région, au sujet des artefacts détenus par le musée, de leur conservation, manipulation et exposition. La First Nation Gallery a ainsi ouvert ses portes en juin 1993, aboutissement d'un long projet (depuis 1986) ayant réuni équipe du musée, consultants amérindiens, artistes contemporains et écoles. Ce fut, par exemple, l'occasion pour des artisans cree, lakota et assiniboine d'entreprendre la construction entière d'un tipi « à l'ancienne », pour le tannage des peaux, la couture, la découpe des mâts en bois, etc... Les commentaires qui parcourent les dioramas ont été enregistrés par les Aînés. L'architecture même de la galerie, entièrement constituée de courbes, est issue de cette prise en compte des interprétations et perspectives amérindiennes (bien avant la construction du National Museum of the American Indian à Washington et de son architecture spectaculairement « autochtone »).

Au Canada, la date charnière de cette profonde modification, encore en cours, des relations entre musées et communautés autochtones, fut celle de l'exposition *The Spirit Sings : artistic traditions of Canada's first people*<sup>Note52</sup>, organisée par le musée Glenbow de Calgary, en 1989.

Financée par le gouvernement fédéral et par l'entreprise pétrolière Shell, cette exposition se retrouva au centre d'une polémique impliquant la lutte des Cree du lac Lubicon (nord de l'Alberta) pour leurs terres. En 1989, à Calgary, ce sont aussi les jeux olympiques d'hiver. Les Cree firent alors un appel international au boycott de cette manifestation, en guise de support à leur cause. L'exposition *The Spirit sings*, organisée au même moment, fit les frais de cette mobilisation, car financée par les deux protagonistes de l'affaire des terres cree.

Cette médiatisation pointa du doigt l'hypocrisie non seulement du gouvernement et de la compagnie pétrolière, qui prétendaient par cette exposition mettre en relief leur implication et respect des « questions indigènes », mais encore de l'institution muséale qui acceptait cet état de fait.

De cette affaire naquit, par l'intermédiaire de Georges Erasmus alors chef national de l'Assemblée des Premières Nations et co-directeur de la commission royale d'enquête sur la condition des peuples autochtones au Canada, une dynamique de travail entre leaders amérindiens et représentants des musées.

A partir de fin 1989 fut mis en place un « Groupe de travail sur les premières nations et les musées », qui aboutit à l'acceptation par les différentes forces en présence d'un texte intitulé « *Turning the page : forging new partnerships between museums and first nation peoples* ». Dans cette dynamique ont été lancés des programmes de coopération dans une partie des musées canadiens. Aux Etats-Unis, l'adoption en 1990 de la loi NAGPRA (Native American Graves Protection and Repatriation Act), concernant le rapatriement des objets sacrés et des restes humains, a amené également à transformer les pratiques et les mentalités.

Les musées deviennent donc le lieu naturel de la poursuite des luttes pour leurs droits menés par les Amérindiens. Comme le fait remarquer Gerald Mc Master, artiste et conservateur cree, originaire de la réserve de Red Pheasant en Saskatchewan, éditeur de nombreux ouvrages importants sur les arts amérindiens ; la conséquence des politiques assimilationnistes ne fut pas « seulement » de briser une culture, elle effaça également méthodiquement les épistémès traditionnelles et contribua à donner un poids symbolique et politique aux musées :

« If we can imagine this, can we also understand why native people today see museums as « sites of struggle » and why it is that their critique is so important for any systemic change »

(voir traduction française en Annexes p.360)

Ce que l'on voit ou pas dans un musée, ce qui y est exposé et comment, constituent des choix qui ne sont pas anodins, qui relèvent au contraire de la position et de l'image que l'on donne de soi et des autres. Le musée est né de la colonisation : les choix d'exposition et de commentaires qui y ont été faits sur ces « artefacts culturels », résonnent aujourd'hui de tout leurs poids. Comme le souligne Elise Dubuc<sup>Note53</sup>, c'est le concept d' « authenticité » qui fut un des opérateurs les plus puissants de l'expropriation « raisonnée » que menèrent les musées, justifiée techniquement, alors que sa source était idéologique.

« La doctrine qui sous-tend la conservation des objets anciens d'un patrimoine mondialisé aboutit en fait à déposséder ceux qui n'auraient pas les capacités techniques d'en assurer la pérennité ou ceux qui, tout aussi idéologiquement, ne verraient pas l'utilité d'attenter à l'usure du temps. Dans ce processus, ce qui appartiendrait à tout le monde finit, en fait, par ne plus appartenir qu'à ceux qui ont développé l'appareillage idéologique et technologique d'un tel projet. »

L'auteur pointe ensuite une particularité des réflexions menées lors de la « Conférence Nara sur l'authenticité », tenue au Japon en 1994 dans le cadre de la Convention du patrimoine mondial de l'UNESCO.

A cette occasion ont en effet été soulignées des conceptions de la « tradition » particulièrement proches de celles que je m'efforce de décrire dans ce travail : la nature symbolique de l'authenticité pourrait ainsi être vue non pas dans l'objet lui-même, mais « dans les savoir-faire et l'habileté de ceux qui possèdent connaissance et expérience et dont le processus de transmission n'exclurait pas l'innovation », comme l'ont conclu les consultations faites lors de cette convention.

Cette définition ouverte, contextualisée et processuelle de la tradition et de son corollaire, l'authenticité, semble bien mieux correspondre aux objets et aux pratiques qu'il m'a été donné d'observer. Elle permet également d'éviter le piège du pur versus l'impur, de l' « authentique » versus le « contaminé » ou l' « acculturé »... Roger Bastide<sup>Note54</sup> a bien montré que les processus d'acculturation sont « la vie » des cultures, sont leur dynamisme, et qu'aucune ne peut y échapper à moins de vivre en autarcie complète et donc de finir par s'éteindre.

En effet, dans un excès inverse à celui des Noirs, totalement absents pendant longtemps des musées canadiens et américains, les Amérindiens furent les « enfants chéris » de la muséographie nord-américaine. Destinés à s'éteindre, à disparaître<sup>Note55</sup>, puis quoi qu'il en soit à se taire et à devenir invisibles, c'est dans les musées qu'ils trouvèrent finalement le seul lieu encore témoin de leur existence.

C'est par la médiation des galeries, des films, des photographies romantiques de Curtis ou encore des « cirques » ambulants comme le Wild West Show de Buffalo Bill, que les Amérindiens ont pendant longtemps trouvé leur seule image aux yeux du monde. Pendant ce temps-là, les « vrais » Indiens, en chair et en os, étaient parqués, on peut même dire cachés, dans les réserves situées pour la plupart le plus loin possible des villes et donc des regards... Par dérivation cette recherche du « pur », de l'intact, est encore bien souvent présente, même dans les discours des spécialistes en tout genre, lorsque ne sont considérés comme d' « authentiques Indiens » que les individus qui auraient été, à l'image des objets produits par leurs ancêtres conservés derrière une vitre, « préservés » de l'influence des Blancs, de la colonisation européenne. Bien sûr, une telle idée ne peut-être que de l'ordre du fantasme, cependant, elle demeure sous-jacente, rampante, dans les politiques muséales comme dans les politiques tout court, dans les mentalités aussi.

Cette négation de la « contemporanéité » (pour reprendre la terminologie de Johannes Fabian<sup>Note56</sup>) de l'Autre, lui interdisant toute actualité et toute prise sur notre présent est aussi au cœur du « pourquoi » des revendications « patrimoniales » amérindiennes.

Lorsqu'est requis le retour d'un objet sacré, il ne s'agit généralement pas d'une demande formulée en vue de cacher à jamais l'objet, ou encore de le détruire. Ce qui est demandé est un droit d'accès au « vivant » de l'objet, à son présent, c'est-à-dire à son utilisation dans un cadre cérémoniel.

Il s'agit d'une requête qui aboutira généralement soit au rapatriement définitif de l'objet qui sera ensuite bien souvent conservé dans un musée autochtone (comme c'est le cas, par exemple, sur la réserve des File Hills près de Regina, où se trouve le musée du Traité N°4 ou, encore plus au Nord de la province, vers Saskatoon, avec le musée de Wanuskewin), soit à un « prêt » temporaire de la part de l'institution. La question centrale pour les autochtones étant de savoir comment ces objets, dont la charge symbolique est importante, sont traités (chimiquement par exemple, ce qui pourrait nuire à l'esprit naturel de l'objet), manipulés (par des hommes, des femmes uniquement ?), conservés (seuls, regroupés peut-être avec d'autres qui seraient contradictoires dans leurs « charges » et donc nocifs ?), puis exposés (en pleine lumière, naturelle ou artificielle : certains objets nécessitent, par exemple, de n'être vus par des yeux profanes qu'en clair-obscur et jamais en lumière directe, d'autres pourraient perdre leur potentiel sacré en n'étant pas très régulièrement exposés à la lumière du soleil...).

Une anecdote : lorsque je travaillais sur les collections non exposées du musée, conservées dans le « cocon » -réserve isolée, sous régulation thermique et surveillance bactérienne-, je devais observer des règles strictes, élaborées avec le conseil des Aînés : fumigation de tout le corps avec de la « sweet grass »[Note57](#), obligatoire avant d'entrer, port de gants bien sûr pour la manipulation, interdiction d'accès aux « médecine bundles » utilisés en cérémonies tribales et, enfin, interdiction formelle de pénétrer dans le « cocon » durant les menstruations, conformément à la croyance en un pouvoir décuplé des femmes durant cette période, pouvant attenter aux pouvoirs des autres objets mis en présence de cette force.

L'enjeu aujourd'hui pour les musées, qui se voient petit à petit obligés de prendre en compte les revendications autochtones, est donc d'adapter l'idée de préservation non plus simplement à la conservation technique de l'objet, mais aussi à la responsabilité éthique du respect de son intégrité spirituelle et vivante.

Bien sûr, il faut noter l'influence primordiale, sur les avancées réflexives des musées à ce sujet, des organismes internationaux travaillant sur cette question, sous l'égide de ONU (et de la Commission des droits des peuples autochtones), entre l'OMPI (Organisation Mondiale pour la Propriété Intellectuelle), l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) et l'UNESCO[Note58](#). Les différents projets, conçus pour l'élaboration d'une déclaration universelle des droits des peuples autochtones, s'harmonisent autour de l'idée de la nécessité de redonner aux peuples autochtones la maîtrise de leurs droits, notamment concernant leurs productions culturelles, qu'elles soient artistiques ou intellectuelles. En 2002, l'article 29 du « Projet de l'UNESCO pour une déclaration universelle des droits des peuples autochtones » affirmait ainsi :

« Les peuples autochtones ont le droit d'observer et de revivifier leurs traditions culturelles et leurs coutumes. Ils ont notamment le droit de conserver, de protéger et de développer les manifestations passées, présentes et futures de leur culture, tels que les sites archéologiques et historiques, et la littérature. Ils ont aussi droit à la restitution des biens culturels, religieux et spirituels qui leur ont été pris sans qu'ils y aient consenti librement et en toute connaissance de cause ou en violation de leurs droits et cultures. Les peuples autochtones ont droit à ce que la pleine propriété de leurs biens culturels et intellectuels leur soit reconnue, ainsi que le droit d'en assurer le contrôle et la protection. »

Dans la ligne de ce projet, on a vu ainsi par exemple à Lyon, au Muséum d'Histoire Naturelle, devant un jour prochain être refondu en « Musée des Cultures du Monde », la mise en place de séminaires et groupes de réflexion sur « l'éthique dans les relations avec les autochtones » auxquels j'ai eu l'occasion de participer.

Les questions abordées lors de ces séminaires et groupes de travail en 2002 et 2003 eurent pour objectif la mise en place d'une nouvelle « éthique muséale »[Note59](#), réforme des approches préalables, en « évitant

d'offenser ou de méconnaître les cultures que l'on présente » selon les termes employés par les représentants de l'institution. Les suggestions afin de mettre en place ce nouvel « axe », apparaissent sans surprise comme tournées vers la coopération et la consultation des peuples autochtones. Cependant, un pas de plus est franchi : on se propose de « rétablir les liens entre les objets et la culture qui les a produits [...] en amenant les autochtones non seulement à collaborer à l'élaboration des expositions, mais à en être partie prenante. »

C'est ainsi que Thierry Valentin<sup>Note60</sup> invite, dans sa communication lors du colloque sur ces questions, à ce que le nouvel espace du musée « puisse devenir également et légitimement le leur tout autant que le nôtre, qu'il soit vecteur de rencontres et d'expressions directes. Un édifice en quelque sorte « en partage », en collocation et en co-location. »

Ces exemples divers montrent le chemin qui semble être aujourd'hui emprunté par les institutions muséales, sur tous les continents, avec plus ou moins de succès, d'obstacles ou de rapidité. Ces changements entrent en résonance avec la dynamique toujours plus visible des communautés amérindiennes du Canada, vers plus d'autonomie, plus de pouvoir, plus de responsabilités aussi.

Dans ce processus d'affirmation et de lutte, la transmission des connaissances empiriques et intellectuelles, des savoirs faire culturels spécifiques, la capacité de création et d'innovation, sont autant de dimensions fortement investies par les Amérindiens. L'enjeu est celui de la possibilité d'être soi, le droit à l'identité mais aussi à l'altérité et peut-être plus encore à l'alternance entre ces deux extrêmes, à la variation et à l'invention de l'identité au même titre qu'il existe une « invention de la tradition ». L'art de la broderie aux piquants se révèle comme une présence privilégiée de cette cruciale nécessité de « changer en restant le même ».

Ses modalités de transmission et d'apprentissage sont multiples et non linéaires, et je vais les détailler à présent en suivant les voix de Sheila, Whilma, Jainie, Lew, de la famille New Holy, brodeurs de générations en générations faisant aujourd'hui « travail de mémoire » par le biais d'une cassette vidéo et d'un site Internet, ou encore des « manuels » de Lyford et Orchard.

## **II/ Transmission et apprentissage d'un art vivant**

### **1/ Transmettre : au fil de la mémoire**

Pour reprendre les termes de Gérard Lenclud<sup>Note61</sup>, dans la définition qu'il tente de faire de la notion de « transmission », elle apparaît comme un processus éminemment variable et contextuel :

« L'examen des pratiques de transmission telles qu'elles organisent la vie sociale ne saurait être séparée de l'étude des constructions idéologiques qui établissent dans toutes les sociétés le sentiment de leur légitimité et par là même de l'ordre social qui en résulte. [...] Elle (*la transmission*) répond à une logique d'efficacité pratique propre, mais aussi à une intention culturelle. »

Loin d'être une « chose » fixée puis reproduite, la transmission des savoirs et savoir-faire culturels n'est pas l'instrument unique et par excellence de la continuité sociale. Elle est active, mouvante et complexe, consciente et inconsciente. Ses chemins (notamment dans le « passage » entre les générations) sont tortueux et imprévisibles, ils ne peuvent se réduire à l'image du passage de relais.

Cette manière plus dynamique d'envisager l'idée de transmission, va de pair avec le réexamen et le questionnement de sa notion sœur : la tradition. Cette réflexion, amorcée en France par Maurice Hocart en 1927, puis reprise et approfondie par Jean Pouillon à partir de 1977, a ainsi remis en cause l'image d'une totalité sociale se reproduisant à l'identique, de génération en génération. Différents auteurs à sa suite ont insisté sur le caractère non-directif et parfois récent de la « tradition ». De nombreux travaux contestent l'idée

selon laquelle la tradition posséderait des propriétés intrinsèques, comme l'ancienneté ou la continuité, et discutent son caractère prospectif. L'ouvrage de Hobsbawm et Ranger<sup>Note62</sup>, a ainsi mis en évidence les illusions rétrospectives, les « inventions », le travail de « fabrication » qui a lieu dans la tradition.

La transmission comme la tradition ne sont plus, dans cette perspective, envisagées comme des « circuits » (au sens technique, de « mécanismes ») de répétition d'un principe de conformité aux « normes traditionnelles », mais dans des modalités diverses de rapport au passé et au présent<sup>Note63</sup>. La mémoire emprunte des chemins multiples et variés, motivés parfois par la nécessité politique ou identitaire, par une certaine planification, comme ils sont parfois sujets au « vivant » : c'est-à-dire à l'oubli, à l'instabilité, à l'imprévisible, au mensonge ou à l'omission et au travestissement des événements. Les « accidents » comme les événements dans les processus de transmission sont nombreux, et les volontés déterminées de les bloquer, voir les annihiler, également. Certains legs, certains dons peuvent être programmés, organisés, d'autres s'improvisent dans la clandestinité, d'autres encore demeurent spontanés et parfois totalement inconscients.

Dans les Plaines, face aux politiques d'assimilation, d'ethnocide et de génocide, aux interdits de pratique des cultes et des langues, les stratégies comme les « simples » réactions ont ainsi été très diverses et différentes selon les lieux et les communautés, selon aussi les moments de l'histoire longue de ce combat entre « blancs » et « rouges ». A travers l'exemple de la transmission, ou plutôt des transmissions, du savoir-faire de la broderie aux piquants, nous pourrions distinguer un peu mieux ces passations fluctuantes, verticales, horizontales, ondoyantes, « clignotantes » (Edgar Morin), matérielles mais aussi immatérielles (comme nous le verrons dans le deuxième chapitre) et en tout cas toujours inachevées.

## A. Les maillons de la transmission

### -Les Aînés

Le premier fil que nous allons dérouler est celui des mémoires des Anciens, des « Aînés ». Schéma peut-être un peu « idéal » de la transmission de la tradition, le modèle transgénérationnel et familial apparaît pourtant comme primordial et efficace dans les Plaines. Il a été, et demeure, le modèle privilégié de legs de sa culture et de ses connaissances, représentant également le mode « habituel » d'enseignement des savoirs et savoirs-faire.

L'apprentissage des règles, des normes, des mythes, des manières de penser le monde se fait par le récit, l'écoute et l'imitation des Aînés puisque nous sommes dans le cadre de la « tradition orale ».

La nature du pouvoir religieux ou politique comme de l'autorité « intellectuelle » est orale : la parole de ceux qui savent constitue et renouvelle en permanence le répertoire des connaissances du groupe. Le « sage » comme le « leader », figures en lesquelles on a confiance, légitiment leur rôle et leur place par la parole et son « bon usage ». Un exemple célèbre, dans la littérature anthropologique sur cette question, est celui raconté par Pierre Clastres dans *Chronique des Indiens Guayaki*<sup>Note64</sup> : l'exemple de Jyvukungi, chef Achuar, et de ses « tournées d'information ». Lorsqu'un événement important a lieu, Jyvukungi prend soin de visiter maison après maison à l'intérieur du campement, et d'informer chacun sur la teneur des faits, avec force détails. Cependant, Clastres note que chacune de ces familles est d'ores et déjà au courant. Pourtant, ils « feignent » tous d'apprendre la nouvelle à travers les mots de leur chef. Clastres dit alors qu'« ils ne se considéraient comme réellement informés qu'à partir du moment où ils tenaient leur savoir de la bouche même de Jyvukungi : comme si sa parole seule pouvait garantir la valeur et la vérité de tout autre discours. »

Ce pouvoir performatif des mots, et du savoir transmis par les mots, est détenu le plus souvent en Saskatchewan par ceux que l'on nomme les « Elders » : j'ai choisi de traduire ce mot par « Aînés », au plus proche donc de la terminologie anglaise. On verra souvent une autre traduction possible : « Anciens » et plus rarement, « Vieux ». Il faut noter que ce terme de « Elders » ne désigne pas forcément des personnes âgées, mais crédite plutôt la personne dans ses savoirs, charges, responsabilités et donc du respect qui lui est dû et



qui lui a été accordé par la communauté.

J'ai ainsi vu des Elders qui n'avaient pas plus de 40 ans, mais qui étaient désignés par ce titre parce qu'ils jouaient un rôle primordial (implication par exemple dans les programmes sociaux-éducatifs et spirituels auprès des jeunes de la réserve) pour les uns et les autres et détenaient généralement des savoirs rares : connaissance des plantes, des procédures rituelles ou encore, tout simplement, une grande expérience de la vie et de ses difficultés. Leur « droit d'aïnesse » est une autorité qui leur est reconnue par le groupe, la communauté.

De la même façon, l'inverse est vrai : toutes les personnes âgées ne sont pas désignées par le qualificatif de « Elder ». Elles sont respectées et écoutées pour leur « chemin », mais ne sont pas forcément des référents ou guides pour la communauté.

Cela dit, le plus souvent, les personnes qui vous sont désignées comme des Aînés cumulent ces différents types de sagesse, d'expérience et de connaissances, et sont également avancées en âge. Pour reprendre une expression d'Emmanuel Désveaux, on échappe difficilement dans ces régions au « syndrome de l'ethnographie : du vieux comme paradigme de l'informateur »[Note65](#).

La parole dite et répétée est le fondement de la transmission orale, de la mémoire des choses comme de la mémorisation : le « story telling », le « racontage » en est un de modes les plus répandus dans les Plaines : on raconte des histoires qui mêlent figures mythiques et vie quotidienne, actualité et passé, et réinventent en permanence une interprétation possible du réel. Elles apprennent aux enfants les conduites à tenir ou à éviter et diffusent également l'ensemble des savoirs positifs accumulés par la communauté. Et l'on apprend précisément parce que ces histoires nous sont sans cesse répétées, mais jamais exactement sous la même forme. On retrouve bien sûr, dans cette façon de transmettre, la vision éminemment dynamique (et nous le verrons plus tard également circulaire) qu'ont les sociétés des Plaines de la tradition, des connaissances et du regard qu'elles portent sur le monde.

Il n'en est pas autrement pour la transmission des techniques de la broderie aux piquants. Les Aînés apparaissent dans tous les témoignages comme les premiers mediums et les premiers nœuds sur la toile de la transmission. Cette métaphore des nœuds sur une toile est d'ailleurs également celle de la famille pour les Cree : « from great grand-parents to great grand-children, we are only knots on a string »[Note66](#).

La famille, comme le monde, est conçue comme lieu d'échanges et de passages, comme interconnectée. Nous reviendrons plus en détails sur ces conceptions d'un monde « tissé » de lignes courbes autour de la figure de la brodeuse et de l'araignée (chapitres 2 et 3).

Les Aînés sont donc vecteurs et sources du savoir. Dans les familles (plus ou moins étendues : il s'agit parfois de transmission entre une tante et une nièce, entre une arrière grand-mère et une petite fille, et parfois également entre des membres adoptés, dispositif très courant chez les Amérindiens et même rituel chez les Lakota[Note67](#)), ce sont eux qui se chargent de transmettre aux plus jeunes les connaissances et de leur faire pratiquer les savoirs faire.

Ce qui revient toujours, ce sont le regard, l'écoute, l'expérimentation et la perpétuelle référence à l'« autrefois », au « temps jadis », « long ago », « *kayâs* » en cree. Lorsque l'on interroge cette mémoire aujourd'hui ce sont les gestes qui reviennent : « I remember my grand-mother used to make moccasins from hide. She used to roll up porcupine quills like this. » Et voilà le geste qui est esquissé dans l'air.

Le discours de la mémoire s'articule autour de cette référence aux gestes des anciens, ici de la grand-mère. Freda Ahenakew[Note68](#), dans ses remarquables recueils sur la mémoire cree, montre ainsi, au travers de nombreuses interviews réalisées avec des personnes devenues aujourd'hui des Aînés, que ce qui s'est transmis des cultures indiennes l'a essentiellement été par l'intermédiaire des gestes et paroles des anciens.

Whilma, Sheila ou Jainie ont également toutes appris la « base » de leur savoir-faire avec leurs mères ou grand-mères. Cependant, elles s'accordent sur la nécessité qu'elles ont eu de compléter cet apprentissage et sur le fait qu'il reposait essentiellement sur l'observation des gestes, puis leur répétition. Elles insistent sur le fait qu'on parlait peu durant ces séances et que c'est « en regardant faire », qu'elles ont appris. Voici un extrait recueilli par Freda Ahenakew auprès de Sarah Whitecalf, au sujet du « travail aux piquants » :

« I learned much from my mother by watching her and I, too, used to be able to work with them, the way she sewed them on, the way she lined them up end-to-end when she sewed with them. She used to dye them in various colours, these sharp quills.” Annexes p.360

Toutes s'expriment facilement sur les manières de faire. Cependant, dès que la question du « pourquoi faisait-elle ainsi ? » ou « pourquoi aimait-elle broder aux piquants ? », le flot de l'évocation semble se figer, voire se briser.

La série des gestes que l'on fait, on la connaît « parce que ça se fait » ou qu'« on l'a toujours fait »... Yvonne Verdier<sup>Note69</sup>, décrit bien cette sorte de discours impossible de la tradition, qui ne renvoie qu'à elle-même comme justification de sa raison et ses manières d'être, à cette mémoire qui est aussi corporelle où « la coutume n'est jamais expliquée, mais agie. »<sup>Note70</sup>. On apprend « en regardant faire, et un jour on se lance ». Nous verrons aussi dans la suite de ce travail que pourtant rien ne « va de soi ».

## **-Les sociétés de broderie**

Dans ce rôle de transmission, les figures féminines de la broderie sont donc principalement les mères ou les grand-mères. Cependant, il existait également des confréries ou sociétés de brodeuses aux piquants qui les réunissaient, hors cadre strictement familial. Leur rôle n'était pas véritablement d'apprendre la broderie aux jeunes filles, mais plutôt de les réunir autour de cette pratique, pouvant ainsi partager leurs astuces, comparer leurs ouvrages, échanger leurs points de vue sur les couleurs et motifs. Elles recevaient également dans ce cadre la reconnaissance de « leurs pairs » et l'accession à un certain statut social du fait de leur appartenance à ces guildes (nous détaillerons cet aspect dans le deuxième chapitre consacré aux rêveuses de la Femme Double). Appelées « *wipata okalakiciye* » en lakota, elles sont désignées comme « sociétés » chez Wissler, « guildes » chez Bebbington et « cercles » chez Lévi-Strauss.

Ainsi regroupées pour le pratique de leur art, ces réunions devenaient évidemment des liens d'échange intense de techniques et de styles et ont donc participé au maintien et à la diffusion de ce savoir spécifique. Julia Bebbington<sup>Note71</sup>, note ainsi :

« Quand les cercles se réunissaient, il était à l'ordre du jour de discuter des idées, opinions et suggestions en rapport avec la signification et le sens des motifs acceptés et de la validité et de l'importance de motifs nouveaux, innovateurs ou copiés. Sans aucun doute, ces rassemblements unifiaient le style des motifs du travail aux piquants utilisés par chaque tribu »

Cependant, comme nous le verrons, seules les « artistes », qui excellent dans leur art (et donc bien souvent celles qui ont reçu un rêve de pouvoir) faisaient partie intégrante de ces guildes.

Les « ouvrières » modestes assistaient peut-être de manière ponctuelle à ces réunions, invitées comme décrit par Lyford<sup>Note72</sup>, de manière très officielle, par l'intermédiaire d'une des femmes les plus âgées :

« Toute femme désireuse de faire ce travail le fait pour se divertir et pour le plaisir d'exécuter de belles choses. Un jour il arrive qu'elles (*wipata oklakic' eya*) se réunissent et se montrent leurs œuvres. A l'occasion de cette rencontre elles festoient, parlent de leurs broderies, des procédés utilisés pour les exécuter au passé et au présent, elles échangent des cadeaux, mais

elles gardent ce qu'elles ont créé. La réunion est convoquée par une femme plus âgée au nom de celle qui organise le festin. L'hôtesse a le droit de mettre ses invitées à l'épreuve. L'association conserve un caractère wakan (sacré, mystérieux) car elle doit son existence au rêve de la Femme du cerf (Deux Femmes). »

Nous verrons plus loin l'importance en toutes circonstances de « l'intercesseur » plus âgée qui introduit au groupe et à la connaissance. Lyford précise encore que les motifs brodés par chaque femme étaient considérés comme sa propriété et ne pouvaient pas être copiés, du fait que ces motifs lui avaient été inspirés en rêve par la Femme Double ou la « Femme Daim » ou « Deer Woman », traduit aussi par Femme du Cerf (nous verrons dans le deuxième chapitre les distinctions et liens entre ces figures surnaturelles).

L'affiliation de ces guildes au sacré a probablement contribué à maintenir vivant cet art pendant très longtemps. Cependant, avec l'arrivée des colons et des missionnaires, les pratiques religieuses, au départ simplement critiquées, furent petit à petit proscrites totalement. Cette évangélisation semble avoir joué un double rôle : protéger la transmission du savoir-faire technique de la broderie aux piquants, mais en même temps le « vider » de sa charge religieuse.

En effet, les enseignements des missionnaires ont altéré les vues amérindiennes sur le rôle des femmes dans l'activité religieuse. Les femmes furent souvent les premières à adopter cette nouvelle religion chrétienne. Elles reçurent également plus facilement les enseignements religieux du fait de leur plus grande sédentarité que les hommes, de leur présence accrue dans les villages, due notamment à leurs fonctions d'éducation. Elles se marièrent également plus facilement à des non-indiens. Certains aspects de la religion catholique comme la dévotion à Marie, mère et pourtant immaculée, la possibilité de choisir le célibat (nonnes) plutôt qu'un mariage indésirable, et ce sans perdre honneur et statut social, ont notamment attiré les femmes amérindiennes.

Il fût alors « facile » pour elles de franchir le pas entre les sociétés féminines de broderie aux piquants, liées à Double Woman (la Femme Double, qui oscille nous le verrons entre femme parfaite et femme perdue, doit parfois, telle Marie, renoncer à une partie d'elle-même pour s'accomplir : Marie n'est pas épouse ou femme, elle est mère), et les sociétés de couture des missions placées sous la protection de Marie (St Mary quilting societies [Note 73](#)). La même idée y est présente : la bonne éducation des filles repose sur l'industrie, la couture, le « maintien » sur son ouvrage, et la figure protectrice est celle d'une femme.

Voici deux photos prises sur la réserve de Pine Ridge [Note 74](#). La première à la mission de Holy Rosary, au début du 20<sup>ème</sup> siècle, la deuxième dans les années 1960 à l'église d'Oglala :

Cours de couture (Pine Ridge, USA)



Panneau de l'église d'Oglala (Pine Ridge, USA)



C'est ainsi qu'on explique en partie cette fusion des styles des broderies des religieuses dans les missions avec les styles des brodeuses amérindiennes. Cependant, il est difficile de mesurer quelle part aurait pris un certain renoncement « aux anciennes manières de faire » au profit de l'adoption des nouvelles... Notamment quant au caractère religieux et sacré du travail aux piquants, Linea Sundstrom<sup>Note75</sup>, suggère qu'il pourrait avoir été caché plus qu'il n'a disparu :

« Due to pressures to assimilate to non-indians ways, women who continued the old practices may have been increasingly reluctant to tell anyone about their activities. It is difficult to assess the degree to which Double Woman traditions were kept secret, as opposed to disappearing.” Annexes p. 360

Il semble effectif que ces pratiques sont apparues au fil du temps, elles aussi comme « païennes » ou « sauvages », en tout cas comme devant être bannies pour faciliter l'assimilation des populations indiennes à la « civilisation » américaine : la broderie était un marqueur culturel, un style proprement indien, elle ne pouvait plus être tolérée, au même titre que tous les « vêtements traditionnels » en peau, même si l'on ne soupçonnait probablement pas directement son lien au sacré, par manque d'intérêt ou d'informations. Sa dérivation vers des « techniques blanches »-perles et rubans- et des styles « blancs », comme le style floral et

figuratif adopté par les Métis, atteste de cette influence, et probablement pas seulement d'une « belle rencontre » entre deux styles artistiques...

Ainsi, l'impossibilité de pratique religieuse liée au travail aux piquants, mais également de toute pratique religieuse « indienne » à cause de leur interdiction par les gouvernements des Etats-Unis et du Canada, à partir de 1890 et jusqu'aux années 1930 environ, a constitué un élément décisif dans la perte presque totale de ce savoir-faire et dans sa transformation forcée vers le domaine du profane :

« some evidence exists that, during the reservation period, girls were taught quillwork, but did not use the skill because they had not gone through the ceremonies that would give religious validation to the art.”Note76. Annexes p. 360

Cette diabolisation et interdiction des rites indiens est tout particulièrement vraie en ce qui concerne précisément les rites liés à la puberté, des filles comme des garçons, la vision judéo-chrétienne de la culpabilité, de la nature intrinsèquement pécheresse de la femme, en plus.

Dans les cultures des Plaines, les périodes pré- et post-maternité étaient considérées comme les moments les plus fortement marqués dans la vie « magique » des femmes, c'est à dire qu'à la puberté, ou pendant l'attente d'un enfant comme juste après sa naissance, la femme pouvait acquérir des pouvoirs surnaturels tout particulièrement puissants et, notamment, une « hypersensibilité » aux visions et aux transferts de pouvoirs par les esprits, hypersensibilité également dans l'apprentissage d'un don (artistique, guérison...).

Afin de ne pas interférer avec les autres « pouvoirs » en présence, notamment ceux des hommes, mais aussi ceux des animaux, voire du village lui-même, elles s'isolaient dans des tipis ou huttes prévues à cet effet. La « menstrual lodge » fait par exemple partie de ces lieux d'exil, de retraite. Il s'agissait également de ne pas soumettre ces femmes hypersensibles à des pouvoirs extérieurs trop puissants ou néfastes, risquant d'influencer funestement leurs visions, en bref, de les « protéger » (nous verrons dans le deuxième chapitre que l'*isnati*, le tipi de puberté, est aussi le premier lieu d'apprentissage de la broderie aux piquants). Les jeunes femmes recluses dans le tipi de menstruation étaient appelées « saintes » - « holy » - ou « *wakan* », « sacré-mystère », et leur sang considéré comme signe de cette « sainteté ».

Avant de retourner dans la communauté, les jeunes femmes devaient participer au rituel de la sweat lodge (purification et ré-harmonisation), tout comme les jeunes hommes revenant de leurs quêtes de vision.

A cette explication en terme de pouvoirs et d'influences, les missionnaires ont substitué le discours du pur et de l'impur, selon l'éclairage de l'Ancien Testament : les jeunes filles réglées sont isolées car impures et « polluantes », dangereuses pour les hommes. Vision qui a fini par être en partie reprise par les Amérindiens eux-mêmes et par certains anthropologues.

Cette nécessité du secret et cette influence de la pensée chrétienne ont bouleversé la pratique sacrée du travail au piquant, et expliquent en partie la perte de symbolisme des dessins qui, pour certains d'entre eux, sont devenus petit à petit des « modèles sans âme », des « décorations » dépourvues d'un sens connu ou d'une application sacrée.

## **B. Les ruptures dans la toile**

Un des principaux facteurs de rupture dans la transmission des savoirs indiens fut la radicalisation de l'éducation « à l'européenne » dans les pensionnats amérindiens. Mis en place dès 1867, ces pensionnats, appelés *indian schools* aux Etats-Unis et *residential schools* au Canada, vont recueillir les Amérindiens à partir de l'âge de quatre ans, sous la tutelle des gouvernements et l'enseignement des missionnaires.

Il s'agit d'éduquer, de « civiliser » et d'évangéliser par la même occasion. Placés dès leur plus jeune âge, de gré ou de force (une disposition de l'Indian Act prévoit qu'un agent de surveillance peut à tout moment obliger l'enfant et le retenir en détention s'il a le soupçon d'une absence à l'école), les jeunes Amérindiens vont apprendre à connaître dans un même élan religion et « culture européenne » (française ou anglaise en général). La vie quotidienne dans les pensionnats sera marquée par des récurrences : interdiction formelle de pratiquer les langues maternelles indiennes, recours systématique à l'anglais, interdiction de toute pratique religieuse « autochtone », rupture de tout contact avec des frères et sœurs qui seraient éventuellement scolarisés au même endroit, retours les plus rares possibles sur les réserves lors des vacances. Tout cela circonscrit dans une organisation quasi-militaire des cours et le recours fréquent aux punitions corporelles.

Ainsi sont substitués, insinués dans les esprits des enfants de nouveaux modèles : d'apprentissage, mais pas seulement, des modèles de pensée également.

Les enfants apprennent assis à une table, ils « reçoivent » le savoir qui vient du maître, qui vient d'en haut et qui doit immédiatement être capturé par l'écrit et fixé sur le papier: la ramification, le réseau fluctuant et dynamique de la connaissance transmise horizontalement et oralement n'ont plus leur place. L'enfant se doit à présent d'être attentif et passif, quand il était perpétuellement sollicité dans l'apprentissage amérindien : participer, expérimenter, répéter les gestes, pratiquer...

Voici le témoignage de Inez Dieter, aînée de la nation peepseekisis, interrogée à ce sujet en 2000, dans le cadre d'un recueil pour les écoles publiques de Regina (Saskatchewan)[Note77](#) :

« We weren't allowed to express ourselves. We were made to keep quiet all the time. I was very mouthy as a young girl. I had an inquiring mind. A lot of times we were slapped for talking out of turn. Today I am deaf. I can attribute that to having been beaten on ears by one of the school supervisors. *Tapwe*, that's no lie. I never did anything about it. And today, I am deaf as a result. » Annexes p. 360

Les coups, les punitions étaient également monnaie courante dans les pensionnats, alors que l'on sait que les méthodes de coercition dans les Plaines étaient réduites aux réprimandes et à l'apprentissage de la honte et de la responsabilité, ne faisant jamais intervenir la violence.

Enfin, par cette discipline, ce temps fragmenté, c'est toute la perception amérindienne du temps et de l'espace qui est « attaquée » et remplacée. Le temps n'est plus cyclique et modulable, il est précis, réglé, découpé : les allers-retours et transformations dans le temps du mythe apparaissent incongrus, irréalistes aux enfants. C'est toute une vision du monde et un « filtre culturel » qui est mis en danger. Bastide formulera de manière très exacte dans *Le prochain et le lointain*[Note78](#). les implications et enjeux primordiaux de l'acculturation, notamment par l'école, à partir d'une réflexion sur Kant :

« L'acculturation matérielle peut bien agir analytiquement, brisant les complexes culturels pour y opérer des choix, en accepter des éléments, en rejeter d'autres ; chacun de ces éléments garde du complexe sa coloration, sa force dynamique ; la valeur occidentale empruntée tendra à reconstituer à l'intérieur de la psyché l'organisation mentale qu'elle exprime. Ce qui fait qu'à l'école, en apprenant la physique ou la langue des blancs, ce ne sont pas seulement des mots que l'on apprend, ou des lois de la nature, mais c'est toute une réélaboration des Gestalten qui s'opère, qui va modifier la perception, la mémoire, le processus de penser, métamorphoser la sensibilité. »

La langue, les manières de transmettre, les dispositifs de cognition, autant que les contenus transmis constituent une approche particulière du monde.

Parallèlement à cette destruction intensive « par la base » des identités indiennes, les gouvernements

américain et canadien vont mettre en place, à partir de 1880, une politique de répression et interdiction des pratiques religieuses traditionnelles, dans toutes les régions : le potlatch par exemple sur la côte Nord-Ouest, dans les Plaines la Danse du Soleil, le Midewiwin, la « sweat lodge » ou encore les « giveaway » seront interdits.

Ces dispositifs ont été très efficaces, et ce, malgré des résistances marquées notamment dans la poursuite des pratiques religieuses, en cachette des autorités<sup>Note79</sup>. Progressivement, on peut souligner que, d'une assimilation au modèle « blanc », on est passé à une déculturation très efficace. La rupture totale avec la famille, donc avec les vecteurs classiques de transmission des connaissances et valeurs culturelles, la déchirure des liens affectifs, la non pratique des langues, mais plus encore la négation et le rabaissement systématique des cultures et identités ont entraîné ce que les psychologues appellent aujourd'hui le « Residential School Syndrome ». Ce syndrome, fondé sur la destruction de la personnalité et des liens sociaux ainsi que sur un intense sentiment de frustration et une absence totale d'estime de soi, toucherait aujourd'hui environ 80% des individus qui s'adonnent à la violence, à l'alcool ou à la drogue au Canada. Inez Dieter affirme ainsi :

“A lot of our people have potential, but they've been more or less ridiculed and their spirits were not allowed to grow. This is where they are today. That is why there is so much alcoholism. People haven't got the inner strength.” Annexes p. 360

Les enfants de ces anciens pensionnaires subissent alors de plein fouet ces ravages : des générations entières traumatisées, déracinées, et des fossés difficiles à franchir ensuite entre les générations. Ceux qui ont appris la haine d'eux-mêmes, appris à penser que leurs croyances étaient « mauvaises » ont ensuite créé ou retrouvé des foyers et sont devenus incapables de comprendre d'abord leurs propres parents, ensuite leurs propres enfants. Ceux qui étaient vus traditionnellement comme les gardiens et les passeurs du savoir (les Aînés), se sont alors avérés incapables d'assumer ce rôle et ont perdu leur crédibilité et légitimité auprès des enfants...

Définissant les voies (et voix !) de la transmission dans les cultures amérindiennes, Marie Battiste et James Youngblood<sup>Note80</sup> rappellent :

“ This way of knowing has been continually transmitted in the oral tradition from the spirits to the Elders and from the Elders to the young through spiritual teachings. The process of cognitive transmission reveals another important aspect of indigenous knowledge: its transmission is intimate and oral, it is not distant or literal.” Annexes p. 360

Devenus « étrangers à eux-mêmes », pour reprendre l'expression de Julia Kristeva<sup>Note81</sup>, c'est tout un « monde », autant spirituel que pratique, qui leur fut impossible à reconstruire.

Mary, que j'ai interrogée dans la réserve de Piapot, car elle m'avait été « recommandée » pour ses broderies en perles, aurait voulu apprendre à broder à ses filles, mais elle n'a pas pu. Elle dit avoir tout oublié depuis les « residential schools ». et puis ses filles sont « trop pressées » pour les piquants, et même pour les perles ! Elle est d'ailleurs surprise de voir « une jeune comme moi » s'intéresser à tout ça. Elle me raconte qu'elle est restée huit ans en « residential school ». Sa mère est morte pendant qu'elle était là-bas. C'était horrible, mais elle a au moins appris comment se comporter avec « those white people outside », et elle fait un grand geste vers la fenêtre en disant cela. « Dehors », c'est là que sont les étrangers, hors de la réserve. Mais elle est fière aujourd'hui d'avoir préservé l'usage de sa langue maternelle, l'assiniboine, car ce n'était pas facile de résister aux méthodes d'apprentissage de l'anglais, et à l'interdiction formelle de pratiquer sa langue, et, ce, pendant huit ans... Elle a perdu beaucoup d'habitudes, de connaissances religieuses, mais pas sa langue. La broderie en piquants, oui, elle se souvient comment faisait sa mère, mais elle, elle ne sait plus faire, et puis « de toutes façons ça n'intéresse plus personne ».

On voit bien dans ses propos désabusés à quel point tout cela a perdu du sens et de la valeur à ses yeux. Une



autre fois, alors que nous nous connaissions un peu mieux, elle m'a même fait part de son profond désarroi lorsqu'elle est revenue, après huit ans, sur la réserve. Ce lieu, qui aurait dû être sa maison, où elle aurait enfin dû se sentir « chez elle », lui est apparu comme vide et froid, étranger, presque effrayant. Les premières cérémonies auxquelles elle a assisté après toutes ces années lui semblaient de véritables calvaires : épiée, elle ne se souvenait plus toujours de la position à adopter, du pas à effectuer et craignait perpétuellement d'être prise en faute, comme à l'école.

Et puis, petit à petit, elle s'est sentie mieux, même si beaucoup de choses, de manières de faire, demeurent étranges pour elle et qu'elle a gardé la foi et va à l'église. Elle me dit ne pas toujours bien comprendre ces jeunes « redskins » « peaux-rouges » qui tiennent absolument à « se faire des tresses comme les filles ».

Mary n'est plus ni tout à fait d'un monde ni tout à fait d'un autre. Nous aborderons à nouveau cette tendance récurrente des identités amérindiennes à la mouvance, à l'errance et aux demi-teintes dans le deuxième chapitre, autour de la figure de la Femme Double (Double Woman).

Les dispositifs de déculturation [Note82](#), systématique qui ont été mis en place aux Etats-Unis et au Canada ont conduit à une perte considérable des savoirs et savoirs-faire amérindiens. De manière moins consciente et voulue peut-être, l'installation des colons toujours plus loin dans l'Ouest et l'urbanisation l'accompagnant, ont également contribué à cet appauvrissement. Avec eux, plantes et animaux se sont raréfiés, parfois ont disparu. Avec l'implantation des missionnaires et de la médecine dite « moderne », les connaissances prophylactiques de la faune et de la flore ont été en partie perdues, en même temps que certaines plantes elles-mêmes « quittaient » leur « territoire » habituel. La connaissance des plantes nécessaire au savoir-faire de la broderie, afin de réaliser la teinture des piquants, a ainsi été en grande partie perdue, soit que les plantes elles-mêmes aient disparu, soit qu'on ait « oublié » la façon de les identifier. Sheila m'a ainsi dit de nombreuses fois avoir le désir de teindre les piquants « à l'ancienne », à l'aide de pigments naturels : en étudiant des modèles brodés anciens, elle s'est rendu compte que les teintures naturelles « tenaient mieux » à l'usage du temps, mais, surtout, étaient moins agressives pour les piquants, donc les endommageaient moins à terme que les teintures chimiques, qui tendent à « ronger » leurs fibres.

Se renseignant sur quelles plantes lui seraient nécessaires, elle a pu dans les « manuels », chez Orchard par exemple et chez Bebbington (table suivante) [Note83](#), avoir accès à ces informations.

Tableau 1 : Substances utilisées pour la peinture

COULEUR OBTENUE	TRIBU	NOM COMMUN	NOM BOTANIQUE	PARTIE DE LA PLANTE UTILISÉE	MORDANT
ROUGE	Sioux <sup>16</sup>	"Raisin de bison" (var. d'Oleaster)	<i>Leptargyrea</i> ( <i>Shepherdia</i> )	Baies	Racine de rumex
	Omahas et Poncas <sup>18</sup>	"Groseillier de squaw" (var. de Viorne)	<i>Viburnum</i>	Baies	Racine de rumex
	Cris <sup>19</sup>	Gaillet	<i>Galium tinctorium</i> ou <i>G. boreale</i>	Racine	"Baies d'original", fraises sauvages, canneberges ou mûres de l'Arctique additionnées de pistils de mélèze
BRUN-ROUGE	Pieds-Noirs <sup>20</sup>	Aulne	<i>Alnus tenuifolia</i>	Écorce interne	
JAUNE	Sioux <sup>16</sup>	Tournesol des champs	<i>Ratibida columbiana</i>	Fleur	Écorce de chêne décomposée ou racines de massette
		Rudbeckie "pomme de pin"	<i>Ratibida columifera</i>	Pétales	Comme ci-dessus, plus joncs
		Pin	<i>Pinus</i> sp.	Écorce	
	Sioux et Cheyennes <sup>16</sup>	Rumex frisé	<i>Rumex crispus</i>	Feuilles, tiges de la plante femelle	
	Sioux <sup>16 21</sup>	"Barbe de loup"	<i>Enemria vulpina</i>	Plante complète	
	Pieds-Noirs <sup>16 18 19 21</sup>	(var. de mousse)	( <i>Letharia vulpina</i> )		
	Assiniboines <sup>21</sup>				
	Cris <sup>19 21</sup>				
	Omahas <sup>18 22</sup>	Peuplier "arbre à coton" Sumac des teinturiers	<i>Populus angustifolia</i> <i>Rhus glabra</i>	Bourgeons Racines	
	Cheyennes et Pieds-Noirs <sup>18 20</sup>	Rumex nervuré Peuplier des Prairies	<i>Rumex venosus</i> <i>Populus sargentii</i>	Racines séchées Bourgeons	
Pieds-Noirs <sup>23</sup>	Mahonia rampant	<i>Berberis repens</i>			
NOIR	Sioux <sup>16</sup>	Vigne sauvage	<i>Vitis</i> sp.	Fruits	
		Noyer blanc d'Amérique	<i>Hicoria ovata</i> ( <i>Carya ovata</i> )	Noix	
	Sioux <sup>16</sup> Omahas <sup>18</sup> Poncas <sup>18</sup> Panis <sup>18</sup>	Noyer noir	<i>Juglans nigra</i>	Noix	
	Omahas <sup>18</sup>	Érable	<i>Acer</i>	Écorce interne, feuilles	Argile
	Cris <sup>19</sup>	Noisetier d'Amérique Sureau	<i>Corylus americana</i> <i>Sambucus</i>	Écorce Baies	Pierre brun-chocolat Limonite séchée et broyée
BRUN	Pieds-Noirs <sup>20</sup>	Jonc des marais	<i>Juncus balticus</i>	Tiges	Dans un récipient de fer
VERT	Non précisée <sup>22</sup>	Arbousier	<i>Arbutus menziesii</i>	Écorce interne verte	

Orchard précise, dans le chapitre qu'il consacre à la teinture, « *Dyes materials and dyeing* » [Note84](#), que :

“ the selection of materials used for coloring was governed to a great extent by the locality in which the work was to be done, although sometimes long journeys were made to procure choice materials to serve as ingredients for making dyes” Annexes p. 361

Il faut donc trouver sur place ses matériaux, se déplacer ou commercer pour les obtenir. Mais qui collecte aujourd'hui du « rumex frisé » par exemple ?...

Orchard décrit ensuite, en se basant sur les écrits du Prince Maximilien de Wied [Note85](#), quelques plantes similaires à celles décrites ci-dessus, dans le tableau dressé par Julia Bebbington.

On retrouve ainsi la “wolf moss”, appelée aussi parfois “fox moss”:

”to produce the beautiful yellow colour, they employ a lemon-coloured moss from the Rocky Mountains, which grows in the fir trees... A certain root furnishes a beautiful red. With them they dye the porcupine quills and the quills of the feathers, with which they embroider very neatly” Annexes p. 361

Toujours chez Orchard, est cité Harmon, “*A Journal of Voyages and Travels*”, 1820, décrivant les Indiens vivant à l’est des Montagnes Rocheuses du Canada : « To colour black, they make use of a chocolate coloured stone, which they burn and pound fine, and put into a vessel, with the bark of an hazel-nut tree... » Annexes p. 361

Il expose ensuite comment les piquants sont “cuits” dans cette mixture pendant environ deux heures à feu doux, puis sont séchés près du feu. On fixe les couleurs avec de la graisse d’ours, et elles ne s’affadissent jamais... Lorsque cela bout, il faut faire attention car les piquants peuvent aussi bien devenir doux et brillants, que se dissoudre dans le mélange... Il faut donc sortir les piquants du bain au bon moment, on peut ensuite les rincer sous l’eau froide si nécessaire, et les faire sécher à l’air.

Les principales recettes « cuisent » donc la mixture de teinture. Pourtant, d’après Whilma (une des mes « informatrices » à laquelle nous accorderons toute une partie de l’analyse dans les pages suivantes), sa mère et sa grand-mère utilisaient d’autres méthodes.

Elles teignaient les piquants en les trempant dans des fruits frais simplement écrasés, mais non cuits, puis passés ensuite aux mordants pour les fixer. Whilma se souvient aussi qu’en hiver, quand les fruits sont rares, elles utilisaient plutôt des morceaux de tissu ou de couvertures teintés, qu’elles faisaient bouillir avec les piquants. La teinture se transférait ainsi d’un support à un autre... Sa mère aimait cette technique, c’était « économique et pas fatigant ».

Pour fixer les couleurs et éviter qu’elles ne s’affadissent avec le temps, il est nécessaire d’ajouter des mordants aux mixtures de teinture. Selon les recettes et les effets désirés, ceux-ci sont plutôt ajoutés avant, après ou pendant le bain de teinture. Les mordants acides comme le raisin ou les « gooseberries » (sorte de groseilles vertes) ou même encore le vinaigre peuvent aider à garder les couleurs permanentes.

Des couleurs encore plus profondes sont obtenues en ajoutant de la racine femelle de « dockroot » ou « curl dock », le rumex frisé. D’autres mordants naturels incluent l’écorce de chêne (son tanin) et tout particulièrement celle du chêne noir, que l’on fait macérer dans l’eau, ou encore l’oxyde de fer contenu par exemple dans l’hématite. Les mordants industriels utilisent du chrome, du sulfate de fer, de l’aluminium ou encore du vitriol... Ces mordants sont extrêmement toxiques et les utiliser requiert une grande attention durant les bains... D’autres fixatifs à base de plantes pouvaient aussi être employés selon les couleurs et donc les plantes utilisées pour la teinture, comme de l’argile (pour obtenir du noir), ou des canneberges (rouge).

Toutes ces techniques dites « traditionnelles » par les brodeuses nécessitent de savoir reconnaître ces plantes dans la nature, et d’en utiliser ensuite les bonnes parties et les bonnes proportions. Sheila a donc tenté de trouver quelqu’un qui aurait pu « savoir ». Elle m’a raconté qu’elle avait ainsi écumé les réserves environnant Regina pendant des années, afin de trouver un ou une connaissance, « some knowledgeable people ». En vain. Ils ont su retrouver quelques plantes, d’autres semblent avoir disparu ou peut-être, comme me l’a dit Sheila, « se sont-elles déguisées pour ne plus être tourmentées ». En tout cas, même les essais avec les « bonnes plantes » se sont quasiment tous avérés désastreux, la teinture ne prenant pas, tournant, ou se révélant d’une couleur plus qu’approximative. Sheila étant la mieux documentée, instruite et « pratiquante » de l’art du travail aux piquants dans la région, on peut alors supposer avec elle que le savoir des teintures naturelles s’est perdu.

## C. De nouveaux nœuds, d'autres chemins

Si les processus « traditionnels » ou disons plutôt « classiques » de transmission des savoirs culturels ont en partie été mis à bas par l'influence de la colonisation, des stratégies de résistance et d'innovation ont néanmoins pu émerger et ouvrir de nouvelles voies de diffusion.

Sheila, artiste cree, née à Prince Albert –Saskatchewan-, élevée à Chisasibi –Québec- et installée à Regina –Saskatchewan- depuis ses 16 ans, en est un bon exemple. En grande partie une autodidacte, de l'observation de sa mère et de sa grand-mère, elle dit n'avoir appris que les premiers gestes de la broderie en perles et aux piquants. Elle n'a cessé de me répéter, à chaque fois que je l'interrogeais sur le comment de sa « vocation », de ses débuts, qu'elle avait appris seule. "I taught myself how, by looking at the books and artefacts in the museums ». Sa mère lui a montré des choses simples, comme la technique du "wrapping" (enroulement des piquants autour d'une tige, d'un objet) ou la fabrication de boucles d'oreille, mais pas la « vraie » broderie. Elle lui a aussi montré comment nettoyer le porc-épic, le conserver au réfrigérateur pour ne pas voir apparaître d'insectes. Comment trier les piquants par taille et sélectionner les meilleurs pour chaque usage. Mais pas la broderie : pour cela, elle utilisait des perles qu'elle trouvait plus « convenient », agréables à utiliser, faciles, pratiques.

Alors Sheila a décidé d'observer et de s'enseigner elle-même cet art. Elle m'a ainsi tout de suite dirigée, comme elle dirige ses élèves dans ses cours à l'université, vers la lecture des « how to », des manuels qui décrivent les techniques (nous détaillerons quel « modèle » figé ils exposent de ce que doit être « le travail aux piquants traditionnel ») de la broderie aux piquants. Orchard le premier, avec ses schémas, fiches techniques, et photos d'objets, Lyford, avec ses planches de motifs, Wissler avec ses modèles de fabrication des mocassins et ses planches de motifs, et plus récent l'ouvrage de Bebbington présentant les collections du Glenbow Museum : tous ces livres constituent en quelque sorte « la petite bibliothèque de la parfaite brodeuse ». Nous en détaillerons quelques exemples dans la partie suivante, concernant l'apprentissage et nous comparerons cette technique référentielle, fixée, aux habitudes des brodeuses que j'ai rencontrées.

De nombreux étudiants de Sheila viennent ainsi les consulter sur place, dans la bibliothèque du RSM, à deux pas des objets eux-mêmes. Ils viennent, à l'instar de Jainie (qui fut elle-même pour un temps élève de Sheila à l'université), faire des photocopies et des croquis des objets.

Ils apprennent dans ces ouvrages ethnographiques comment bien tanner une peau ou encore quelle peau utiliser pour quel support... La transmission de ces connaissances semble comme inversée, devant passer par le recours aux « blancs » et à l'écrit, filtré à travers la grille du regard de l'ethnographe du début du siècle. Finalement, cette « mission » de sauvegarde qu'ils s'étaient imposé face à la disparition proche des cultures indiennes trouve effectivement une utilité (si tant est qu'elle n'en avait pas déjà une !) aujourd'hui, dans le processus de réappropriation de cette mémoire.

Sheila a ainsi pris des photos, fait des schémas, a longuement observé le passage des fils, la disposition des piquants selon les parties de l'objet, l'effet d'une couture, ou d'une autre, d'un pliage ou d'un autre, et a reconstitué ainsi petit à petit dans son esprit les gestes qui avaient pu présider à cette création. Elle a littéralement « vu » (c'est ainsi qu'elle me l'a décrit), en fermant les yeux, des mains qui brodaient. Elle s'est ensuite exercée, a expérimenté, s'est de nombreuses fois trompée, pour trouver le bon angle, la bonne taille de piquants, le bon « tour de main ».

Après s'être instruite elle-même, à la demande au départ de ses amies qui voulaient apprendre avec elle, Sheila a mis en place un atelier de broderie à l'université de Regina, au sein du département des arts du collège amérindien, appelé aujourd'hui le F.N.U.C : First Nations University of Canada. Elle y enseigne à la fois les techniques de la broderie aux piquants et de la peinture dans le cadre d'un cours d'art contemporain. Ses élèves sont donc des garçons comme des filles (avec cependant une majorité de filles dans les cours de broderie), amérindiens ou pas, puisque chacun a le droit de s'inscrire dans ce collège. Le critère d'admission

n'est pas l'indianité, mais les bâtiments comme le corps enseignant et administratif, ainsi que les contenus des cours, sont « amérindiens ». Ils enseignent l'histoire, la spiritualité, les arts particuliers aux peuples autochtones d'Amérique du Nord.

Nous verrons que par l'intermédiaire de ces étudiants, ce sont aussi d'autres générations (leurs parents) qui ont appris la broderie, et que le cercle de cette pratique et connaissance s'est élargi bien au-delà de l'université et d'un cours institué. Sheila assure également des ateliers de découverte de l'art du travail aux piquants dans les écoles primaires de la région de Regina, et dans une galerie d'art, la MacKenzie Art Gallery, musée d'art contemporain de Regina.

Son rayonnement est donc très intense et elle se révèle ainsi comme l'ouvrière principale de la renaissance artistique observée dans la région.

Dans ses cours, Sheila met avant tout l'accent sur les matières, les couleurs utilisées. Elle enseigne à ses élèves les techniques les plus fines de broderie, mais ne s'attend pas vraiment à ce qu'ils les exécutent de façon « puriste ». Elle regrette souvent leur manque de patience et de persévérance. Si l'acquisition technique lui paraît essentielle, elle n'impose cependant aucun motif ou style obligatoire : chacun est libre de ses choix esthétiques, des motifs comme des couleurs. Certains trouvent donc leur inspiration dans la copie et l'agencement « à leur sauce » de motifs amérindiens, d'autres préfèrent broder un arbre, un drapeau américain, ou comme Sheila l'a fait en perles (elle ne broderait jamais ce genre de motifs en piquants) dans l'une de ses œuvres, un portrait d'Elvis. Il faut cependant noter que la plupart des élèves de Sheila à l'université ne persévèrent pas dans la broderie aux piquants et n'atteignent jamais le niveau nécessaire pour réaliser de telles pièces, compliquées et très techniques. Les élèves de Sheila ayant adopté cet art sont toutes des femmes, amérindiennes, et qui avaient plus ou moins déjà pratiqué les bases techniques dans leur famille. De plus, elles utilisent la technique « à l'ancienne », pour décorer bijoux, mocassins, vêtements, étuis à pipe, pour leur famille élargie.

Sheila, afin également d'éveiller ses étudiants à la dimension spirituelle et symbolique qui fait partie intégrante des arts en Amérique du Nord, a également recours à la diffusion d'une vidéo de Jane et Charles Nauman, « Lakota quillwork. Art and Legend. A Story of Sioux Porcupine Quilling : Past and Present''[Note86](#). », datant de 1990, tournée au début des années 80 sur la réserve de Pine Ridge, aux Etats-Unis.

Cette cassette met en scène, avec effets spéciaux et illustrations par des peintures de l'artiste sioux Oscar Howe (voir chapitre 3), le don par Double Woman de l'art de la broderie aux piquants aux Lakota. On y voit ainsi une sorte de reconstitution historique, dans un tipi, des techniques les plus anciennes (avec tendons, poinçons en os, etc...) puis une projection dans le présent avec des femmes chassant le porc-épic au fusil. Elles le préparent ensuite dans la cuisine de leur maison sur la réserve de Pine Ridge (Dakota du sud) Les techniques comme l'histoire mythique de la broderie sont abordés, ainsi que les valeurs spirituelles et sociales qui lui sont associées (« honor to your family » : nous reviendrons sur l'importance de cette phrase dans les chapitres suivants).

Les protagonistes sont uniquement des femmes, qui se trouvent être les spécialistes incontestées du travail aux piquants, connues aux Etats-Unis comme au Canada, Flossie New Holy Bear Robe et Alice Blue Legs.

Ces deux femmes font partie de la famille New Holy, célèbre de père et fils et de mère en fille pour sa maîtrise des arts sioux. Nous reviendrons sur cette famille emblématique lorsque nous nous intéresserons à Jainie en particulier, puisque j'ai appris finalement au détour d'une conversation qu'elle avait été adoptée (à la façon sioux selon le rituel d'apparentage dit « *hunka* »[Note87](#). ) par cette famille, dont elle a appris une grande partie de son savoir-faire au cours de séjours réguliers à Pine Ridge.

Cette vidéo de 27 minutes a reçu de nombreux prix dans des festivals comme celui de l'UCLA notamment (Université de Californie, Los Angeles) ou de la Heye Foundation, le festival de l'American Folklife

Ethnographic Film (Museum of American Indian, New-York).

Ce médium particulier, utilisé par Sheila, est aussi disponible à la vente, par exemple sur Internet dans des sites spécialisés sur tout ce qui touche à « l'indianité » (c'est ainsi que je me suis procuré la cassette, en France, une fois rentrée, en la commandant sur Internet). Une diffusion potentielle extrêmement large (à l'échelle internationale) de ce savoir-faire, est donc rendue possible. Cette cassette s'est ainsi révélée au fil de mes recherches comme un nœud réunissant les pratiques de Sheila, Jainie ou de la famille New Holy.

Internet apparaît également comme un lieu privilégié de ressources sur les arts amérindiens et de partage de connaissances entre les artistes : j'ai ainsi trouvé dès les tous débuts de ma recherche quelques sites entièrement consacrés à l'échange de fiches techniques, recettes, trucs et astuces entre brodeuses, exposition d'ouvrages et références bibliographiques, où l'on retrouve extrêmement utilisés comme références les manuels que constituent les études ethnographiques [Note88](#).

On y trouve consignés aussi bien les méthodes théoriques que des illustrations et schémas très pratiques permettant d'apprendre par soi-même (en théorie !) les techniques du travail aux piquants. Voici quelques exemples des schémas et conseils que l'on peut consulter sur le site de [nativetech.org](http://nativetech.org), qui, par ailleurs, recouvre également des techniques aussi diverses que la poterie, le travail de l'argent et de la pierre, la connaissance des plantes, le travail des peaux et de la broderie en perles, mais aussi la poésie ou les langues, avec des forums de discussion :

Illustration de la technique du « wrapping » (enroulage) autour de peau brute.

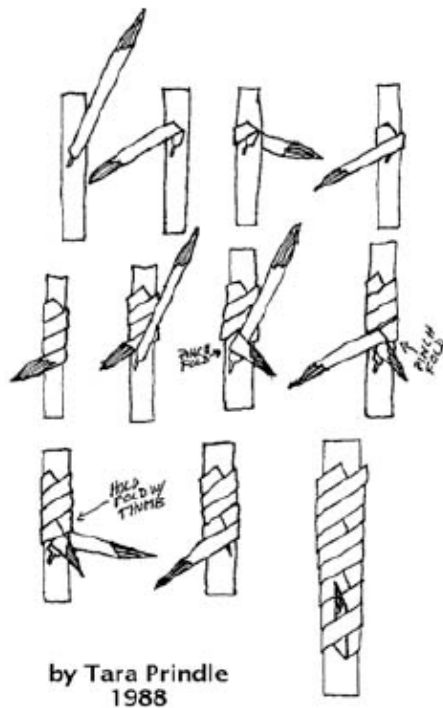
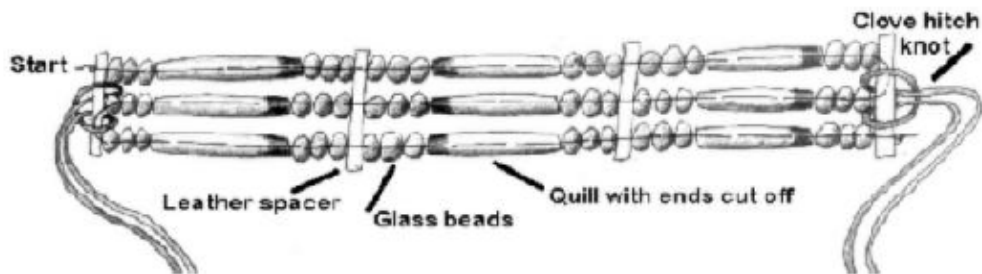


Illustration pour la fabrication d'un bracelet ou collier ras le cou (shocker).



Voici encore deux exemples de cet autre mode de transmission des savoirs-faire, à travers une page de questions réponses, présente sur le même site, où les brodeuses ou apprenties brodeuses posent des questions aux « spécialistes » qui tiennent le site, qui par ailleurs conseillent et sont les auteurs de la plupart des dessins et travaux exposés sur le site, ainsi que des textes qui les accompagnent :

-au sujet de l'obtention des piquants et de l'« épluchage » du porc-épic :

« *Question* : Someone just brought me a road killed porcupine and plucking the quills is taking FOREVER! Do you have a fast way to take the quills off?

*Answer* : Unfortunately, no. Plucking porcupine quills is tedious at best, but is the only way to get the materials you need, unless you can find a commercial source for quills of the right size. If you are really short for time, and it is midsummer and your porcupine is getting smelly, try skinning it, rolling up the hide and putting it in the freezer until you have time to deal with it. Alternatively you may freeze the whole carcass, but this takes up quite a lot of room in the freezer. I have tried skinning the porcupine and then salting and drying the hide for future use. I find that with this method I have a problem re-soaking the hide and extracting the quills without damaging them. Basically, one has to soak the hide for such a long time that the quills get too soft to pluck. The best method I have found so far when I am in a hurry is to pluck the quills, hair and all, and put them in a flat pan or tray, all laying in the same direction. Then I can go back at my leisure and separate the hair from the quills without having to worry about a rotting carcass. “ Annexes p.361

-au sujet des teintures qui ne “prennent pas” et des expérimentations de teintures naturelles :

« *Question* : My quills won't accept the dye I am using. They keep coming out faded and spotty. What am I doing wrong?

*Answer*: Properly prepared quills usually accept a commercial dye (like RIT) very well. You may have not removed the waxy outer layer when you washed the quills. Try soaking the quills in a very hot but not boiling solution of dish soap and water (I find DAWN works best for me, but any will do). Soak them with frequent stirring for anywhere from 10 minutes to a half an hour. You may just have had an older porcupine with very oily quills, but this should do the trick. Also make sure your dye bath is very hot (but not boiling) when you are dyeing them. Some commercial dyes take longer than others to give you the proper color. Reds, for instance, take a long time to set. Blue and yellow seem to set almost instantaneously. Natural dyes are another story entirely, and I am still in the process of researching this myself. It can be very frustrating to get a beautiful dye color from plant materials and then not have the quills accept the color, but this seems to be common with any of the natural dyes. Additions of mordants such as alum or even sugar may help. Leaving the quills in a dye solution in a warm place for a few days has given me good results too. Don't be afraid to experiment. »Annexes p. 361-362

Les chemins de la transmission et diffusion des savoirs, certes affaiblis et parfois en partie détruits par les politiques d'assimilation, semblent donc avoir trouvé d'autres modes d'expression à travers vidéo, Internet,



musées, cours dans les universités et écoles.

Dans cette logique qui voit faire la part belle à la réappropriation par ces cultures des travaux ethnographiques et muséographiques, ma démarche et mon travail semblent s'inscrire sans heurt. Je ne peux que me rendre à l'évidence : je suis impliquée dans ces nouveaux modes de transmissions possibles, étant partie prenante de ma relation ethnographique.

En effet, devenue élève de Sheila, ayant moi aussi observé, étudié, copié, expérimenté, les gestes comme les styles, je me retrouve positionnée comme un maillon dans la chaîne de transmission, moi-même nœud sur la toile. Vers la fin de mon dernier séjour à Regina, Sheila me l'a d'ailleurs clairement dit : à moi maintenant de transmettre mon « savoir » et d'apprendre à d'autres ce qu'elle m'a légué. Hier élève, je me trouve aujourd'hui transformée en « maître » potentiel (même si je doute que mes capacités soient suffisamment développées et surtout pratiquées pour pouvoir véritablement transmettre plus que les bases). En tous cas, mon travail théorique ici rassemblé représente en lui-même un travail de mémoire et de compilation qui peut devenir outil de transmission et de diffusion de la connaissance de cet art.

Enfin, désirant faire connaître les travaux de ces artistes, et plus particulièrement l'œuvre de Sheila, à travers un jour son exposition en Europe, ma place devrait ainsi se préciser un peu plus activement dans ce processus.

## **2/ Apprendre : nouer les fils comme les êtres**

Toute l'acquisition et la perpétuation du savoir de la broderie aux piquants se forge non pas dans une transmission relais, à l'identique d'un « objet-savoir-faire », mais, au contraire, dans une constante interaction née de la rencontre entre des maîtres et des élèves. Il s'agit donc bien d'une connaissance qui, plus qu'elle ne s'acquiert, s'apprend. L'apprentissage, selon la définition proposée par le dictionnaire de l'ethnologie<sup>Note89</sup>, figure « une acquisition du savoir comme un processus au moyen duquel ceux qui apprennent avancent dans leur compréhension des procédures grâce à une participation au travail, guidée par des partenaires plus expérimentés, permettant une résolution partagée des problèmes. ». L'apprentissage est donc bien une compréhension par la pratique, et non une acquisition de la culture.

Les néophytes qui désirent s'instruire n'apparaissent donc pas comme des « réservoirs », des réceptacles potentiels passifs, prêts à recevoir le savoir culturel, mais plutôt comme des participants, actifs, au processus de création. Le savoir est constitué, renouvelé, plus qu'il n'est transmis, comme une forme figée ou monolithique que l'on pourrait se passer de mains en mains.

Chacun des deux « bouts », du maître à l'élève, s'échange, s'interroge, se cherche, et participe à la naissance d'une œuvre toujours inédite, puisque nous l'avons déjà dit, on ne répète jamais parfaitement à l'identique un motif, une composition. Ainsi me semble-t-il inexact, ou en tout cas partiellement vrai seulement, de décrire l'art de la broderie aux piquants comme un art d'imitation ou de répétition, tel que le montrent les travaux de Boas et Wissler. La tradition n'est pas pure répétition de codes formels, elle est aussi, et tout particulièrement dans le cadre épistémologique des cultures des Plaines, dynamique, invention et adaptation. Si, pour une part, il faut effectivement admettre avec Boas, que « les productions artistiques du monde entier tendent à prouver que les contraintes stylistiques limitent l'invention des artistes les plus féconds »<sup>Note90</sup>, il faut me semble-t-il également considérer la variation comme création.

Ce n'est pas simplement dans la forme totalement inédite et insolite, d'une nouveauté flagrante, que réside la capacité de renouvellement et d'innovation d'un style, mais aussi dans ses « micro » mouvements, dans des variations plus subtiles et moins perceptibles, qui viennent troubler l'illusion de l'identique.

Ce sont dans les gestes et les goûts des brodeuses, tous différents et tous semblables à la fois que nous allons pouvoir observer en action les processus de création. Dans mes mains comme dans les leurs, ce sont ces « tous petits liens » pour reprendre l'expression de François Laplantine, que nous allons à présent décliner. Ils

unissent dans les corps comme dans les intentions des artistes leurs histoires personnelles, leurs mémoires, à celle de leurs cultures, ils « tiennent ensemble » un modèle des natures possibles de la cohésion sociale, comme des conflits : parfois on rate un point, le piquant se casse ou s'éjecte comme un ressort. Ces entrelacs de fils ne sont ainsi pas sans rappeler « l'âme » des tissus, l' « *erruh* » kabyle, décrite par Bourdieu<sup>Note91</sup>.

La mémoire de cette tradition est toute entière inscrite dans les corps et les gestes, autant si ce n'est même parfois plus, que dans les esprits. La broderie existe dans un temps et un lieu, dans une relation entre maître et élève ou entre brodeuses. Yvonne Verdier<sup>Note92</sup> résume ainsi ce lien intrinsèque et ce réservoir de sens que constituent les pratiques, au sein d'un univers particulier, un univers de femmes :

« Un même fil parcourt la tresse que forment propos, gestes et fonctions féminines, celui, physiologique, des particularités de leur corps. Façons de dire et façons de faire se relaient et s'éclairent mutuellement, pour dessiner une sphère de représentations et d'actions appartenant en propre aux femmes. »

C'est pourquoi parfois les réponses formulées oralement sont impossibles, le « pourquoi » de la tradition, de la technique, de l'habitude, de la coutume, est indicible, car il est inscrit dans les chairs plus que dans les pensées. La coutume est agie, pas expliquée. Le corps est outil de pensée, moyen mnémotechnique, support de transmission des savoirs, mais aussi acteur, souvent inconscient, de la transformation et de la création dans cette transmission.

## A. Les temps et espaces de la broderie

Le temps de la broderie est un temps suspendu, à part, entre parenthèse, presque arrêté, tant il est lent. La précision des gestes exige cette lenteur, cette application, presque un dévouement du corps comme de l'esprit à la tâche. Être absorbé en soi comme dans l'objet lui-même. Les postures du corps rejoignent celles de l'esprit.

On retrouve ainsi dans tous les mythes faisant allusion à la broderie ce type d'indications évoquant la brodeuse, non seulement comme ayant des vertus morales (industrielle, consciencieuse, patiente...) mais aussi physiques. Elle est « modestement penchée sur son ouvrage » (nous verrons plus loin le comportement traditionnel féminin mis en exergue dans les Plaines : inclinaison, soumission, chuchotement... cf. *infra*, chapitre 2).

Y. Verdier souligne ainsi au sujet des couturières françaises que « la leçon de tricot est une leçon de maintien ». Nous retrouvons bien cette association de la position morale à la position physique décrite dans les mythes ou les visions de Double Woman, la position de la « bonne épouse » ou femme accomplie : elle se tient modestement occupée à son ouvrage.

Cet auteur note encore : « l'importance de l'apprentissage d'une juste « tenue » dans l'éducation des filles, tenue qui concerne à la fois les gestes, les postures du corps, l'habillement, l'art de la toilette »<sup>Note93</sup>.

Et il y a effectivement des gestes, des postures, des attitudes, auxquels on reconnaît une « fille bien ». Lévi-Strauss fait une telle description de la coquetterie des filles indiennes<sup>Note94</sup>.

« Ces filles bien gardées soignaient passionnément leur personne. Munies d'un nécessaire de toilette contenant divers produits de beauté, elles passaient des heures à peindre leur chevelure et leur visage, avec une houppette en queue de porc-épic débarrassée de ses piquants ; ... ; Ainsi rendues ravissantes, elles observaient un maintien modeste, tenaient les yeux baissés en toute circonstance, s'imposaient de ne pas rire ni parler haut. »

Une valeur immense est accordée à la constance du travail, à son caractère acharné, qui effectivement plie l'esprit, le « concentre » comme disent beaucoup de brodeuses, en même temps que le corps est soumis à une tension, une attention, une minutie et une discipline intense, ne serait ce que pour éviter de se blesser.

Le temps de la broderie est ainsi scandé par le rythme et la répétition des gestes, qui pour autant ne reviennent jamais exactement identiques, ni avec la précision métrique d'un métronome. *Rhuthmos*, en grec, signifie au départ, chez les présocratiques, comme l'a souligné Benveniste<sup>Note95</sup>, « arrangement caractéristique des parties dans un tout », mais aussi « forme » en tant que forme distinctive. Ce sens spatial est progressivement devenu temporel, notamment avec Platon, étendant la notion de rythme aux mouvements du corps, dans la danse ou la gymnastique. Loin cependant d'être fixe, comme répétition, redondance, périodicité stricte de durées, le rythme résulte du mouvement du rapide et du lent, accordés dans des intervalles et des combinaisons qui ne cessent de varier. Il ne s'agit pas forcément d'une métrique, d'un « retour du même » : parfois oui, parfois non<sup>Note96</sup>.

Comme semble le penser Boas, la perfection de la forme viendrait de la perfection des gestes, répétés à l'infini, et la nécessité de cette répétition conduirait à expliquer le caractère répétitif des œuvres elles-mêmes :

« Lorsque des opérations techniques atteignent un certain niveau d'excellence, que la maîtrise des processus mis en œuvre est telle qu'elle aboutit à la production de formes types, on appelle art cet ensemble d'opérations »<sup>Note97</sup>.

« Les formes décoratives se caractérisent également par leur rythme répétitif. Les activités techniques qui font appel à des mouvements se répétant à intervalles réguliers entraînent le retour des mêmes formes selon un rythme déterminé par le geste de l'artisan - ce qui correspondrait à la traduction spatiale d'une séquence rythmique temporelle »<sup>Note98</sup>.

Peut-on expliquer la rythmicité des décors aux piquants par la seule rythmicité des gestes des brodeuses ? Je ne le crois pas. Nous développerons plus avant cet aspect dans l'analyse des motifs et du « langage » de la broderie (dernier chapitre).

Les gestes des brodeuses n'ont pas la précision mécanique des machines, ils varient dans leur répartition comme dans leurs formes dans le temps, influant également sur les motifs brodés eux-mêmes, leurs aspects, leurs imperfections, leurs fluctuations dans les rythmes et symétries des motifs. Les intensités et variations de couleurs que l'on retrouvera dans l'objet fini sont déjà là en puissance dans les gestes, mais aussi dans les intentions et l'univers mental de la brodeuse comme de sa culture. Le temps de la broderie n'est pas haché, mais au contraire fluide et lent.

Assises au coin d'une table, d'un salon ou d'une cuisine, il s'agit de regarder et d'agir, de se lancer. Toucher le piquant, sa matière, rigide et souple à la fois, comprendre par le geste le vide d'air en son creux, toucher la peau d'élan ou d'original, sentir son odeur fumée, savoir organiser ses mains : laquelle va agir avant l'autre, où vont-elles se placer, peut-être de chaque côté de la peau pour ne pas court-circuiter leurs courses respectives. Le temps est lent et pourtant les heures passent comme une minute, tant l'intensité de la concentration est grande.

Dans le film *Brodeuses*, d'Eléonore Faucher, (sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail lorsqu'il sera question des relations étroites entre féminité et broderie), sorti dans les salles en 2004, les deux femmes, « l'ancienne », artiste et femme accomplie (la scène du rouge à lèvres et des bas), mais aussi mère déchirée par la perte de son enfant, et la plus jeune, future mère refusant sa féminité comme sa maternité, se mettent à leur ouvrage au matin et achèvent sans s'en rendre compte leur journée à la nuit tombée, ayant comme l'on dit « perdu toute notion du temps », absorbées toutes entières dans leur travail comme dans leurs pensées qui les hantent. Cette scène se déroule à la cave, dans une lumière douce et atténuée non sans évoquer un cocon, le ventre de la mère, et la musique va remplacer les mots. Entre Ariane

Ascaride, femme qui a perdu son fils, vêtue toujours entièrement de noir, et la jeune fille, Lola Naymark, qu'elle va prendre comme apprentie, va progressivement se nouer une relation dont toutes deux vont sortir transformées, même plus métamorphosées au sens de la métamorphose du papillon, d'un véritable et radical changement de forme dans une autre.

La mère en deuil va retrouver sa féminité au contact de la jeune fille et lui faire découvrir, apprendre en même temps, à se regarder comme femme, puis comme mère. Le personnage d'Ariane Ascaride, seule (il n'y a presque pas d'hommes dans ce film, ou seulement de passage, morts ou lâches), belle et instruite est LA couturière décrite par Yvonne Verdier [Note99](#) : celle chez qui toute jeune fille doit partir faire son apprentissage, afin de revenir prête (son trousseau également) pour le mariage, celle chez qui l'on va apprendre la féminité et le maintien autant que la couture, « de là sans doute l'importance de l'apprentissage d'une juste « tenue » dans l'éducation des filles, tenue qui concerne tout à la fois les gestes, les postures du corps, l'habillement, l'art de la toilette ».

La couturière connaît les arts de l'aiguille comme ceux de la beauté et de la séduction. Elle est la « vieille fille » toujours soupçonnée d'amourettes, sa réputation de légèreté la poursuit. Comme le fait remarquer encore Y. Verdier, cette réputation est aussi construite autour de la pratique même du métier : souvent mobiles, circulant seules de villages en villages, et du fait qu'elles fabriquent « la parure féminine », une qualité de séduction –par ailleurs nécessaire à leur « bon goût »- leur est reconnue.

Dans le même temps, on utilise les vertus positives attribuées à sa fonction pour envoyer chez elle les filles l'année de leurs quinze ans ( nous verrons plus loin les parallèles entre cette période de retrait et d'initiation avec celle des premières menstruations dans les Plaines) : il s'agit de « *faire la jeune fille* », l'instruire dans les connaissances nécessaires à ses futures fonctions, la construire dans ses rôles d'épouse et de mère : coudre certes, mais lui apprendre aussi l'art de l'attente et de la séduction. Il s'agit d'une initiation à la vie de femme, qui passe par la suspension du temps « normal ».

L'introspection rendue possible par la concentration dans l'action du corps et de l'esprit est une sensation extrêmement forte que l'on ressent à la pratique de cet art. Le silence est par moments quasi religieux, les gestes deviennent presque liturgie.

On apprend la broderie par l'usage, la pratique, l'expérimentation, on apprend donc du tâtonnement des gestes, de leur imprécision et gaucherie, pas seulement de leur précision et dextérité.

Dans les Plaines, n'étant pas un métier (on ne « vit » pas aujourd'hui d'être brodeuse aux piquants), les temps consacrés à la broderie sont bien souvent des temps « volés » entre d'autres activités plus nécessaires, plus « essentielles » en termes d'utilité. C'est *entre* la cuisine et la lessive, *entre* le retour du travail et les tâches ménagères, *entre* soi aussi (soi avec soi ou soi avec son élève, sa « collègue, son maître) que l'on va trouver du temps pour broder. Le lieu de la broderie, de cet art du lien, est précisément « entre ». Il peut être un « temps libre » ou un passe-temps », mais, dans le passé, il était plutôt un temps *consacré* : les réunions de brodeuses étaient organisées, structurées, prévues, et un temps particulier leur était dévolu, par ailleurs un temps *sacré* puisque la pratique de cet art était éminemment liée au domaine du religieux.

On peut au sein de ce « hors temps », ou de cet « entre-temps », distinguer celui de la création propre de l'œuvre et celui où l'œuvre elle-même va « vivre », entre des temps « faibles », ceux du quotidien, de la banalité, et des temps « forts », ceux de l'évènement, du rituel. Ainsi, la fabrication des objets rituels scande le temps de l'année, autant que les rituels eux-mêmes. On se prépare à célébrer la Danse du Soleil par exemple durant des mois auparavant, et selon des étapes précises. L'année est rythmée par ces préparatifs, dans l'attente des « temps forts ». Les « temps faibles » sont ceux de la gestation, de la « cuisine » : collecter, préparer, laver, trier les piquants, les teindre, les re-trier, choisir les motifs jusqu'aux gestes de couture eux-mêmes.

Le jour où le costume est porté, où la pipe est utilisée, est presque celui de la « mise au monde » de l'objet : il naît dans son rôle et ses fonctions, de protection, d'attribution de pouvoirs et capacités, d'affichage de l'histoire et des valeurs de son porteur...

L'identité est mise en scène mais aussi redéfinie, re-qualifiée (en termes de qualifications, de capacités nouvelles attribuées à l'individu par le port de l'objet et surtout des motifs brodés) dans le costume.

Ces temps de la broderie se jouent, nous l'avons vu, dans l'entre-deux. Ils prennent place également dans l'espace, ils occupent non seulement des temps, mais également des lieux particuliers.

La plupart des brodeuses que j'ai rencontrées brodent chez elles, à la maison et, pour la plupart d'entre elles, cette maison se situe sur les réserves environnant Regina. Elles n'ont pas de pièces dévolues uniquement à leur art (un atelier par exemple); cependant, elles ont des pièces de prédilection où elles s'installent, et qui sont toujours les mêmes. La cuisine, souvent lumineuse, avec un plan de travail, la table de la cuisine, de l'eau à disposition (pour assouplir les piquants), d'où elles peuvent surveiller du coin de l'œil le four ou une marmite qui mijote (comme dans le mythe de Shunka Sapa, le grand chien noir...) Dans la cuisine nous nous asseyons face à face ou côte à côte, selon les gestes que l'on tâche de m'enseigner. Selon le geste, l'angle de vue le plus propice varie.

Lorsqu'elles sont plusieurs à se réunir pour broder ensemble, elles se disposent généralement en cercle, cette fois-ci dans le salon ; leurs paroles occupent ainsi le centre et peuvent s'échanger comme leurs regards, sans obstacles. Elles créent entre elles un espace de création, le temps comme la distance sont ainsi tissés de leurs regards et geste échangés, parfois démontrés puis copiés dans une diagonale de la pièce. La toile de l'araignée tisserande semble prendre corps sous mes yeux et à travers mes propres gestes et paroles, puisque moi-même je pose des questions, je répète, et ces interactions se tendent entre les divers « pôles » de la pièce qu'incarnent les brodeuses.

Cet espace réservé à l'exercice de l'art est aussi bien souvent « volé » au quotidien, à l'usage habituel de la pièce. Le salon est moins circulaire au jour le jour, il est plutôt scindé par l'omniprésence de la télévision, et sillonné des allers et retours des uns et des autres de l'extérieur vers l'intérieur ou à l'intérieur même, entre les pièces et les activités : il est un lieu de passage plus que de *séjour*, on le traverse plus qu'on y « passe » du temps.

Sheila, elle, est une fois de plus à part dans ces configurations : elle dispose d'un lieu consacré à son art : un atelier. Cependant, elle m'a souvent avoué travailler plus souvent chez elle, pour être en même temps à proximité de ses enfants, potentiellement disponible.

Et puis il faut bien les faire garder si elle n'est pas là : c'est une dépense supplémentaire, un souci de plus aussi. Mais elle le regrette souvent, car elle n'a pas assez de temps à dévouer entièrement à son travail, elle doit toujours « être sur la brèche », être prête à décrocher de sa concentration pour s'atteler à une tâche plus pressante.

Dans cette diversité des modes possibles d'organisation, des manières de faire, mais aussi des manières de désigner et d'expliquer sa pratique, je vais décliner quelques exemples à travers des histoires et figures toutes différentes. Celle des « manuels » de broderie où a été fixé le code, la référence de ces manières de faire, puis celle de Sheila, mon « maître » et celui de tant d'autres, Jainie, au parcours si riche et particulier, Whilma, entre passe-temps et mémoire du passé et enfin l'histoire de Lew, le seul homme, et qui a fait de la broderie son métier.

## B. Les manières de faire et les manières de dire

### 1/ La référence des « how to »

Je regrouperai ici les ouvrages, utilisés par les Amérindiens contemporains, qui ont eu pour but de compiler les connaissances et la description des savoirs-faire autour du travail aux piquants. Nous allons donc par leur biais pouvoir découvrir une vision quasi exhaustive de ce qu'est la broderie aux piquants, mais surtout de comment on la pratique. Ces recueils, ne l'oublions pas, ont tous été compilés face à la destruction progressive des cultures « traditionnelles » sous la marche dévorante du « progrès » : il fallait « graver dans la pierre », fixer dans l'écrit, des savoirs-faire qui n'avaient jamais été transmis autrement que par la parole et l'expérimentation pratique.

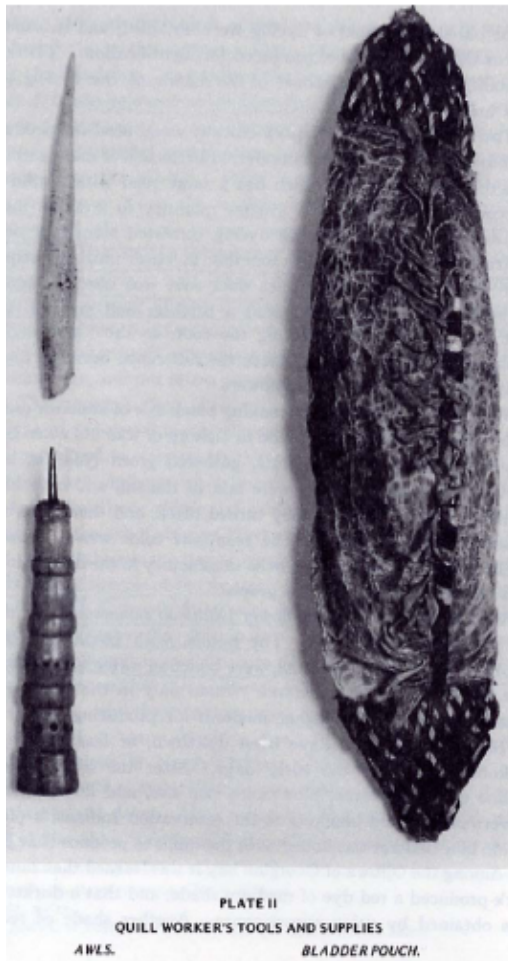
Voici donc les outils nécessaires à la broderie tels qu'ils sont décrits dans tous ces ouvrages, ceux de C. Wissler, C. Lyford, A. Kroeber, R. Hassrick et notamment chez W. Orchard et J. Bebbington<sup>Note100</sup>. pour les deux illustrations suivantes:

Planche décrivant les outils « traditionnels » du travail aux piquants. J. Bebbington, p. 15.



C'est-à-dire un couteau, un alène, un aplatissoir et un sachet en vessie (pour contenir les piquants).

Outils de broderie aux piquants (alènes et sachet en vessie), W. Orchard, *op. cit.*, p. 12.



Voici une photo proposant de la même manière les objets utilisés pour le travail aux piquants, aujourd'hui (site Internet [nativetech.org](http://nativetech.org)) :



On retrouve cette fois-ci, de bas en haut : un couteau avec une pointe arrondie, très utile pour couper les extrémités des piquants brodés à la fin de l'ouvrage. Il doit tout de même être très aiguisé car les piquants sont résistants... Un "quill flattener", « lisseur à piquants », ou aplatisseur, qui peut prendre des tailles et des formes très diverses : celui-ci est particulièrement travaillé avec, d'un côté, un aplatisseur et, de l'autre, un crochet. Des ciseaux de couture, un stylo (pour tracer la trame, le dessin de la broderie sur la peau, ou simplement les premières lignes repères) et, enfin, un pic dentaire : il est utilisé comme une grosse aiguille et permet de faire



un travail très fin, de serrer des boucles très petites...

Ces trois images sont justes. Cependant, ces descriptions des « outils type » du brodeur sont incomplètes et en partie peu réalistes : on ne nous montre pas l'essentiel pour broder: c'est-à-dire une ou plusieurs aiguilles, et du fil !

En fait, très peu d'outils étaient et sont utilisés pour la réalisation de décors en piquants ; dans le passé, on utilisait comme fils de couture des tendons d'animaux séchés, ou du chanvre, on utilise désormais généralement du fil de coton ou synthétique, du nylon.

Les fibres de tendon utilisées dans la fixation des piquants sur la peau provenaient spécifiquement du tendon qui longe l'épine dorsale du bison, de l'élan, de l'orignal et autres grands animaux. Le tendon était nettoyé encore humide, ensuite on l'assouplissait en le frottant énergiquement entre les mains, permettant ainsi la séparation des fibres. C'est ce type de démonstration auxquelles se livre la famille New Holy dans la cassette citée précédemment afin d'illustrer les techniques anciennes de broderie.

Une des meilleures descriptions que j'ai pu trouver dans la littérature anthropologique des gestes des brodeuses lorsqu'elles utilisaient encore des tendons, est celle faite par R. Hassrick Note 101 :

« Broder le piquant était sans doute la science la plus fine des arts féminins. Au contraire du tannage qui demandait plutôt du muscle, la broderie requérait un subtil tour de main. La femme répartissait les piquants en quatre catégories différentes et les rangeait dans des petits sacs faits d'une vessie par taille et par couleur.[...] Quand elle faisait de la broderie, la femme ramollissait d'abord quelques piquants dans sa bouche en mettant les pointes aux coins de ses lèvres. Quand elle décorait des mocassins, elle marquait d'abord deux lignes pour se guider sur le côté non épilé de la peau, à l'aide d'un poinçon. A l'endroit du talon, elle perçait deux trous parallèles à ces marques. Par ces trous, elle passait des tendons qu'elle nouait à leurs extrémités. A chaque fois qu'on cousait avec un tendon, on le faisait dans l'épaisseur de la peau afin qu'aucun point ne soit visible à l'envers. Ensuite elle fixait sur une aiguille un grand tendon qu'elle maintenait en posant le pied dessus ou en l'insérant dans son mocassin. Elle accrochait l'autre extrémité de ce tendon au fil supérieur qu'elle avait déjà fixé à la peau. Le tendon retenu par son pied lui servait de guide pour la ligne supérieure formant le haut de sa bande de broderie. »

Dans toutes ces descriptions, un aspect pourtant essentiel, sur lequel toutes les brodeuses que j'ai rencontrées ont insisté, n'est pourtant pas encore évoqué : la qualité des peaux.

La première chose à laquelle il faut prêter attention lorsqu'on veut broder, c'est le support : il est moins difficile de broder en piquants sur une peau de grande qualité, sans accrocs, avec une surface bien plane. Les peaux non tannées (« rawhide ») utilisées parfois sont quasi-imbrodables, elles servaient en général pour les semelles des mocassins ou comme support pour enrouler les piquants, car il est très difficile d'y faire pénétrer l'aiguille ou la pointe du piquant.

De plus, selon les types de peaux, en Saskatchewan principalement d'orignal, de daim ou d'élan, il est plus ou moins difficile d'utiliser une certaine technique plutôt qu'une autre. Aujourd'hui, une des principales raisons, lorsque l'on brode en piquants, pour choisir plutôt une peau tannée artisanalement, est que celles trouvées dans le commerce, tannées chimiquement, ont des fibres qui ont quasiment disparu suite au traitement chimique lui-même. Ces fibres sont pourtant essentielles dans les techniques de fabrication : elles aident à maintenir les piquants. Une peau sans fibres apparaît comme un tissu, peut donc se déchirer plus facilement, se déformer sous l'effet contraignant de la broderie.

Enfin, les teintures naturelles appliquées sur les piquants peuvent réagir de manière inesthétique au contact

prolongé d'une peau traitée chimiquement.

Ces détails extrêmement pragmatiques, qui tiennent compte de l'usure, des effets du temps, du confort, des conditions aussi de plus ou moins grande facilité technique, sont rarement évoqués alors qu'ils sont les fondements des choix opérés dans leurs gestes par les brodeuses.

Ensuite, l'influence du changement de la tradition, à travers l'introduction des aiguilles en fer ayant progressivement remplacé les poinçons en os (adoption largement volontaire et délibérée par les femmes), a peu été soulignée par ces auteurs. Linea Sundstrom affirme que la révolution, qui s'est produite dans les Plaines suite aux contacts avec les Européens, n'a pas seulement été le fruit des chevaux et armes à feu bien connus. Mais, au contraire, que les « technologies mineures » ont eu un impact certain et profond sur les cultes et valeurs spirituelles, univers bien souvent associés aux objets dans les cultures des Plaines. A ce titre, la « révolution de l'aiguille » en fer a bouleversé les habitudes et manières de penser, autour des « arts de la peau » (tannage, broderie...) :

« use of the more durable, but less sacred, metal tools resulted in increased status for hide-workers and their families, while preventing powerful quillwork designs from leaving the family and community. »[Note102](#). Annexes p. 362

Nous verrons, dans le chapitre suivant, l'importance des objets « qui choisissent » et qui sont associés à une charge ou un statut, symbolique, social, politique, religieux : leur transformation n'est donc pas sans conséquences sur ces différents aspects.

Dans ces « manuels » descriptifs est, par contre, largement détaillée toute la gamme des techniques possibles de travail aux piquants. Ce recensement exhaustif, même s'il est toujours adopté par les brodeuses contemporaines, constitue pour elles une véritable mine d'or, car elles n'ont appris bien souvent au départ de leurs mères ou grand-mères qu'un ou deux styles de « points » différents. Une plus grande liberté technique, porte ouverte à l'expression de plus d'originalité et de créativité, est trouvée bien souvent dans ces ouvrages ethno/historico/techniques et leur variété.

Ainsi, Orchard décrit toutes ces étapes et variétés possibles de techniques. Cela commence par la collecte des matériaux.

Après avoir trouvé un porc-épic, il faut arracher les piquants en les séparant des poils, simplement en tirant d'un coup sec sur leurs extrémités, puis les nettoyer en les débarrassant de la fourrure et des détritiques qui pourraient rester collés. On lave ensuite les piquants à plusieurs reprises dans de l'eau savonneuse tiède (ou avec de la lessive comme Sheila) pour les rendre brillants. L'eau tiède permet également de les débarrasser de la « graisse » naturelle dont ils sont enduits (comme les poils d'un chien qui sont enduits des sécrétions de l'animal), ils seront ensuite bien plus faciles à teindre, les pigments prendront mieux. On est parfois obligé de passer les piquants à la javel si le porc-épic avait de sérieux problèmes d'hygiène : puces et autres tiques... Cependant, comme tout produit chimique, la javel peut avoir une influence très agressive sur les piquants et les rendre plus fragiles, plus cassants. Il ne faut donc l'utiliser qu'en cas d'extrême nécessité.



J'ai pris ces deux photos durant une séance de « nettoyage » avec Sheila, dans son atelier. On peut voir sur la première image la dépouille de l'animal, qui, ayant séché, perd naturellement une partie de ses piquants, sur le tamis que l'on a disposé sous lui dans le but de les récupérer. La deuxième montre à quel point les piquants sont « enfouis » au milieu de la fourrure, et donc difficiles à extraire, autant qu'habilement dissimulés, même au toucher, donc dangereux...

Après cette collecte parfois délicate des matériaux, il faut donc leur donner des bains successifs, à l'eau savonneuse puis à l'eau pure. Cela permet également de « filtrer » les poils et piquants qui se séparent plus facilement sous les effets de l'eau, chacun d'eux ayant des textures différentes.

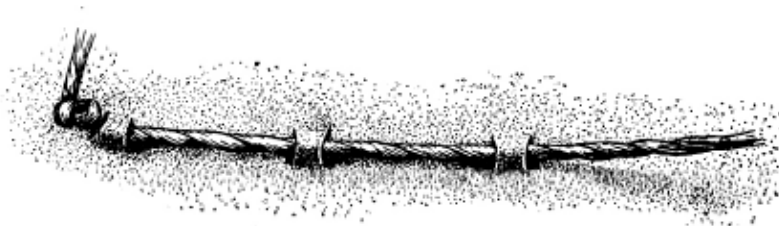


Enfin, après le nettoyage, on dispose les piquants dehors au soleil ou dans une pièce bien aérée pour qu'ils sèchent. Je n'ai pas eu connaissance de l'utilisation du sèche-cheveux ou d'un autre appareil de même type pour accélérer le processus, il ne s'agit pas de travailler vite, mais bien. Les méthodes anciennes parlent en général d'un séchage à l'extérieur, au soleil ou près du feu. Toutes ces étapes laborieuses sont bien souvent réalisées en commun, on se partage le travail, et à la fin, les piquants.

Ensuite, vient le moment de la broderie elle-même, dont voici les principales techniques relevées. Orchard en dénombre plus d'une dizaine différentes. Le pliage « splicing », l'enroulage « wrapping », l'aplat « plaiting », l'enfilage télescopique « telescoping », la ligne à piquant simple « single quill line » ou multiple « multiple quill line », le « zig-zag », la technique en parallèle « band technique »... Ces méthodes pouvant être combinées les unes avec les autres et faisant appel à un nombre lui restreint de « points » : trois ; le « spot stitch », point ponctuel, le « back stitch », point à rebours et le « loop stitch », point en boucle. Des techniques inspirées de celles de la broderie en perles on également été adaptées aux piquants comme le « lazy stitch », point « paresseux », utilisé pour les grands surfaces à couvrir, avec une fixation plus lâche sur le support permettant un travail plus rapide (mais moins résistant aux dires de mes informateurs et notamment de Jainie, nous le verrons plus loin).

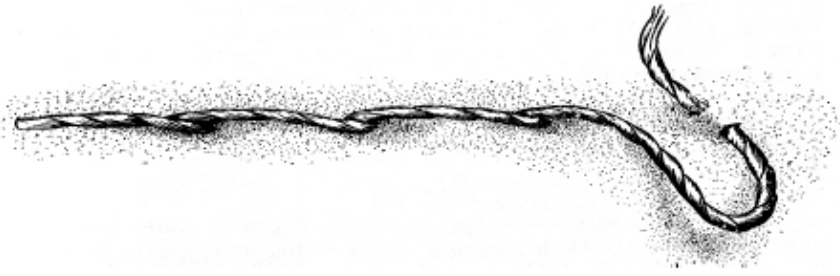
Voici les trois points principaux dessinés par Orchard :

“Spot stitch”, W. Orchard, *op. cit.*, figure 2 p. 16.



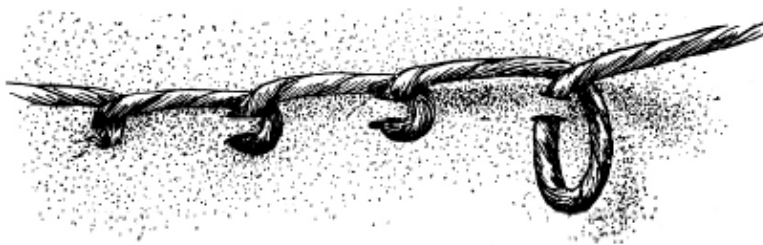
Il s'agit du point le plus simple, le fil passé tout droit entre les points dégagés sur la peau, en surface. C'est un point souvent utilisé pour les motifs curvilignes, les piquants sont fixés en s'enroulant sur cette trame.

« Back-stitch », W. Orchard, *op. cit.*, figure 3 p. 17.



Dans ce cas, on coud de gauche à droite, en plantant l'aiguille en sens inverse de cette progression, afin de plier le fil en quelque sorte sur lui-même, puis repartir de gauche à droite. Ainsi modulé à rebours, le point ne peut plus bouger quelques soient les torsions infligées au support.

« Loop-stitch », W. Orchard, *op. cit.*, figure 4 p. 17.



Le dernier, où le fil décrit une boucle autour du point d'insertion sur la peau.

A noter que tous ces points sont pratiqués généralement en surface de la peau, sans la percer de part en part, le décor formant donc une applique, un aplat, en surface du vêtement ou du sac, sans avoir donc de face intérieure, susceptible de frotter contre la peau ou tout autre matériau, et donc d'entraîner à terme la rupture des piquants ou des fils par l'usure provoquée.

A partir de ces différents points possibles sont donc disposés, fixés, les piquants, selon donc plus d'une dizaine de techniques différentes.

Je vais les exposer ici, en disposant en regard les unes des autres les différentes illustrations, fournies par les différents auteurs, des mêmes techniques.

Prenons en premier lieu la technique dite du « splicing ». Voici les dessins proposés par Orchard, puis par Wissler, et enfin par un petit manuel, déclaré comme tel (qui n'allie à la présentation des méthodes aucun contenu ethnographique ou historique, il s'agit d'un guide pratique, comme l'on pourrait acheter un manuel de fabrication de bougies en cire, par exemple), *Guide to indian Quillworking*, de Christy Ann Hensler<sup>Note103</sup>, que je me suis procuré tout simplement à la boutique souvenir du Museum of Man and Natural History de Winnipeg (Manitoba).

“Splicing” (pliage), figure 5 p. 18



FIG. 5.—A method of splicing.

“Telescoping” (emboîtement), figure 7 p.19

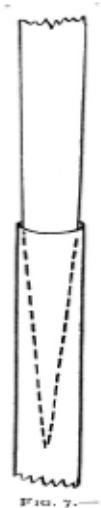


FIG. 7.—

W. Orchard, *op. cit.*

A cause de la petitesse des piquants, il est nécessaire d'en rajouter très souvent : il faut donc trouver des méthodes pour les insérer à l'ouvrage, et qu'ils « tiennent ».

On les additionne en les pliant, l'un chevauchant l'extrémité de l'autre, ou on les insère, pointe de l'un dans « tube » de l'autre, puisque les piquants sont en fait de petits tuyaux creux avant qu'on ne les aplatisse. Le fil vient fixer les piquants à la fois l'un à l'autre (sans les traverser, en les entourant) et à la surface de la peau.

Une autre méthode de chevauchement, appliquée à la technique du « wrapping », enroulage des piquants autour d'un objet ou d'un morceau de peau brute, par ailleurs la première technique que Sheila m'a apprise, est la suivante :

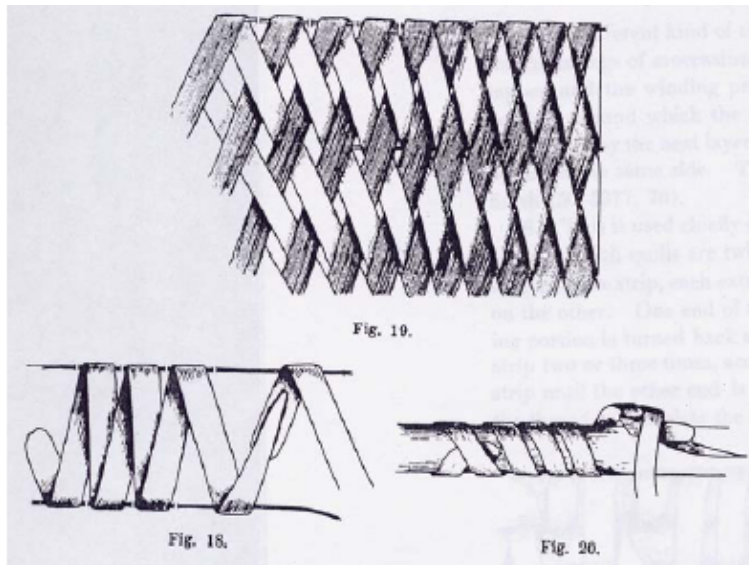
« Splicing », W. Orchard, *op. cit.*, figure 6 p. 19.



FIG. 6.—A method of splicing.

Voici les mêmes techniques décrites par Wissler<sup>Note104</sup>, dans les figures 18 et 20, la figure 19 illustrant la technique du « plaiting », croisement de deux éléments de couleurs différentes, se croisant activement de manière oblique, créant un motif très prisé et usuel dans toute les Plaines, le « diamant » :

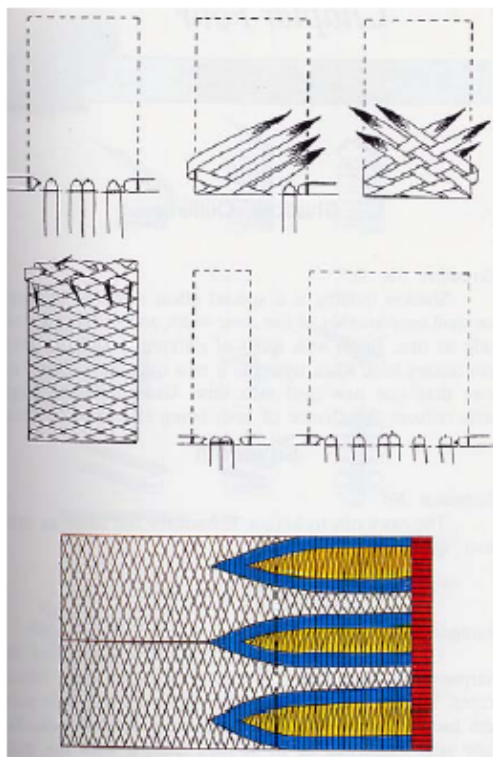
« Splicing » et « plaiting », C. Wissler, *op. cit.*, figures 18, 19 et 20 p. 57.



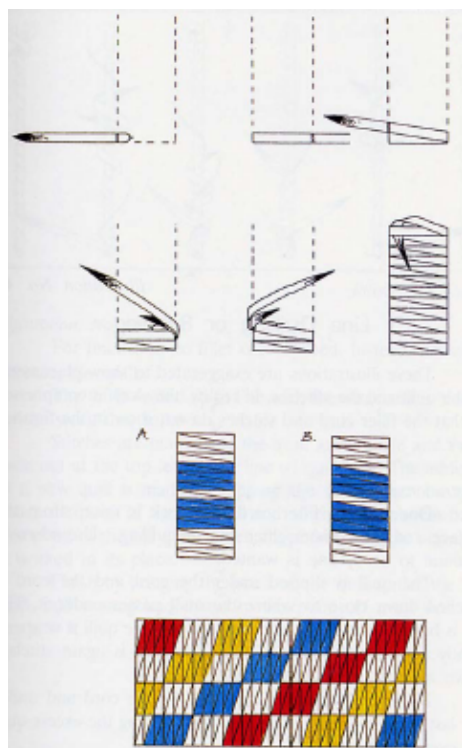
Voici enfin une illustration proposée dans le guide de ces mêmes techniques associées :

« Plaited quillwork », figure 8 p. 27





« Overhand quilling », figure 3 p. 17



C. Ann Hensler, op. cit.

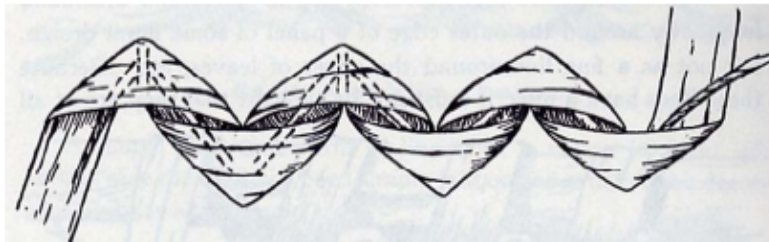
Les principes sont les mêmes dans toutes ces illustrations, seuls changent les styles de dessin eux-mêmes et les fils utilisés. Dans aucun des cas présentés, et les suivants seront de même, on n'a de représentation des mains, de leurs mouvements, d'où doivent se placer les doigts, et même de figurations des outils spécifiques nécessaires à l'exécution de chacun de ces styles très divers. Il faut donc être réaliste : s'essayer au travail aux

piquants uniquement sur la base de ces répertoires techniques est possible, mais vous n'avez quasiment aucune chance (à moins d'être d'ores et déjà très instruit dans la couture et l'habitude de suivre un schéma) de réaliser un ouvrage solide, beau, original.

Intéressons nous maintenant à la technique désignée chez Orchard comme « single quill line » (ligne brisée qui crée un effet de piquant unique), autrement désignée sous le terme de « rick rack » dans le manuel de Hensler.

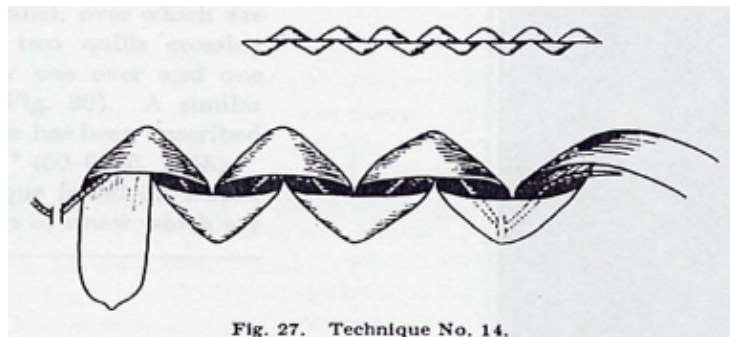
Voici comment elle est expliquée successivement chez Orchard, Wissler et Hensler :

« Single quill line », W. Orchard, *op. cit.*, figure 51 p. 66.



On travaille en ligne, autour du fil de couture. Wissler propose la même restitution schématique, il ajoute une vision du résultat abouti (dessin du haut) :

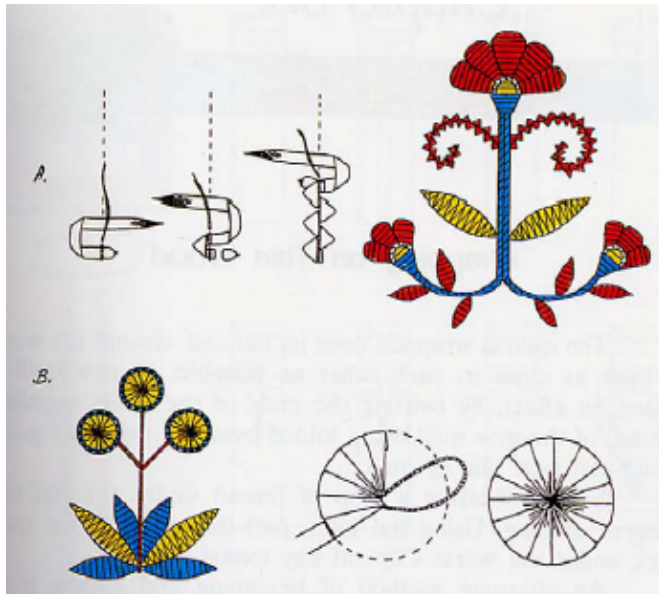
« Technique n°14 », C. Wissler, *op. cit.*, figure 27 p. 60.



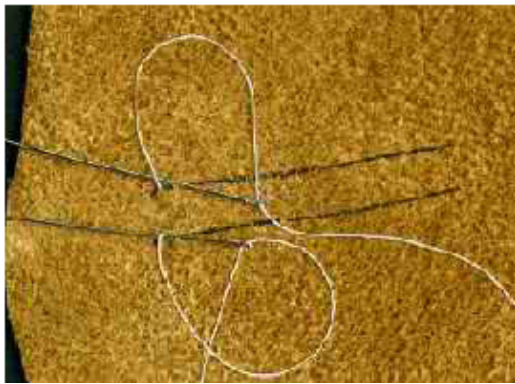
Avec le manuel de Hensler, nous franchissons une étape supérieure dans la lisibilité technique et la projection possible dans le résultat final. De plus, le lien est fait directement avec l'application stylistique principale de cette technique : le curviligne, et donc, principalement, les motifs floraux. Cette technique de « single quill line » est ici appelée « rick rack », sans explication fournie par l'auteur quant à l'origine de ce nom.

On voit également sur ce dessin, dans le coin en bas à droite, un début d'explication d'une technique très prisée dans les Plaines, l'utilisation de rosaces, appelées « rosettes » (du nom français), cousues le plus souvent sur les costumes ou les coiffes.

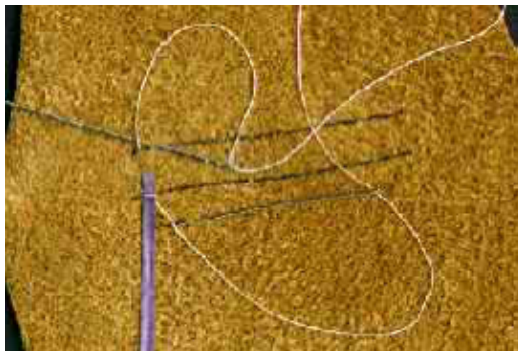
« Rick-rack », C. Ann Hensler, *op. cit.*, figure 10 p. 31.



Voici maintenant quelques photos, tirées du site Internet géré par des brodeuses elles-mêmes ([nativetech.org](http://nativetech.org)), qui font enfin apparaître la peau, les outils (les aiguilles), les fils, et les piquants. Ici est décrite la technique dite de « parallel band », bandes parallèles.



Cette première photo nous permet de voir “l’avant” apposition des piquants, la préparation et l’emplacement nécessaire des divers matériaux. On constate également qu’un « patron » a été dessiné : deux lignes directrices assurent le caractère rectiligne du début de l’ouvrage.



On peut observer ici l’application du premier piquant, fixé sous le fil, dont la pointe a été coupée et qui a bien sûr été aplati préalablement, fixé sous le fil (Sheila dit toujours que seules les mauvaises ouvrières ne prennent pas le temps de bien aplatir leurs piquants. En effet, une fois secs, puisqu’ils sont humides au moment du lissage, ils risquent d’exploser, de se libérer des fils qui les maintiennent). En fait, le fil sert à « coincer » les

piquants et ils sont pliés dessus-dessous ces fils. On tire ensuite sur ces derniers pour maintenir le piquant bien plaqué contre la peau. A ce moment crucial, il faut bien veiller à ce qu'il n'y ait aucun pli dans les piquants, qu'ils soient vraiment lisses et n'aient pas été froissés durant les manipulations, sinon il sera difficile de les enlever ou les déplacer par la suite si besoin est, et ils risquent de gondoler donc de fausser le motif créé.

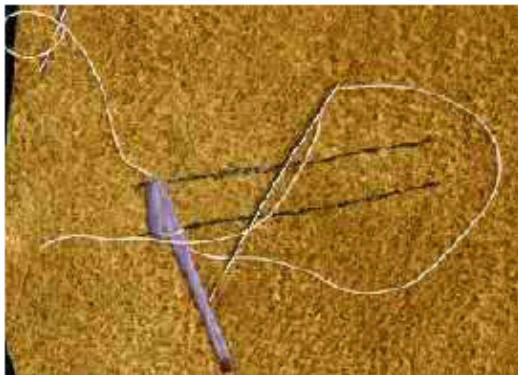
Dans la photo suivante, nous en arrivons à la mise en place qui doit être opérée du deuxième fil de couture. Ici, on peut voir la partie la plus difficile du travail. Il faut être agile et rapide. On plie le piquant, maintenu en bas par le fil, vers le haut, en travers de la ligne du haut. Ensuite, au lieu de le fixer en faisant un point comme dans la technique en zigzag, on enroule le fil du haut autour du piquant en faisant une boucle. En tirant sur le fil, le piquant va alors se dresser dans la direction du brodeur et se rabattre vers la ligne du bas. Il s'agit alors d'ajuster le pli en tirant dans le sens opposé l'un de l'autre, sur le piquant et sur le fil, en même temps. Bien sûr, il ne faut pas tirer trop fort sous peine de casser le piquant, plus fragile que le fil. Le pli doit se situer, comme sur la deuxième photo ci-dessous, exactement sur le trait tracé.

Il existe aussi une autre manière de plier le piquant : en le recourbant légèrement sur l'aiguille avant de faire le point. Préalablement incurvé, il sera moins difficile à plier sans casser.

#### Etape 1

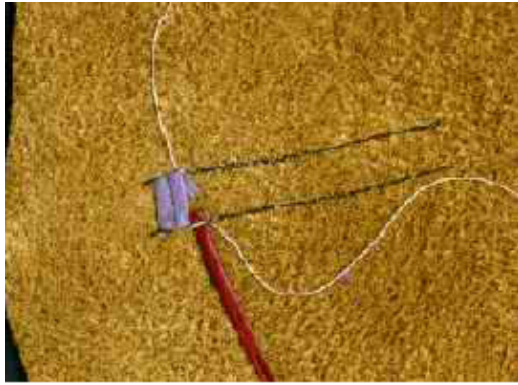


#### Etape 2



Enfin, on ajoute un nouveau piquant, de couleur différente si désiré, et ainsi de suite :

#### Etape 3

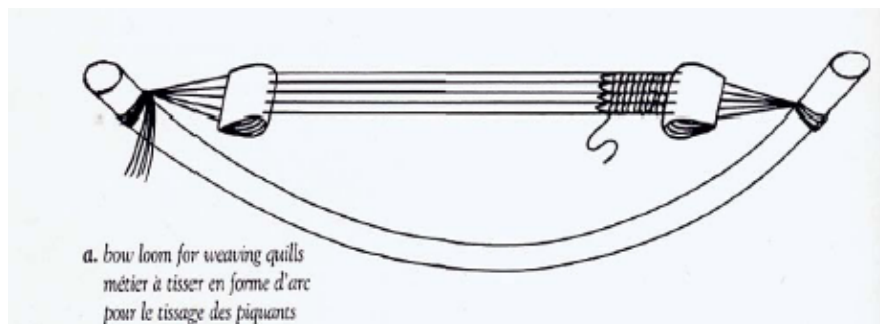


Finalement, il faut présenter deux dernières techniques, moins répandues dans les Plaines, mais beaucoup plus dans la zone subarctique et dans la région des Grands Lacs : l'utilisation du métier à tisser d'abord et l'applique de piquants sur écorce de bouleau.

Dans le cas du métier à tisser, les piquants sont comme tressés sur des fils tendus sur un métier en forme d'arc. Cela permet un travail extrêmement précis, qui sera disposé ensuite sur le support en applique, facilitant par exemple la réalisation de bandes décoratives ou bordures. Seuls des motifs géométriques pouvaient ainsi être réalisés.

Voici les schémas proposés par J. Bebbington, puis celui de W. Orchard, et enfin, celui de C. Hensler :

« Bow loom » (métier arqué), Julia Bebbington, *op. cit.*, figure 43 a. p. 48.



“Bow” (“arc”, métier à tisser), W. Orchard, *op. cit.*, figure 36 p. 57.



nately over and under the warp to the opposite side where it turns and crosses over again, passing under those strands which it crossed over during the previous movement. This operation is repeated to completion. Meanwhile, porcupine-quills have been woven in between the warp strands, over and under the crossing elements.

As the work proceeds the quills are crowded together, so much so that the crossing strands are hidden between the corrugations; in fact, the only strands showing in a finished piece of work are the two on the outer edges, and the loops of the crossing strands, which together form a selvage edge.

As the length of a quill becomes exhausted, the end is allowed to pro-

trude at the back of the work;

another quill is inserted with its end in the same position, then the crossing cord *b* is driven tight against the two ends, and the weaving is continued. The

quills are used in a moistened, pliable condition; when they become dry, they are stiff and hard, and do not break away from such a fastening. After the work is finished the protruding ends are cut off close to the weave.

In the unfinished specimen of this work, the piece of bark at the lower end of the loom (fig. 36) slides freely up and down the warp strands, suggesting its use as a weavesword to drive the quills up tight and insure a straight line across the weave. From the accuracy with which the quills are lined across the weave it is evident some implement must have been used to bring about the exquisite

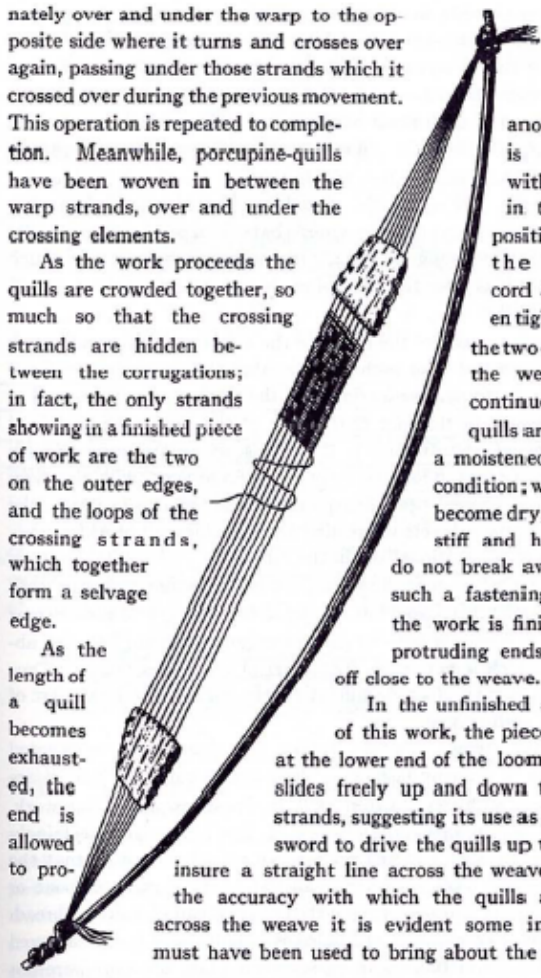
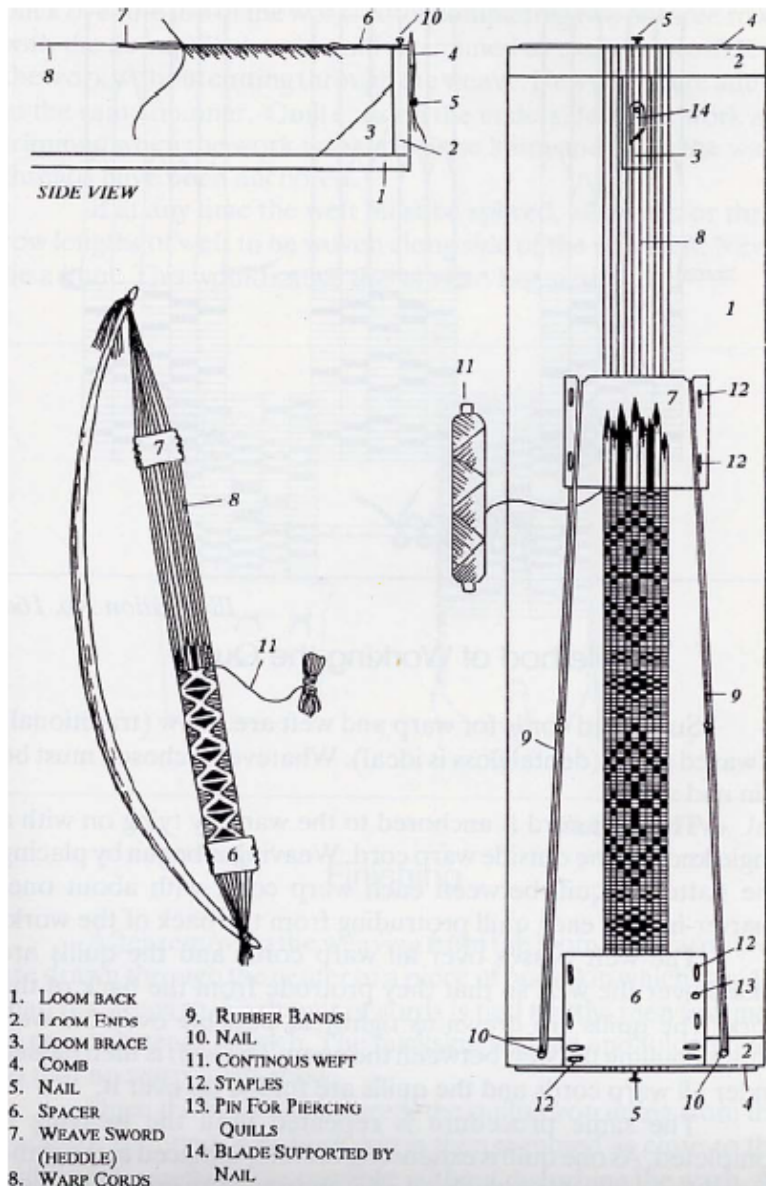


FIG. 36.—Quill-work in process—the warp strands stretched on a bow used as a loom.

« Woven quillwork » (travail aux piquants tissé), C. Ann Hensler, *op. cit.*, figure 15 p. 41.



Enfin vient s'ajouter, pour terminer, l'applique de piquants sur écorce de bouleau, nécessitant l'utilisation d'un poinçon afin de percer l'écorce. Les piquants ne sont pas brodés, mais fixés, retenus dans ces trous. Voici une photo empruntée à Orchard d'exemplaires contemporains (1916) de ce type d'objets :

« Contemporary birchbark box » (Ojibwa), W. Orchard *op. cit.*, planche XIV, p. 42



Voici donc la référence, l'exposition du contenu du savoir-faire : comment broder aux piquants. Cependant, nous n'avons toujours pas ici de description des manières de faire, des parcours des brodeuses, nous n'avons pas non plus le son, l'odeur, la saveur, l'histoire ou plutôt les histoires qui nous permettent d'appréhender vraiment ce qu'est la broderie et ce qu'elle apporte à « ses acteurs ». En suivant à présent Sheila, Jainie, Whilma et enfin Lew, vont se dégager ces multiples pratiques, logiques et paroles.

## **2/ Sheila, l'araignée au cœur de la toile**

J'ai rencontré Sheila il y a de cela quatre ans maintenant. C'était au musée, à Regina. Elle venait discuter de l'accès possible aux collections pour ses étudiants. Elle enseignait déjà à l'université qui, à l'époque, possédait encore une annexe à deux pas du musée. Nous n'avions alors échangé que quelques mots, je ne savais pas encore que j'allais m'intéresser au travail aux piquants, et je ne savais pas non plus qu'il s'agissait de son art de prédilection. J'avais été marquée par sa douceur, et ses mains. Grandes, fortes, comme celles des « travailleuses », comme celles des femmes qui vont à la vigne, dans ma région.

J'ai ensuite repris contact avec elle près d'un an plus tard, cette fois-ci en toute connaissance de cause : je voulais étudier le « travail aux piquants », et l'on m'avait dit qu'elle l'enseignait. Cependant, personne, je crois, à l'époque n'avait réalisé à quel point elle était centrale et essentielle dans la pratique et la survie de cet art dans la région. Je me suis donc rendue à son atelier, situé au rez-de-chaussée d'un bâtiment fédéral, dévolu temporairement aux activités de la faculté d'art de l'université de Regina.

A notre premier rendez-vous, Sheila est arrivée avec presque une heure de retard, ce qui devait préfigurer beaucoup de rendez-vous à venir. Elle est arrivée essoufflée, les bras chargés de bouquins, un café à la main, souriant et s'excusant, elle avait encore été retenue par ses enfants, devant accompagner l'un ou l'autre à un bout (ou l'autre) de la ville.

Toujours Sheila m'est apparue ainsi : une femme pressée, submergée parfois, toujours en mouvement, et toujours une mère. Il ne s'est pas passé, je crois, une seule rencontre où elle ne m'a pas parlé de ses enfants.

Toujours active, toujours fatiguée, toujours ironique quant à sa vie, aux gens, au temps qui passe. Elle est donc arrivée finalement, et m'a reconnue, alors que nous ne nous étions croisées qu'une courte fois, il y avait de cela presque un an : « la petite Française du musée », « the french girl from the museum ». Petit à petit, je suis devenue « Marie » et même « my overseas student », « mon élève de l'autre côté de l'océan ».



Elle m'a livré d'abord ses techniques, ses opinions artistiques. Elle est dans un premier temps demeurée très laconique sur sa vie, son histoire, le « comment » de son choix pour le travail aux piquants : elle m'a délivré tout cela goutte à goutte, progressivement, au fil du temps et de la confiance croissante.

C'est surtout quand elle a, je pense, compris que je n'allais pas venir, prendre et repartir, qu'elle a commencé à vraiment « me dire les choses ». Ainsi, elle m'a vu revenir chaque année, persévérer et m'intéresser non seulement à sa pratique des piquants, mais aussi à ses peintures. Evidemment, une relation ethnographique n'est jamais gagnée et relève de la perpétuelle négociation, entre ce que l'autre attend de vous, quelle place il vous assigne dans son univers, parfois même par quelle identité sociale il vous définit, et ce que vous-même vous espérez et projetez dans l'autre. Heureusement, les stratégies et fantasmes réciproques se rencontrent parfois et trouvent leur équilibre.

Sheila et moi sommes assez rapidement devenues complices, puis amies. Les rôles se sont ouverts, les frontières sont devenues moins nettes, les questions ont suivi des chemins moins univoques, d'une bouche, nous sommes devenues deux, elle a appris à me demander des services, à attendre elle aussi de moi, de cette réciprocité nécessaire dans la relation d'enquête.

Dans les premiers temps, lorsque je l'interrogeais sur comment elle avait appris à broder, Sheila me répondait toujours qu'elle s'était instruite elle-même, « I teach myself », seule, par l'observation des objets dans les musées, magazines spécialisés, ouvrages techniques et anthropologiques (ce que j'ai appelé plus haut les « how to »). Elle disait avoir appris à broder seule et avoir choisi les motifs selon sa seule imagination, « with my song », avec sa propre musique, son propre style. Elle regardait longuement des travaux aux piquants derrière les vitrines du musée, et « s'immergeait », selon ses propres termes, dans l'œuvre. Elle m'a dit au départ n'avoir de connaissances techniques de la couture que par l'apprentissage du « beadwork », broderie en perles, avec sa mère.

Elle m'expliquait pouvoir ainsi regarder attentivement une pièce brodée aux piquants, et reconnaître les points en comparant avec les techniques des perles. Puis, elle a commencé à enseigner, et elle a alors découvert les livres sur le « quillwork », les manuels : elle n'y comprenait rien au début. Les schémas lui paraissaient complètement abstraits, avec leurs A, B, C.... Le côté schématique et rigoureux des descriptions techniques fournies dans ces ouvrages l'a toujours rebutée ; par contre elle a remarqué que bien souvent ses élèves, dans les cours donnés à l'université, étaient en grande demande de ce genre de supports.

Habitué à suivre, dans le système scolaire nord-américain, des consignes et procédures strictes, et à les trouver dans le support écrit du livre et des illustrations, ils ont en effet, d'après Sheila, beaucoup de mal à se projeter dans l'espace et dans la gestuelle nécessaire à la broderie, quand les explications qu'elle leur délivre ne sont que orales. La suite logique est bien évidemment qu'ils lui demandent une démonstration. Et là, Sheila me dit retrouver le mode d'apprentissage traditionnel, celui par lequel elle a elle-même appris un partie (finalement plus grande que ce qu'elle ne voulait laisser paraître au début de nos entretiens) de son savoir-faire. Elle affirme que « then, it makes sense », là cela prend sens : pour elle, on ne peut apprendre le quillwork en profondeur que par l'observation de la pratique, et la pratique elle-même. Ces principes correspondent effectivement aux méthodes usuelles d'enseignement des connaissances et savoirs-faire dans les cultures amérindiennes, que nous avons évoquées longuement plus haut.

Les élèves de Sheila, qui suivent ses cours à l'université, sont originaires de tous bords ; ils sont environ sept par an et sont également de tous sexes, pas seulement amérindiens, pas seulement des femmes. Elle trouve cela juste et « normal » dans ce cadre universitaire. Elle m'affirme d'ailleurs qu'elle est convaincue que, de tous temps, il y a également eu des hommes qui travaillaient aux piquants, et pas seulement des femmes comme la littérature sur le sujet semble le penser. En effet, elle me rappelle que de nombreux objets, notamment culturels, ne peuvent être manipulés par des femmes : comment alors penser que leur création même ait pu être laissée à la charge de femmes ?

De même, certaines techniques semblent avoir été plutôt l'apanage des hommes, surtout lorsqu'elles s'appliquaient à des supports utilisés de manière exclusive par les hommes, comme le montant d'un arc, le manche d'un casse-tête, ou encore la tige d'une pipe. Cette technique est celle du « wrapping », enroulement qui, nous le verrons, est effectivement une des techniques favorites des hommes de la famille New Holy. Enfin, Sheila pense qu'il est très probable que hommes et femmes travaillaient en commun, coopéraient sur un même objet, où différentes techniques et styles coexistent, comme cela est souvent le cas avec des objets qui allient figuration et abstraction, peinture et broderie.

Sheila note cependant que la « broderie » elle-même, technique spécifique parmi celles du « travail aux piquants », avec le recours aux aiguilles, semble être toujours demeuré un style typiquement féminin. Nous verrons plus loin que les spécificités symboliques accordées aux objets, liés notamment aux usages sexués des outils, ne sont probablement pas sans influence dans ce fait.

Elle m'a un jour fait part d'une anecdote à ce sujet : un jeune Cree qui assistait à ses cours l'a un jour interrogée de son « droit », culturel et spirituel, à broder. Il se questionnait sur le caractère anormal, contraire, peut-être même subversif, d'un homme cree pratiquant la broderie aux piquants. Sheila lui a alors répondu, non pas par une affirmation qui aurait pu correspondre à ses propres conceptions, mais l'a renvoyé à lui-même et à sa responsabilité vis-à-vis de ses traditions et de sa communauté : elle lui a dit que, s'il était vraiment gêné, il devait interroger à ce sujet ses Aînés et sa famille.

De la même manière, Sheila ne guide pas le style de ses élèves, le choix de leur couleurs, ou de leurs motifs : elle les engage à feuilleter les photos d'objets brodés aux piquants dans les ouvrages d'art, à aller dans les musées faire des croquis des œuvres exposées, et à faire ensuite toutes les adaptations désirées, de copie ou d'innovation totale. Elle n'oppose son veto qu'à la répétition exacte d'un décor : ce serait pour elle alors un plagiat, et l'on risquerait également de détourner un motif personnel et signifiant, ce serait donc du vol, et poserait un problème éthique si le motif revêt une charge sacrée ou même un pouvoir. La copie exacte n'est pour elle pas envisageable, ni éthiquement, ni esthétiquement, ni même religieusement.

En tant qu'artiste, Sheila lutte contre la vision habituelle du « quillwork » en termes d'artisanat (« craft ») ou même d'art décoratif. Elle cherche, par son travail et ses enseignements, à conduire à une reconnaissance publique de ce savoir-faire comme « art » à part entière. Ce qui signifie pour elle, l'absence d'un caractère nécessairement utilitariste de l'objet, ainsi que le droit à la création libre. Elle insiste sur les capacités d'imagination, d'invention, de « sens esthétique » essentiels à la pratique du travail aux piquants.

Dans cette optique, elle adhère tout à fait aux idées de nombreux artistes amérindiens au Canada, qui cherchent à abolir les frontières entre « art contemporain » et « art traditionnel » ou encore « art premier ».

La citation suivante, de Loretta Todd, dans le cadre d'un ouvrage collectif consacré à l'art contemporain amérindien au Canada, état des lieux à l'occasion de la commémoration de la désormais « rencontre des deux mondes »[Note105](#). (1492/1992), résume bien ce combat :

« But what of our own theories of art, our own philosophies of life, our own purposes for representation ? By reducing our cultural expression to simply the question of modernism or postmodernism, art or anthropology, or whether we are contemporary or traditional, we are placed on the edges of the dominant culture, while the dominant culture determines whether we are allowed to enter into its realm of art.»[Note106](#). Annexes p. 362

C'est en partie pour ces raisons que Sheila a commencé volontairement, il y a quelques années, à insérer dans son travail contemporain (qu'elle distinguait elle-même jusqu'alors de ses œuvres aux piquants) des morceaux de peau brodés, ou des perles et des piquants, dans ses peintures et installations.

En voici quelques exemples : les piquants forment à présent un « fil rouge » dans ses œuvres, on les retrouve

insérés dans la texture des fonds, apposés sur des petits objets. Voici un fond en préparation, nous lui avons trouvé toutes deux un air de Jackson Pollock :



Ici le détail d'un œuvre satirique nommée « The last bingo » :



« The Last Bingo », acrylique sur toile, piquants de porc-épic, pièces de coton, Sheila Orr, 2002.



« The Last Bingo », acrylique sur toile, piquants de porc-épic, pièces de coton, Sheila Orr, 2002.



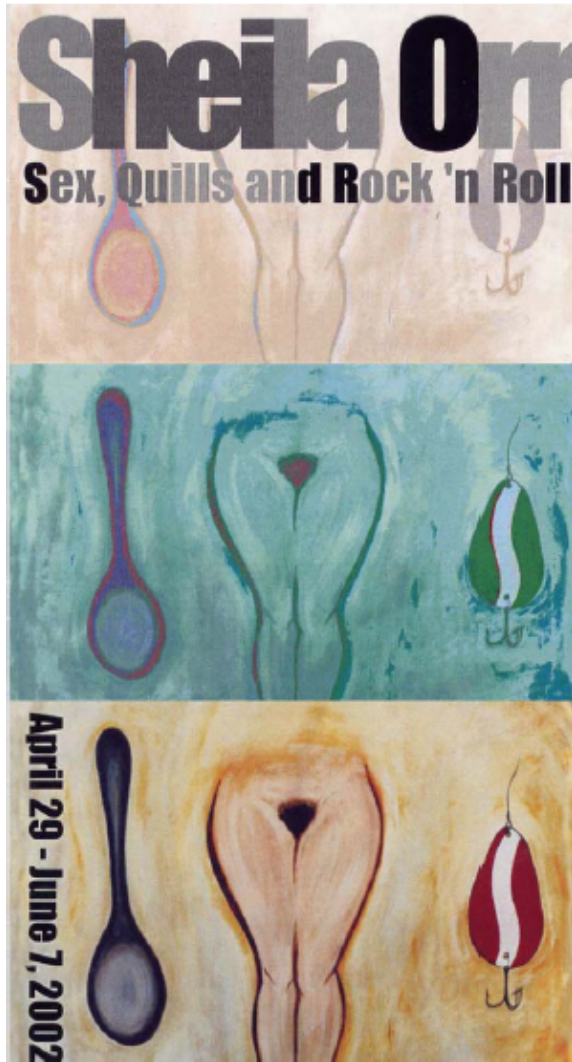
L'œuvre représente la Scène ; le Christ et les apôtres sont des femmes uniquement, jouant au bingo, « sport » favori des Amérindiens au Canada, l'église est un tipi, et les grille de bingo comme les foulards des femmes, on été faits dans les vieux foulards que la mère de Sheila avait l'habitude de porter, avant qu'elle ne décède, peu de temps avant que Sheila ne réalise cette œuvre. Un tapis figurant la Scène est disposé au pied du tableau, tel un tapis de prière, ou, comme le dit aussi Sheila avec son humour féroce, au cas où l'on veuille s'essuyer les pieds...



Les œuvres de Sheila sont toujours profondément ironiques, sur l'histoire indienne et les rapports que « son peuple », comme elle le dit toujours, entretient avec la société dominante. Sur la place qui est également réservée aux femmes, et sur l'humour qui sauve.

Voici par exemple l'affiche d'une de ses expositions qui réunit travail aux piquants, humour, et féminités :

« Spoon », acrylique, piquants de porc-épic, Sheila Orr, 2002.



La cuillère, « spoon », sous ses trois aspects : l'outil de cuisine, la femme, et l'hameçon. Pourquoi la femme ? Car les femmes sur les réserves s'appellent entre elles pour plaisanter « spoon », à cause de la forme de leurs corps, et du fait également qu'elles reçoivent l'homme comme l'enfant, et les nourrissent...

Cette exposition mettait en scène son univers d'adolescente ainsi que les inspirations ayant conduit à la création de sa personnalité, et de son histoire. Voici sa chambre à 16 ans, telle qu'elle l'a recréée (les photos sont de moi):



Aux murs sont accrochées les pochettes de ses disques préférés, des affiches de film, des photos d'amis, de lieux, sa guitare. La pièce en son centre est maillée par des « guirlandes », des tresses de piquants, collés en paquets sur un fil, à la glu. Ces lianes sont lestées au sol par des pierres, toutes ramassées sur sa réserve d'origine, au Québec, là où vivait sa mère. Les lianes sont disposées en cercle, une au centre.

Quand on connaît ensuite le réseau existant autour de Sheila, et dans sa pratique même, on voit combien les piquants « tissent » littéralement son univers, le parcourent, le structurent aussi.

Voici une de ces « guirlandes » en détail :



Voici une autre œuvre, présentée également dans le cadre de l'exposition « Sex, Quills and Rock'n roll », nommée « Autoportrait » :

« Self-Portrait 2 », peaux, piquants, perles, bois, acrylique, Sheila Orr, 2000.



On y retrouve travaux aux piquants, en perles, faux miroirs, motifs floraux et motifs géométriques, c'est-à-dire les dimensions diverses de Sheila. Elle explique que chacun des petits tableaux, sur son chevalet, est une des facettes d'elle-même.

Même si elle m'avoue ne pas bien comprendre elle-même comment de petites choses si propres, bien rangées, et précieuses pourraient être elle !... Sheila est multiple et complexe, dans sa vie personnelle comme dans ses œuvres, et elle est bien au carrefour, au cœur de l'invention et du renouvellement perpétuel des traditions.

Pour preuve, cette autre œuvre réalisée, qui est mise par Sheila sur le même plan que les autres vues précédemment, alors que nous la qualifierions probablement moins aisément de « contemporaine ». Pourtant elle l'est tout autant pour Sheila, seulement elle ne relève pas d'un même style esthétique, ni d'un même « message » exprimé.



Le voici également à gauche sur notre table de travail, dans l'atelier de Sheila. Il s'agit d'un étui à pipe, qui lui a été commandé par un homme d'une réserve au nord de Regina.



Nous pouvons aussi voir sur cette table les divers outils que nous avons utilisés: des pots de yaourts recyclés en guise de contenants à piquants ou « bassines » de trempage, des peaux diverses, manufacturées ou faites main, à l'arrière-plan, un étui à aiguilles de couture, du papier brut (entre du kraft et du papier toilette), pour absorber le surplus d'eau des piquants après trempage. On ne le voit pas sur cette table, mais Sheila utilise également un stylo bille, rond, pour aplatir les piquants, si cela n'a pas suffisamment bien marché, elle utilisera ses dents, ou le dos d'une petite cuillère. Elle coupe parfois préalablement leurs pointes avec des ciseaux ou un petit couteau. On constate bien ici que la « tradition » en tant que référence fixée une fois pour toutes, telle l'image un peu figée proposée par les ouvrages ethnographiques de type « how to », n'existe pas, n'a pas de prise avec la réalité des brodeuses.

La première chose que Sheila m'a apprise, c'est à distinguer les « bons » des « mauvais » piquants : savoir reconnaître, selon leur taille et leurs textures, ceux qui seront appropriés à la broderie désirée, et au support utilisé. Ni trop fins, ni trop gros, pas trop vieux non plus. Les piquants « frais » sont encore brillants et bien gonflés, ils sont lisses au toucher : il sont encore enduits des sécrétions de l'animal et gonflés d'air. Ils ne se tordent pas entre les doigts, et piquent encore plus.

Durant mes débuts, je me suis surtout familiarisée avec ces textures et ces odeurs : celle des peaux tannées et fumées, celle des piquants (qui perdent d'ailleurs leur odeur avec la teinture). Petit à petit j'ai cessé de me planter systématiquement les piquants dans le bout des doigts à chaque fois que je passais ma main dans une bassine remplie de ces petits prédateurs...

Puis Sheila m'a mis entre les mains une bande d'une dizaine de centimètres, blanche, dure et souple à la fois : de la peau brute. Nous avons ensemble choisi des couleurs parmi tous les piquants déjà prêts qui remplissaient des bassines et des bassines dans son atelier.

Voici quelques photos de piquants teints, et du rinçage de la teinture, également nécessaire selon le dosage que l'on a effectué. Les mains sont celles de Sheila, nous sommes toujours dans son atelier à l'université.





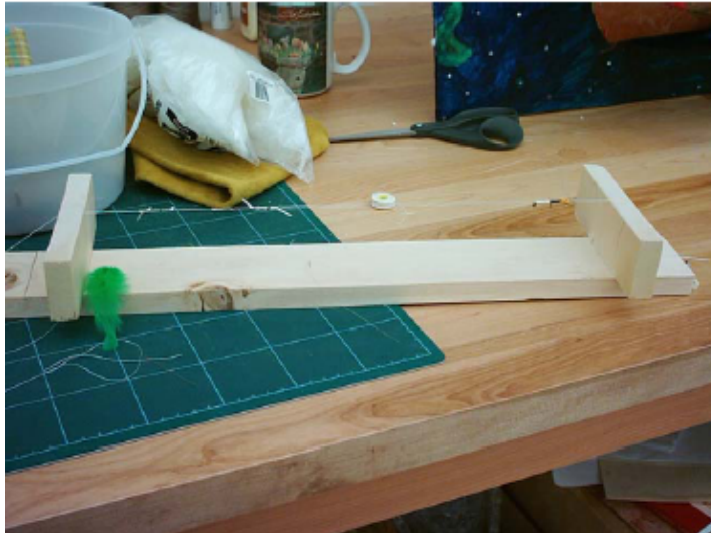
Elle m'a ensuite patiemment montré la technique du « wrapping », c'est-à-dire comment enrouler les piquants autour de cette étroite bande de « rawhide » (peau brute). Debout derrière elle, je regardais ses mains, faire et refaire les mêmes gestes à chaque piquant ajouté, je voyais ses doigts si larges et pourtant si agiles et précis. Je regardais mes mains d'un air désespéré, avec mes doigts minuscules...

Voici à quoi ressemblait souvent notre table de travail, à l'atelier.



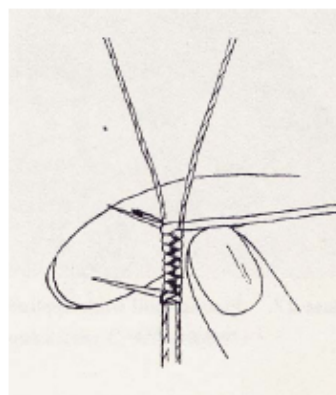
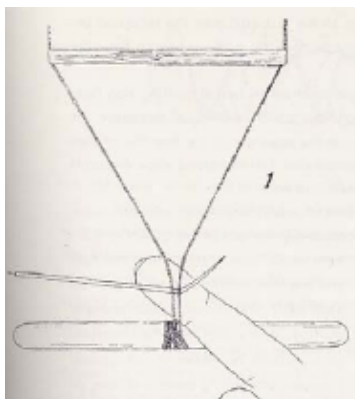
Les morceaux de canevas que l'on voit dans le coin en bas à gauche de la photo sont les tout premiers supports où Sheila me faisait faire des essais de points ; on peut ainsi voir les lignes directrices tracées au crayon : on ne pratique pas comme cela directement sur de la peau, qui coûte relativement cher, et qui est parfois difficile à trouver. Le petit triangle de peau d'original un peu plus à droite, avec des débuts de broderies florales en perles, était en cours de transformation. Il allait devenir la bourse d'une poupée que Sheila fabriquait pour sa nièce. On peut également remarquer les dessins pré-tracés. Sheila n'utilise pas systématiquement cette astuce, cela dépend du support et du motif choisi, si elle le connaît bien, ou s'il est assez nouveau pour elle, ou encore s'il est relativement complexe.

Pour aplatir les piquants et les vider de leur air, après les avoir fait tremper une dizaine de minutes dans l'eau, Sheila utilise généralement un stylo, dont la forme est tubulaire et lisse, afin de ne pas créer de sillon dans les fibres. Parfois, en cours de broderie, si l'un d'entre eux s'est regonflé, elle le lisse entre les dents. Sheila fait vite, et bien. Elle ne perd pas de temps, comme moi, avec le placement de ses fils de couture ou leur glissement hors du chas de l'aiguille... Elle utilise de préférence des aiguilles longues, souples et parfois même presque courbes, qui sont destinées à l'enfilage des perles. Cependant, pour certaines peaux plus épaisses et résistantes, il faut utiliser des aiguilles elles aussi plus solides et rigides, parfois même il est nécessaire de percer préalablement des trous à l'aide d'un poinçon, comme si l'on travaillait sur de l'écorce de bouleau. Elle utilise également, plus rarement, une forme rudimentaire de métier à tisser, lui permettant de façonner de longues et fines tresses de piquants. En voici deux photos, malheureusement de médiocre qualité :



Il s'agit de deux fils tendus entre deux pièces de bois : on travaille par enroulement et tressage des piquants entre ces deux fils. Une illustration de ce type est présente chez Lyford [Note107](#) :

« The seven steps in porcupine quill plaiting », C. Lyford, figure 5 p. 47.



Ses mains sont expertes et il semble qu'elle puisse en parallèle discuter de tout et de rien, alors même que sa concentration est intense et qu'elle s'exerce à cette technique, particulièrement délicate et qui nécessite beaucoup de minutie.

Après cette phase de familiarisation avec les outils et matériaux, d'observation des moindres gestes de Sheila, je me suis « lancée ». Les piquants glissaient sans cesse, semblaient même volontairement se « sauver », je

n'arrivais surtout pas à coordonner mes deux mains. Elles entraient finalement presque en conflit, tant les mouvements étaient contradictoires. J'oubliais souvent d'aplatir mon piquant au préalable : tenant donc à une main mon ouvrage, j'essayais de l'autre d'aplatir le dit piquant... L'opération se révélait presque impossible. J'ai par la suite, avec Jainie, pris le parti d'aplatir une certaine quantité de piquants préalablement, même si cette manière de faire a elle aussi des inconvénients, nous le verrons.

Finalement tout mon travail me tombait donc des mains, et ce que j'avais déjà réussi à faire était fichu. Alfred Kroeber décrit tout à fait semblablement la situation :

« Quand une personne inexpérimentée s'essaye pour la première fois à broder, elle échoue inmanquablement. Les pointes des piquants ressortent et l'ouvrage se défait. Une femme raconte que, dans sa jeunesse, elle voulut aider des brodeuses. C'était sa première tentative, et tout son morceau fut gâché : les piquants ne tenaient pas en place et les autres femmes lui interdirent de continuer. Elle pria pour devenir une ouvrière habile et fit le vœu de broder toute seule une robe entière dans le même style. Une vieille l'approuva. En suite de quoi les piquants restèrent en place, et elle fut capable de broder. »[Note108](#).

Si je n'ai pas eu à prier, c'est que je demeure encore aujourd'hui une brodeuse débutante et que la scène décrite par Kroeber prend place dans le contexte de l'existence de sociétés de brodeuses, chez les Arapaho (je détaillerai cet aspect dans la partie suivante). Cependant, le caractère extrêmement minutieux et difficile de la pratique de l'art du travail aux piquants demeure une réalité concrète et contemporaine, même suite aux innovations techniques la rendant sous certains aspects un peu plus abordable. Cette difficulté, mais aussi cette dangerosité, est attestée dans les remarques de nombreux auteurs, et dans des tribus très diverses, ayant pratiqué ou pratiquant encore, cette technique.

Julia Bebbington note ainsi que chez les Blackfeet, la brodeuse devait prier et se passer de la peinture de couleur sur le visage (les yeux surtout) pour ne pas devenir aveugle au cas où des piquants atteindraient ses yeux, et sur les mains pour ne pas se piquer.[Note109](#).

Claude Lévi-Strauss souligne également à de nombreuses reprises cet aspect de l'art du travail aux piquants. Nous verrons d'ailleurs que l'association douleur/apprentissage de la féminité, est peut-être une alliance rendue encore plus signifiante par son existence biologique, dans la formation de la petite fille, devenant femme : c'est-à-dire les règles. Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre suivant.

Ce caractère de dangerosité d'un art pourtant féminin (bien que ces deux notions, danger et féminité, n'aient rien en elles-mêmes d'antinomiques) a semble-t-il frappé les esprits de tous ses observateurs étrangers et, en particulier, des ethnographes, pour la plupart d'entre eux des hommes. Pourtant, et nous le verrons aussi dans le chapitre suivant, notamment à partir des observations d'Yvonne Verdier, les travaux d'aiguille ont, en Europe, une réputation identique (et cet aspect bien réel également en pratique !).

Lévi-Strauss note ainsi, à plusieurs reprises et dans des ouvrages différents, cette dimension de l'art de la broderie aux piquants. Dans un premier extrait, il cite A. Skinner :

« tous ces talents ne s'acquerraient pas sans douleur. Les Menomini disent que l'art de la broderie en piquants est tout à la fois pénible et dangereux... les pointes effilées... piquaient les doigts... et quand on les coupait pour les égaliser, elles pouvaient sauter dans les yeux et rendre aveugle »[Note110](#).

Puis il y revient dans un ouvrage ultérieur :

« Aplatir, assouplir, teindre des piquants de longueurs et résistances différentes; les plier, nouer, tresser, entrelacer, coudre, constituait une technique difficile qui exigeait des années



d'apprentissage. Les piquants acérés pouvaient causer des blessures, et même, en sautant dans les yeux comme des petits ressorts, la cécité. »Note111.

Par expérience donc, les piquants sont en effet des matériaux très délicats à manier, ce qui permet de prêter encore plus d'attention aux raisons de l'association de certaines valeurs à la pratique de cet art : patience, courage, ténacité. Il en faut en effet beaucoup pour résister aux « assauts » et vellétés d'une matière qui apparaît à ce titre facilement animée...

Sheila m'a enseigné cette patience, non en la formulant, en m'incitant dans cette voie, mais plutôt en imposant son rythme. Les journées étaient lentes, la mise en train longue, les discussions fragmentées et disparates, sautant du coq à l'âne : pas de linéarité ou de répétition à l'identique dans les gestes et les choix esthétiques, pas de linéarité non plus dans la pensée. Une cohérence donc dans les flux et les réseaux de sens comme dans les manières d'être, de parler, de rire, d'écouter, de se mouvoir aussi. Sheila m'a d'abord appris à prendre le temps et à regarder. Peut-être plus encore que je ne le savais déjà en tant qu'ethnographe. Je l'ai regardée, comme elle avait regardé sa mère et sa grand-mère.

En effet, malgré ce qu'elle m'avait affirmé haut et fort aux débuts de notre relation, Sheila m'a distillé plus tard, au fur et à mesure des moments partagés, qu'elle avait appris le travail aux piquants de ses aïeules. Elle avait appris le tannage des peaux, le dépeçage des viandes, la pêche et la préparation des piquants avec sa grand-mère. Elle se souvenait de sa mère lissant les piquants entre ses dents avant de les appliquer.

Même si elle n'avait que très peu réellement pratiqué ensemble la broderie, elle avait au fond de sa mémoire ces images, qu'elle mobilisait à chaque instant dans ses œuvres. Ce lien aux mémoires des femmes qui vous ont précédé, qu'elles soient ou non des parentes, est souvent, et avec beaucoup d'émotion, évoqué dans les témoignages des femmes que j'ai rencontrées. L'inscription dans cette transmission longue des savoirs et des goûts est vue comme une des valeurs peut-être principales de cet art.

Une œuvre à laquelle Sheila est particulièrement attachée met en scène le couteau de sa grand-mère, utilisé pour cuisiner et découper les peaux ou les poissons par toutes les femmes Inuits ainsi que dans la région subarctique (on le nomme *ulu* ou *uluk*). La grand-mère de Sheila lui réservait un usage particulier : elle tranchait les pointes de dizaines de piquants à la fois grâce à la forme spécifique et très reconnaissable de cet outil :



Sheila m'a dit d'ailleurs avoir déjà prévu de trouver un autre couteau de ce type pour remplacer l'original (ayant appartenu à sa grand-mère) si elle venait à vendre ce tableau. L'attachement affectif, plus encore aux mains qui l'ont autrefois manié qu'à l'objet lui-même, rend impossible sa vente, ou même son legs.

Suivant jusqu'au bout cette voie de liaison des mémoires, des gestes et des histoires, Sheila pense qu'elle a un devoir : transmettre son savoir. C'est pourquoi elle enseigne et, ce, dans tous les contextes et les cadres possibles : de manière institutionnelle et rémunérée à l'université, de façon plus expérimentale avec les enfants des écoles environnantes, parfois dédommagée, et enfin de manière totalement privée et gratuite, avec des parentes, amies, connaissances.

Depuis 1984, elle met en place des ateliers de quelques heures dans les écoles primaires de Regina : elle se déplace avec son matériel, fournit piquants et échantillons, et explique les rudiments techniques et historiques de son art. Je l'ai ainsi suivie lors de quelques-uns de ces ateliers. L'un a eu lieu dans une école des quartiers les moins favorisés de Regina, à Rosemont. Situé en bordure d'une zone surnommée « moccasin flat », à la réputation catastrophique et habitée presque exclusivement par des Amérindiens (d'où son nom, très péjoratif dans la bouche des habitants de Regina), ce collège reçoit des élèves de toutes origines, avec presque une moitié d'enfants amérindiens par classe. J'avais ainsi été très surprise de réaliser que la plupart d'entre eux ignoraient totalement l'existence du travail aux piquants. Certains d'entre eux semblaient même totalement décontenancés par l'odeur fumée des peaux tannées apportées par Sheila. Cette dernière, quant à elle, ne semblait pas le moins du monde surprise par cette méconnaissance, même de la part d'enfants partageant ses origines.

J'ai pu au fur et à mesure de l'atelier, percevoir que cet état de fait constituait même le cœur de la démarche pédagogique de Sheila : jouer sur leurs ignorances respectives, quelle que soit leur appartenance ethnique. Ainsi, elle avait apporté une poupée indienne, habillée de manière traditionnelle, dans son berceau, tapissé en son fond de mousse (appelé « moss bag »). Elle a donc interrogé les enfants sur ce qu'est un « moss bag » et le pourquoi de la présence de la mousse : afin de servir de couche et d'absorber les besoins de l'enfant. Bien sûr à ces mots (les enfants ont une dizaine d'années), tous vont s'indigner, s'horrorifier, prendre des airs dégoûtés face à tant de « sauvagerie ». Sheila va alors leur expliquer ce qui était pratiqué en Europe à la même époque et marteler sur divers sujets (comme l'utilisation de l'urine comme fixatif dans la teinture), « your ancestors did the same things », « vos ancêtres faisaient de même » : elle construit du relativisme culturel sur la base de leurs ignorances réciproques. Je me souviens tout particulièrement de la fin de son intervention. Sheila posa une question : « do you know what's coming ? June 21th ? ». La réponse presque unanime des enfants fut la suivante : « spring ? ».

Il s'agissait en fait de la Journée Nationale des Peuples Autochtones (National Aboriginal Day), instituée par le gouvernement canadien afin de « célébrer la diversité qui constitue la richesse de notre nation », pour citer la plaquette diffusée partout ce jour-là. Le chemin était encore long...

Industrieuse telle l'araignée, faisant front de tous bords, Sheila a ainsi enseigné à diverses générations, créant des liens et des ponts possibles entre des sphères sociales et esthétiques diverses. Mêlant, comme nous l'avons vu, des techniques anciennes et contemporaines, des motifs floraux et géométriques, utilisant collages, peintures, installations, Sheila renouvelle et transcende les styles possibles. Elle est aussi la passeuse, le médium entre des femmes et pratiquants divers de la broderie, ouvrant des voies autres à la transmission : c'est ce que nous allons voir à travers l'exemple suivant, celui de Jainie.

### **3/ Jainie, l'élève et le maître à la fois**

J'ai rencontré Jainie lors d'une visite au RSM, elle y est guide-animatrice. Cette jeune femme de 23 ans est déjà mariée. Elle est Dakota d'origine. Étrangement, alors qu'elle travaille au musée depuis quelques années déjà, personne ne savait qu'elle savait broder aux piquants. C'est un autre guide animateur avec lequel je discutais de mon travail qui me l'a appris. Jainie a rapidement accepté de prendre un peu de temps pour en discuter avec moi. Il n'était aux débuts pas question de pratique ou de démonstration, mais plutôt que moi je lui montre qui j'étais et ce que je venais exactement faire là. Avec Jainie, j'ai retrouvé deux sentiments connus : celui de la suspiscion vis-à-vis de l'anthropologue, et celui d'être étranger.

Nous nous sommes donc fixé un premier rendez-vous, au musée, à la bibliothèque de l'annexe où je travaillais. Jainie m'avait dit également vouloir en profiter pour regarder quelques livres qui pourraient l'intéresser. Je ne savais pas du tout à ce moment là quelles étaient ses activités en dehors de son poste au musée.

Pour ce premier rendez-vous, Jainie n'avait que peu de temps à m'accorder et il m'a vraiment semblé qu'il s'agissait du traditionnel « test de l'ethnologue », c'est-à-dire sonder qui je suis et quelles sont mes intentions.

Comme nous avons à peu près le même âge, et que j'ai bien senti une certaine gêne de sa part, nous avons pris le temps d'échanger autour de nos vies, de nos connaissances communes dans la région, etc... C'est ainsi que j'ai découvert que Jainie étudiait l'art à l'université de Regina, et que l'un de ses enseignants était Sheila, avec laquelle elle avait pratiqué le travail aux piquants... Nous avons rapidement sympathisé et convenu d'une nouvelle date pour nous revoir.

Cette seconde fois, Jainie a su profiter de mon statut au musée pour me demander l'accès aux collections conservées dans le « cocon », chambre hermétique et régulée où sont conservés les objets les plus fragiles et les plus sacrés des collections amérindiennes. Elle voulait faire quelques croquis, pour elle, et pour son cours. Après demande d'autorisation (que j'avais pour moi-même, mais qu'il fallait que « j'étende » à une autre personne) et rappel des consignes par les conservateurs (c'est-à-dire spécifiquement pour les femmes l'interdiction de pénétrer dans le cocon lors de leurs menstruations selon les prescriptions rituelles notifiées par les Aînés, et plus généralement le respect dans la manipulation des objets, ainsi que la fumigation obligatoire du corps avec de la sweet grass avant de pénétrer), nous sommes donc entrées dans ce lieu privilégié.

Jainie et moi étions comme deux jeunes femmes dans une boutique de bijoux ou de vêtements précieux : au pays des merveilles... Nous avons ainsi passé un après-midi entier à ouvrir tous les tiroirs et commenter les pièces qui se dévoilaient sous nos yeux. Ce fût un moment non seulement extrêmement agréable, mais également très instructif : Jainie me posait des questions quant à la provenance et à l'âge de telle ou telle pièce et, en retour, je l'interrogeais sur le sens et les noms donnés à tel ou tel motif. J'ai, grâce à elle, pu ainsi recouper différents noms et interprétations pour un même motif, ce que nous verrons dans la dernière partie de ce travail.

Notre relation s'est ainsi instaurée sur un mode de coopération et d'échanges d'informations, bien différent de ma relation avec Sheila où ma position était celle de l'élève. Avec Jainie, nos rôles réciproques étaient multiples, les savoirs étant partagés sur certains points, voire complémentaires : j'avais le début de l'information, elle en avait la fin.

Durant notre séjour dans le « cocon », Jainie a également fait quelques croquis de motifs qu'elle pensait ensuite reproduire et adapter dans son propre travail : j'ai ainsi pu voir à l'œuvre ce chemin particulier de la transmission des styles.

Après être sorties du « cocon », nous nous sommes installées dans la bibliothèque. J'ai alors indiqué à Jainie, sur sa demande, où se trouvaient les ouvrages consacrés au travail aux piquants, à la broderie et perles, et plus généralement aux vêtements et bijoux. Elle m'a expliqué rechercher des « plans », des patrons pour la couture, car elle avait en projet un nouveau costume de pow-wow, pour elle ou pour sa sœur. J'ai ainsi découvert qu'elle dansait également en pow-wow. Elle y participe depuis son plus jeune âge, sa mère, ses sœurs et son petit frère également. Son père dansait lui aussi quand il était plus jeune. J'ai appris plus tard en discutant avec d'autres membres de la communauté, lors de diverses cérémonies ou meetings, que la famille de Jainie était considérée comme traditionaliste, et très respectée dans la région.

En feuilletant ensemble les divers ouvrages, le caractère de l'utilisation de ces livres comme manuels est devenu ainsi encore plus évident. Jainie a même fait de nombreuses photocopies, notamment de dessins de Wissler, où l'on pouvait voir la découpe d'un mocassin, ou d'une robe. Elle utilisait ces ouvrages comme un catalogue de patrons pour la couture, un répertoire d'idées, d'astuces et d'inspiration.

Toutes deux penchées sur les dessins ou photos, il m'a été plus facile de poser des questions sur des sujets dont « l'occasion » m'a été fournie par la médiation de l'ouvrage : par exemple, c'est en admirant une photo

d'amulettes à cordons ombilicaux que j'ai pu demander à Jainie si cela se pratiquait encore, et qu'elle m'a répondu par l'affirmative, comme je l'évoquais dans la première partie de ce travail, consacrée aux objets.

Evoquant alors dans ce contexte sa grand-mère, j'ai pu rebondir et lui demander si c'était elle qui l'avait instruite dans l'art du travail aux piquants. Non. C'est avec sa mère qu'elle a appris les rudiments, mais sa mère ne pratiquait quasiment que la broderie en perles. Elle avait ensuite en quelque sorte réappris avec Sheila. Je croyais que cela s'arrêtait là. Bien au contraire ! L'histoire de Jainie me réservait encore bien des surprises.

Plus tard dans la conversation, nous intéressant à la technique du « wrapping » et plus spécifiquement lorsqu'elle est appliquée sur le manche d'un pipe sacrée, Jainie m'a dit que son père était extrêmement doué, contrairement à sa mère.

Surprise, je lui ai demandé d'approfondir : chez elle, c'est son père qui était réputé pour son habileté à travailler les piquants sur les étuis et manches de pipe sacrée. Il lui était même arrivé parfois, cédant aux caprices de ses filles, de leur fabriquer des colliers et des boucles d'oreilles en piquants.

Où avait-il appris ? De sa grand-mère, mais il s'était perfectionné avec un ami, rencontré lors des grands rassemblements de la Danse du Soleil, en été, aux Etats-Unis. Jainie poursuit son récit en m'avouant qu'elle était ainsi entrée en quelque sorte en apprentissage auprès de l'ami de son père, revenant le voir presque à chaque saison rituelle le voir durant son adolescence. Et cet homme, qui finit par l'adopter selon le rite *hunka*[Note112](#), se trouvait n'être autre qu'un membre de la célèbre famille New Holy, évoquée plus haut en relation avec la cassette video *Lakota Quillwork*, utilisée par Sheila dans ses cours. Et la boucle était bouclée !

Jainie m'a ainsi un peu plus longuement renseigné sur cette famille réputée de traditionalistes, où hommes et femmes se transmettent la connaissance du travail aux piquants depuis des générations. Le parrain et maître de Jainie est un frère de la protagoniste de cette cassette, Alice Blue Legs, née New Holy. Leur père, Joseph New Holy, était un chef spirituel *hunkpapa* (sioux) reconnu et un brodeur émérite, qui a transmis son savoir-faire non seulement à ses filles et fils, mais aussi à ses gendres et belles-filles. Ainsi, Amil Blue legs, mari de Alice, avait appris avec son beau-père, mais, comme la tradition l'exigeait il ne travaillait que des pièces portées par des hommes comme des ornements en crin de cheval, des étuis à pipe sacrée ou des objets totalement profanes comme des boucles de ceinturons. Son épouse, elle, faisait le reste, et surtout la broderie, quand lui n'utilisait que la technique du « wrapping ». Le couple a même fait des démonstrations de ses talents dans des musées ou d'autres organismes publics d'éducation.

Voici un « *wahpeghinah* », appelé « queue de bison », porté dans les cheveux comme ornement, réalisé par Amil Blue Legs avant sa mort, en 1994 : la photo est extraite d'un article lui étant consacré dans *l'American Indian Art Magazine*, à l'hiver 1995[Note113](#) :

« *Wahpeghinah* », piquants de porc-épic, plumes, crins de bison, cônes de métal, conservé à l'Heritage Center de Pine Ridge, Dakota du Sud.

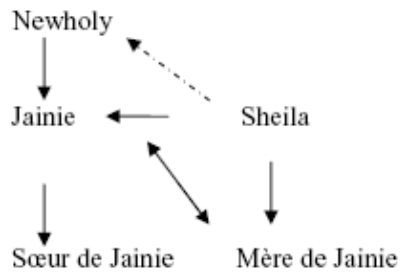




Jainie a donc eu la chance d'apprendre avec les plus grands maîtres de chaque côté de la frontière : la famille New Holy aux Etats-Unis, Sheila Orr au Canada. Car Jainie m'a ainsi assuré de la qualité du travail de Sheila, même s'il semble que les libertés qu'elle s'accorde dans ses œuvres « contemporaines » soient parfois critiquées ou en tout cas dépréciées, par rapport au travail plus « traditionnel » (j'utilise ces termes entre guillemets car il s'agit de la terminologie oppositionnelle utilisée par Jainie, que je ne partage pas).

Jainie, au cœur de ces réseaux de diffusion du savoir, a ainsi pris une place particulière dans les mailles du filet : elle a par la suite réappris à sa mère et appris à sa sœur les techniques du travail aux piquants, suite à ses séjours répétés à Pine Ridge. Plus tard, elle a même envoyé sa mère suivre des cours avec Sheila.

Sheila apparaît ainsi comme l'araignée au milieu de sa toile, ouvrière des réseaux sociaux et des transmissions de connaissance. Si l'on tente de résumer cette configuration en un schéma, voici ce à quoi elle ressemble :



*Légende :*

→ : a appris à

Les modes de diffusion des savoirs et savoirs-faire n'ont ainsi rien de linéaire ou de systématiquement descendant : le savoir circule dans de multiples sens, et selon des processus très variables.

En effet, Jainie, dans nos rencontres ultérieures, s'est révélée comme une brodeuse assez différente de Sheila, tant dans ses buts et inspirations que dans ses manières de faire.

Jainie m'a expliqué qu'elle brodait pour les costumes de cérémonie, pour les pow-wow, et uniquement pour sa famille. Il lui est arrivé parfois de vendre des paires de mocassins qu'on lui avait commandées, mais cela est demeuré anecdotique ; et elle ne comptait pas renouveler l'expérience : pour elle, il s'agissait de beaucoup de travail et de temps, pour peu de plaisir, car, puisqu'il s'agissait d'une commande, elle n'avait pu choisir ni les motifs ni les couleurs.

Elle m'a avoué finalement broder plus pour maintenir la tradition, pour rendre sa famille fière d'elle et être bien considérée en tant que jeune épouse (elle s'est mariée il y a quelques mois), que par goût.

Ainsi les contraintes et codes de la féminité parfaite, que nous verrons associés à la pratique du travail aux piquants dans la partie suivante, apparaissent encore bien vivaces. Pour trouver, mais surtout garder sa place, en tant que jeune femme amérindienne, qui plus est mariée et probablement très vite future mère, Jainie a suivi les « voies de la tradition ».

Beaucoup de jeunes Amérindiens désirant montrer leur rapprochement vis-à-vis de leur culture (ou bien souvent de ce qu'ils imaginent qu'elle est, en référence à une image très stéréotypée forgée par les Blancs et instrumentalisée par les défenseurs de l'indianité) adoptent ce type de comportement. Ils prônent un traditionalisme radical, et souvent très éloigné de la réalité ethno-historique, où mariage, rejet de l'alcool et autres valeurs associées au « monde blanc », style vestimentaire, ainsi que pratiques religieuses ostentatoires sont érigés en principes de vie fondamentaux et indispensables à l'« authentique » indien. Ce repli communautariste existe, aux Etats-Unis comme au Canada, sous des formes plus ou moins extrêmes et visibles.

Jainie se distingue également de Sheila par sa pratique même des piquants : elle ne les utilise que pour la broderie, uniquement sur peaux. Elle utilise cependant également des morceaux de canevas pour s'entraîner, même si, finalement, Sheila m'a avoué ne pas en raffoler et trouver plus efficace de se « lancer » directement avec de la peau. Il est vrai que la texture et donc les sensations au toucher n'ont rien à voir entre l'un et l'autre. Je préfère d'ailleurs également nettement travailler sur peau.

Jainie utilise un spray pour humecter régulièrement les piquants, alors que Sheila préfère les laisser franchement tremper dans l'eau. Jainie trouve plus pratique, et moins « salissant » l'utilisation du spray. Elle

prépare également ses piquants à l'avance et en quantité : elle découpe leurs pointes systématiquement (ce qui n'est pas le cas de Sheila qui aime conserver l'extrémité noire du piquant pour des raisons esthétiques, elle aime l'irrégularité, la surprise qui peut surgir de ce fait dans le décor) et, pour ne pas se blesser ou voir les piquants « sauter » comme nous l'avons souligné à travers les descriptions de C. Lévi-Strauss, elle les plante dans une feuille de sopalin humide. Elle découpe ensuite leur pointes, ainsi plantés, à l'aide d'une pince à ongles. Cette astuce se révèle très efficace. Cependant, j'ai également testé le fait de préparer un grand nombre de piquants à l'avance (c'est-à-dire de les humidifier puis de les aplatir) et je n'ai pas été convaincue.

Les piquants avaient tendance à sécher et à se regonfler, je devais alors les re-lisser à sec, ce qui tendait à casser les fibres, ou les faire retremper et donc devoir patienter encore une dizaine de minutes... Peut-être ce problème était-il également dû au fait que j'étais beaucoup plus lente et moins habile que Jainie !

Jainie m'a ainsi montré son travail et ses astuces et elle m'a pour cela reçue chez elle. Ses pièces brodées aux piquants étaient toutes des parties de costumes de pow-wow : bijoux, « shockers » (colliers ras le cou plutôt réservés aux hommes), boucles servant à retenir les nattes, mocassins et robes.

Une des pièces dont elle était la plus fière était une paire de mocassins, réalisés pour son époux. Elle m'a dit avoir passé beaucoup de temps sur eux, d'autant que les motifs comme les couleurs n'étaient pas ceux qu'elle utilisait habituellement. En effet, son mari est cree, elle est dakota, et le style qu'il a souhaité pour ses mocassins n'était donc pas du tout celui habituellement pratiqué par Jainie. Je lui ai alors demandé de préciser ces différences : elle m'a montré le point, arrondi et beaucoup moins géométrique, enchaînement de lignes de couleurs différentes en arc-en-ciel. Elle m'a surtout indiqué qu'elle avait été gênée par ce travail car elle ne savait pas ce que le motif signifiait, alors qu'il s'agissait du motif de sa belle famille, et qu'elle était maintenant sa femme ! Elle était un peu outrée et vexée de ne même pas avoir le droit de connaître le sens de ce motif (elle pense qu'alors elle aurait sûrement été capable de mieux le broder) alors qu'elle était « bien assez bonne pour le faire », pour se donner du mal à l'exécuter...

Ici encore on voit, dans ces remarques en apparence anodines de Jainie, se dégager trois aspects essentiels et pertinents aujourd'hui encore de l'apposition de motifs brodés aux piquants : le marquage d'une appartenance à un groupe de parenté ou à un groupe social particulier, le choix et le sens des couleurs comme des formes choisies, connu des membres de ce groupe d'appartenance et, enfin, la nécessité pour la brodeuse, pour réussir son geste à la perfection, de comprendre ce qu'elle brode, de joindre du sens à la forme.

Nous retrouvons donc, au cœur des pratiques actuelles de la broderie, des valeurs qui elles, sont associées à cet art, depuis si ce n'est depuis toujours, en tout cas depuis longtemps. Ces valeurs apportent un argument supplémentaire permettant d'affirmer la vivacité et le dynamisme d'un mode de pensée amérindien des Plaines, résistant aux acculturations et assimilations subies, malgré l'apparente homogénéisation des manières de vivre canadiennes ou américaines.

Les innovations et transformations des pratiques étant multiples, les parcours et histoires des brodeuses reflètent cette mosaïque. Ainsi, avec Whilma, nous allons découvrir une pratique de la broderie plus quotidienne, peut-être même banale, moins engagée. Une pratique douce et en pointillés, qui rappelle celle de nos propres grand-mères : un art de l'attente, du passe-temps, un « art féminin », ou plutôt celui de la mère au foyer. Pour cela, nous allons donc prendre place dans le lieu le plus symbolique, mais aussi le plus pratique pour voir en actes cette vie féminine : la cuisine.

#### **4/ Whilma : un art d'attente et de mémoire**

Pour rencontrer Whilma, femme âgée, il me fallait quitter la ville et rejoindre l'univers si particulier des réserves. Whilma m'avait été « recommandée » par une association de grand-mères engagées les « Intercultural Grandmothers », dont faisait partie la mère d'une amie. Cette association réunit des grand-mères de la région, de toutes origines et de toutes confessions religieuses. Elles confrontent dans le

cadre de cette association leurs parcours, leurs histoires de vie, et voyagent à travers toute la province et même le pays afin de faire circuler leurs idées : entraide, respect, éducation. Elles aident au soutien scolaire des enfants sur les réserves comme en ville, elles donnent l'exemple d'une réconciliation possible, elles « construisent des ponts », selon leur propre expression. Whilma avait ainsi de temps à autre participé à leurs réunions.

J'ai donc pris contact avec elle, et elle m'a fixé rendez-vous chez elle, sur la réserve de Carry the kettle, à une quarantaine de kilomètres de Regina. J'étais déjà venu sur cette réserve avec Brian, mon premier contact, ami et informateur creé, que j'avais rencontré lors de mon tout premier séjour à Regina, et qui avait quelques cousins résidant à cet endroit. J'avais même participé là à ma première sweat lodge.

Lorsque l'on arrive sur les réserves de Saskatchewan, on entre dans une sorte d'aire «sauvage», très peu entretenue, avec très peu de moyens. Les routes se transforment immédiatement au passage du panneau indiquant « Indian Reservation », du macadam à la terre, aux cailloux plus ou moins petits ou hostiles, des champs cultivés aux herbes folles de la « prairie ». Le paysage vous inscrit dans l'instant, dans une immensité plane parsemée de joncs très hauts et de très peu d'arbres.

Quelques flaques et étangs où les oiseaux se massent, et, parfois, au détour de longues «routes» sinueuses (je devrais plutôt dire chemins), des petites maisons en préfabriqué semblent surgir de nulle part.

Après l'architecture monolithique, presque stalinienne de Regina dans sa partie la plus récente, où les avenues immenses doivent être traversées presque en courant pour échapper aux voitures (ou plutôt aux énormes quatre-quatre et autres pick-up), l'espace de la réserve donne une impression de liberté, mais aussi d'abandon. Cet univers semble livré à lui-même, en marge tant géographique, qu'économique ou même sentimentale, en friche. Généralement, on est accueilli par des carcasses de voitures rouillées et des chiens aboyant à tout rompre. Les maisons, surtout en hiver, ont l'air seul, abandonné, mélancolique : une sensation de bout du monde.

La maison de Whilma ne ressemble pas à ces maisons-là, elle fait figure d'exception sur la réserve : aux fenêtres, des rideaux, sur les rebords, des bacs à fleurs, autour de la maison, un jardinet entretenu tant bien que mal dans les rudesses de l'hiver des Plaines. La cour est étrangement ordonnée : chacun sa place, l'herbe d'un côté, la terre de l'autre.

Nous garons la voiture (une amie m'accompagne, car je n'ai pas le droit de conduire, et les bus ne desservent pas les réserves), et Whilma pointe son nez, attirée par le bruit, derrière la double porte caractéristique des pays froids. Elle nous fait un petit signe de la main nous appelant à entrer. Nous montons la rampe qui mène à la porte : la plupart des maisons des réserves sont ainsi faites pour isoler un peu le préfabriqué du sol. Il n'y a pas de sous-sol, mais la maison est surélevée, comme sur pilotis. Nous pénétrons dans l'entrée, qui se trouve être la cuisine. Il fait un peu plus chaud, pas tant que ça. Contrairement à l'habitude que j'ai prise en ville de me déchausser en entrant, ici on ne le demande pas : le sol est froid.

Whilma nous serre la main. Je me souviendrai toujours de cette première poignée de main, cela m'avait frappée : enfin une poigne ferme ! En Saskatchewan, les poignées de main sont bien souvent molles et presque timides. Pas celle de Whilma. Elle est toute petite, toute ronde et ridée comme une vieille pomme, comme on le dit dans les contes. Une pomme qui a grandi au grand air, ces rides-là se reconnaissent aisément.

Elle nous fait asseoir autour de sa table de cuisine, et propose les traditionnels thé ou café qu'on vous sert toujours dans les Plaines, quelle que soit l'heure, quelle que soit la saison. La cuisine est moderne, le frigidaire « américain », c'est-à-dire de taille géante, les tasses celles que l'on trouve dans toutes les grandes surfaces, l'une d'entre elles avec un aigle peint, dans un style que l'on trouve beaucoup en Saskatchewan dans les maisons indiennes, sur les tableaux, les tee-shirts, les couvertures, la vaisselle : ce que j'appelle le style « Johnny », en référence aux tee-shirts que portent en France les bikers, fans de Johnny Hallyday. Un dessin

« sauvage », aux couleurs tranchées, proche de la bande dessinée, avec des décors évoquant la « wilderness » américaine : aigles, loups aux crocs acérés, ou hurlant face à une lune bleutée et immense, ou encore d'autres animaux non domestiqués, et des Indiens, fiers guerriers emplumés, eux aussi symboles de l'Amérique indomptée...

Une fois bue la première tasse de thé, Whilma nous invite à passer au salon. Nous n'avons pour l'instant que peu parlé, simplement fait les présentations et expliqué ma présence.

Lorsque j'annonce que je suis française, la réaction est bien souvent la même, de surprise et de fierté mêlées : « tu viens jusqu'ici pour me voir, pour me parler ? », et puis de prime abord on imagine souvent que je suis canadienne, comme tout le monde ici est susceptible de venir d'ailleurs : on me pense vénézuélienne ou peut-être même un peu indienne. Mon physique est même devenu un sujet de plaisanterie avec Brian. Il a pris pour habitude, et je crois même qu'il s'agit aujourd'hui d'un de ses « joke » préférés, de me présenter comme sa cousine, indienne ou métisse, venue d'une réserve du Québec : cela explique mon accent et fait appel au fait que je suis française...

Pour Brian, c'est un demi mensonge, puisqu'il me considère un peu comme sa fille, et que, finalement pour lui, français ou québécois, c'est un peu la même chose ! Et les gens le croient la plupart du temps : bien sûr ce ne serait pas vraiment une plaisanterie si Brian ou moi ne craquaient pas et ne révélaient rapidement la supercherie : ce qui l'amuse, c'est de piéger son vieux copain, son cousin...

Cependant, après cette étape, tout est changé : mes interlocuteurs sont troublés et à présent curieux de moi. Finalement, son stratagème m'aide, je crois, à faire passer la pilule : « je suis française et anthropologue ». Dans cette alliance d'identités, de catégories, de « cases » où me ranger, la France, c'est ce qui sauve : « tu es venue de si loin pour nous parler ! », et l'ethnologue c'est ce qui condamne : « Encore un, mais vous n'aurez donc jamais fini ! Allez donc étudier les vôtres ! ».

Les débuts de conversation sont ainsi toujours un peu les mêmes. L'étape suivante est de demander des nouvelles de sa famille, de parler du temps. Parler du temps qu'il fait est essentiel en Saskatchewan, peut-être encore plus avec les Amérindiens : ce n'est pas une conversation normée, qui sert simplement à introduire un processus de communication, c'est véritablement un sujet qui intéresse, et qui prouve l'intérêt porté au pays, à la région et donc aux difficultés qu'éprouvent « les gens d'ici ». « Global warming » est l'expression qui revient sans cesse, avec jeunes et vieux amérindiens : c'est une préoccupation, une inquiétude qui plane. On s'inquiète du fait que les oiseaux ne soient pas déjà partis ou revenus selon les saisons, que les lacs soient de plus en plus souvent asséchés et désertés. Brian dirait : « Mother Earth souffre. Elle nous parle et nous n'entendons pas sa voix. »

Les fermiers ont tous déserté la région, « blancs ou rouges », ceux qui restent survivent grâce aux aides ponctuelles de la province (la plus pauvre du Canada).

Tous les hommes de la réserve ont du se « reconvertir » (les politiques gouvernementales avaient fait des Indiens sur les réserves des agriculteurs, les fixant définitivement sur ces territoires), rien ne pousse, ou ce qui pousse se vend pour rien. Tous les fils de Whilma sont au chômage (ils sont trois), comme la plupart des autres hommes de la réserve. Ils vivent de petits boulots au noir, savent tout faire, de la mécanique à la maçonnerie en passant par la livraison de journaux. Pour travailler, il faut aller « en ville », à Regina, à plus de 50 km de là. Comme je le disais, pas de trains, pas de bus, il faut avoir une voiture : c'est en grande partie pour ça que fleurissent les carcasses sur les réserves. On récupère les voitures à l'agonie, ou abandonnées, et on essaie tant bien que mal d'en retaper une en utilisant les « corps » des autres...qu'on abandonne là où on les a dépouillés.

Beaucoup de jeunes se tuent avec ces « phantom cars », voitures fantômes comme on les appelle. Beaucoup meurent aussi sur le bord des routes en faisant du stop ou en marchant pour aller en ville : ils se font renverser,

parfois saouls, parfois « simplement » invisibles, ils font de mauvaises rencontres et ne reviennent jamais, parfois certains meurent même de froid en essayant de rentrer. Cela n'arrive pas si rarement : presque une fois par an, un jeune meurt ainsi à la nuit tombée.

Whilma et les autres n'en parlent pas avec misérabilisme, ils en parlent simplement parce que c'est leur vie, et qu'ils en sont presque perpétuellement tristes. Pourtant, la grande majorité d'entre eux ne voudrait pour rien au monde quitter la réserve et vivre en ville : beaucoup croient que ce serait pire, ils redoutent la violence et le racisme ou, tout simplement, ils ne seraient pas chez eux et « entre eux » et, bien sûr, les aides sociales ne seraient pas les mêmes. Ici, ils peuvent s'entourer de toute la famille : les belles filles, les beaux-frères, les cousins, les grands-oncles. Chacun sur la réserve connaît tous ceux qui y vivent, à qui appartient chaque maison, qui est le fils ou le cousin de qui. Parfois ils s'y perdent eux aussi, mais personne n'est anonyme.

Après le thé, nous nous installons au salon : une pièce assez grande, carrée, avec des banquettes, canapés ou fauteuils tout le tour : un « cercle » pour s'asseoir. Mais, contrairement aux habitudes européennes, pas de table au centre de ce « cercle ». Mary Ann dit qu'ainsi la parole circule mieux, sans obstacle. A ces mots, je repense au « talking circle », technique utilisée dans la résolution des conflits tribaux ou, tout simplement, lors des assemblées de « gestion » des affaires courantes des tribus, clans ou familles.

On s'assoit en cercle, à égalité dans la discussion, un tour de parole est organisé, parfois relayé par l'utilisation d'une « pierre de parole », un petit caillou que l'on se passe avec la main droite, et que l'on transfère dans le poing gauche pour prendre la parole : côté cœur, pour que les mots soient ceux du cœur et de la sincérité.

Au début, ce « vide », qui fait ressentir chacun comme éloigné à une extrémité de la pièce, me gêne. Puis, au fur et à mesure des conversations et des regards, le vide s'efface et laisse place au plein de cet espace laissé libre aux émotions, aux regards, aux gestes, à tout ce qui circule, se transmet entre nous sans que nous nous touchions.

Whilma a sorti pour moi de ses placards quelques exemples inachevés des broderies qu'elle a en cours : une paire de mocassins pour une petite fille qui va danser bientôt (au printemps) pour la première fois en pow-wow, et une rosace qu'elle a commencé il y a longtemps pour une de ses belles filles, mais qu'elle n'a pas encore pris le temps d'achever. Cette notion de temps sans cesse dans sa bouche.

Il faut du temps pour broder : non seulement du temps « temporel », mesurable, mais aussi du « temps dans sa tête », c'est-à-dire de *l'espace*, de la tranquillité d'esprit lui permettant de fournir la concentration nécessaire à la broderie. Non seulement aux gestes précis pour broder, mais aussi à la réflexion menée pour choisir les motifs, les couleurs et leur association. Elle m'explique qu'elle doit mûrir ses idées, laisser « décanter » ses inspirations, afin de faire les choix vraiment appropriés selon la personne pour laquelle elle brode. Elle me dit que c'est comme une cuisine qui se fait dans sa tête : c'est toujours meilleur quand ça cuit longtemps. Et puis, quand on fait un nouveau plat, on doit toujours tester, et réfléchir aux herbes ou épices qu'on va associer pour trouver le bon goût. Pour que le plat ait vraiment une saveur propre. Sinon, autant suivre une recette bien connue dont on est sûr de la réussite. Autrement dit, sinon, autant refaire un motif classique, connu, déjà éprouvé et apprécié comme une référence.

Pour me montrer, Whilma saisit la peau d'original entre ces mains étonnamment larges pour sa petite taille, d'abord de ses deux mains pour bien sentir la matière et la taille de la pièce, son épaisseur aussi, puis d'une seule main, se saisissant d'un piquant teint de l'autre. Ses doigts eux aussi sont courts et épais et le piquant disparaît presque entre son pouce et son index.

Elle le lève de sa main droite à hauteur des yeux et l'examine, « c'est un bon piquant » dit-elle : elle s'assure en cet instant d'expertise de sa texture, de sa longueur, le jauge pour l'accepter ou non. La peau d'original est posée sur ses genoux. Elle dépose les piquants choisis dans un petit bol d'eau posé à côté d'elle sur un

guéridon.

Ensuite, elle porte le piquant à sa bouche et le coince entre ses dents de devant. Elle le fait glisser sur toute sa longueur de l'intérieur vers l'extérieur de sa bouche : elle semble presque l'engloutir puis le retire d'un air concentré, en veillant à exercer une pression régulière de sa mâchoire pour l'aplatir de façon homogène et expulser ainsi tout l'air contenu, mais sans pour autant le rayer ou, pire, le briser.

Ce geste, elle semble aujourd'hui le faire sans vraiment avoir à se concentrer. Machinalement. Cependant, elle se souvient avoir dû l'apprendre avec application, avant qu'il ne s'imprime dans sa forme la plus parfaite dans sa mémoire, comme une vieille habitude qui fonctionne bien. Sa mère lui a appris, « *kayâs* », « il y a longtemps », « autrefois » en cree. Elle se souvient de sa mère et de sa grand-mère qui brodaient dans la cuisine ou dans un coin du salon, lorsqu'elle était enfant. Je lui demande comment elles lui ont appris, elle me répond : « je les regardais faire ». Une fois encore les habitudes, les savoirs-faire, semblent inexplicables, ils sont agis, ressentis, inscrits dans le quotidien.

Ils sont la mélodie de l'enfance, ces images, ces sons, ces odeurs qui peuvent en instant vous transporter auprès de votre mère, de votre maison, bien des années après les avoir quittées. Le corps de Whilma est en soi un recueil d'archives : il porte la mémoire, inscrite dans ses mouvements, ses inclinaisons, ses rythmes. Il connaît, quand bien même on a tenté de le faire oublier de force à l'esprit de Whilma, l'héritage de ses aïeules.

En effet, ces souvenirs, Whilma n'a pas pu les transmettre à sa fille, à sa plus grande déception : cette dernière n'a jamais voulu apprendre, elle a toujours dit que cela ne l'intéressait pas, qu'elle n'avait pas le temps. Whilma ajoute que sa fille travaille, qu'elle est tout le temps pressée, mais que peut-être un jour, quand elle sera plus vieille, elle lui apprendra. Elle me dira ensuite, plus tard, que c'est également un peu sa « faute ». Lorsqu'elle est enfin sortie des residential schools, elle n'avait plus le goût à rien, et même la mémoire des siens semblait s'être effacée à tout jamais.

Alors, lorsqu'ils étaient petits, elle n'a pas brodé devant sa fille ou ses fils, elle ne leur a pas « donné le goût », elle n'a pas imprimé au fond de leurs esprits la marque de la tradition, des générations passées. Aujourd'hui, elle le regrette beaucoup.

Elle-même n'a redécouvert la broderie que tardivement, avec le mariage de ses fils, l'arrivée de ses belles-filles et de ses petits-enfants. Elle a alors ressenti le besoin de retrouver sa grand-mère en elle, de retrouver et recréer cet univers qu'elle avait tant aimé avant de lui être arraché. Et malgré les saccages, les cicatrices, les érosions, cette mémoire est revenue, par l'action.

C'est son corps qui se souvenait et avait su retrouver le chemin des images et du savoir-faire : « une mémoire iconique corporelle », comme la désigne Hans Belting [Note 114](#). (nous reviendrons dans le chapitre suivant, « Tisser des liens entre espaces et temps », sur les liens entre ce triptyque corps/rêve/mémoire).

Whilma le dit, « c'était en elle », « une vraie grand-mère doit savoir faire ce genre de choses ». Alors, elle l'a fait.

Sa mère teintait les piquants dans des fruits écrasés, elle se rappelle l'odeur. Cela marchait plutôt bien, mais elle ne saurait plus faire aujourd'hui. Elle achète parfois ses piquants tout prêts, dans des magasins « pour Indiens », comme Painted Buffalo, à Regina. Mais il a fermé, encore des malversations économiques, pense-t-elle. C'était assez cher, pour peu de piquants. Maintenant, elle trouve des gens qui lui en donnent : des voisins, des amies.

Pour les peaux, c'est la même chose : rien ne vaut un animal qu'on a soi-même chassé, et dont on a tanné la peau avec attention. Elle a essayé une fois d'acheter de la peau commerciale, mais ce n'était pas la même chose : elle était trop dure, trop épaisse, moins souple. Ils ne les travaillent pas assez longtemps, tout doit aller

si vite pour être rentable : elle se souvient d'avoir vu ses tantes, sa mère et sa grand-mère se mettre à quatre pour préparer une peau de bison : il faut la tordre, l'assouplir, la mouiller, la racler, la plier et replier des dizaines de fois C'est son grand-père qui se chargeait de tendre et lisser la peau. Pour se les procurer, elle a des cousins plus au nord, vers les lacs et elle envoie aussi ses fils à la chasse.

Elle me montre ensuite comment sa grand-mère faisait, avant de commencer à broder : elle plaçait les piquants sur la peau, « juste pour voir » si la couleur « irait ». Ni trop foncé, ni trop clair comparé à la couleur même de la peau. Elle saisit son aiguille, et commence à fixer et plier un piquant. Ses gestes sont précis, mais lents.

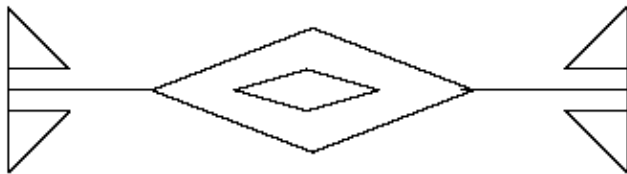
Elle relève régulièrement la tête pour commenter pour moi ses gestes. Des pauses rythment son activité, lorsqu'elle a besoin de replacer son support sur ses genoux, ou quand, péripétie malheureusement assez fréquente, un piquant casse. Malgré toute l'application et le savoir-faire de Whilma, certains piquants résistent à être « domptés » et mis à plat sur la peau. Il faut alors redéfaire le fil qui avait commencé à les fixer. J'admire sa patience...

Elle ne cesse d'incliner et de relever le buste, allant presque coller son visage à l'ouvrage pour accroître peut-être son acuité et sa précision, puis se redressant pour tirer le fil au bout de l'aiguille et constater le résultat obtenu.

Ses lèvres sont pincées, son visage serein, mais concentré. Elle a cessé de parler lorsque l'opération est devenue plus délicate : on ne peut pas bien faire deux choses en même temps. Puis elle m'a reparlé de sa voix lente : « tu vois, c'est ça qu'il faut faire. Mais ma vue baisse, et mes mains sont moins vives qu'avant ! ». Elle ne lisse les piquants qu'avec les dents, elle n'utilise pas de stylo ou de lisseur, finalement son seul outil « non naturel » est son aiguille.

Elle m'explique ensuite que sa mère réalisait toujours le même décor sur ses mocassins, qu'elle appelle le « motif classique assiniboine » (sa mère était assiniboine, son père cree, c'est pourquoi Whilma parle un peu des deux langues).

Le voici, d'après un croquis que j'avais fait sur place :



Whilma n'a pas su me fournir plus d'explications sur le nom ou la signification de ce motif. Elle savait seulement qu'il était très usité, et reconnu comme identifiant le travail d'une brodeuse ou d'un porteur assiniboine. Nous verrons dans la dernière partie de ce travail consacré aux motifs qu'il est une des composantes de décor sioux recensé notamment par C. Lyford. Elle me dit choisir également ses motifs dans les livres ou sur des costumes qu'elle voit en pow-wow, réalisés en perles. Elle m'avoue d'ailleurs être bien « meilleure » avec des perles qu'avec des piquants. Elle répète les motifs qu'elle trouve jolis, mais elle change leurs couleurs, ou leurs agencements.

Comme pour Sheila, on retrouve chez elle cette préoccupation : ne pas imiter, ne pas risquer non plus de « voler » un motif personnel, ou peut-être même sacré, qu'elle ne connaîtrait pas.



Aujourd'hui me dit-elle, les jeunes femmes sont fainéantes, elles vont vers les motifs les plus faciles, et utilisent les points les plus simples, donc leurs travaux sont moins beaux, et, surtout, résistent moins bien au temps. On ne respecte plus les anciennes traditions, me dit-elle.

Pourtant certaines étaient pleines de bon sens et évitaient les problèmes : ainsi, elle continue de ne pas adresser directement la parole à son gendre, son mari non plus ne parlait pas directement à ses belles-filles, tout comme son beau-père et elle ne se regardaient jamais dans les yeux. Ces conduites d'évitement avaient selon elle le mérite d'instaurer du respect, de la crainte, de garder une place et un rôle spécifique à chacun. Nous verrons dans la partie suivante (chapitre 2, III/ Des figures de femmes) que ces attitudes, notamment attendues des femmes comme la douceur, le regard « humble », sont toujours vivaces et participent à la transmission d'une certaine conception de la féminité et des identités féminines possibles, « acceptables ».

Au fil de la conversation, Whilma brodait toujours.

Elle avait, semble-t-il, bien conscience qu'elle était en train de se livrer à une démonstration de son savoir-faire : elle me montrait comment faire. Alors, je lui posais une autre question : est-elle différente quand elle brode seule, sans « public » ou sans élève ? Va-t-elle plus vite, écoute-t-elle de la musique, ou allume-t-elle la télévision ?...

« Ah non ! Surtout pas la télévision », me dit-elle, elle ne regarde que son émission préférée, un jeu dont elle trouve l'animateur amusant. Sinon, elle ne la regarde jamais, ce sont ses petits-enfants et ses fils qui la regardent sans cesse. Et elle n'a pas de poste pour écouter de la musique. Non, elle brode seule ou avec des amies, et avec sa belle-fille aussi, parfois. Lorsqu'elle est seule, elle s'installe plutôt sur la table de la cuisine, près de la fenêtre, car la lumière est meilleure et elle peut voir ce qui se passe dehors, regarder son jardin, lorsqu'elle fait des pauses.

Quand elle brode avec des amies, c'est autre chose, « c'est un peu comme une fête » me dit-elle, elles apportent des gâteaux, l'une d'elles fait de merveilleux muffins à l'orange. Elle aussi parfois leur prépare un peu de bannoch à remporter chez elles pour la famille.

On lui a toujours dit qu'elle faisait un très bon bannoch (il s'agit du pain dit « indien », en réalité écossais, frit ou cuit au four, avec de la farine de blé ou de maïs et de la graisse, qu'on mange à toutes les occasions, même parfois encore quotidiennement dans certaines familles). Je lui demande si elle m'apprendrait aussi à faire du bannoch : oui bien sûr, la prochaine fois quand je reviendrai. Ce que nous avons effectivement fait une autre fois.

Donc, elles se réunissent toutes au salon, chacune apporte son petit matériel, elle ont teint les piquants avant, cela fait souvent l'objet d'une autre réunion spécifique, tout comme le « dépouillement » du porc-épic si l'on a la chance d'avoir l'animal entier.

Elles passent ainsi tout l'après-midi ensemble, elles discutent, parlent de leurs familles, de leurs enfants et petits-enfants, de l'école, des soucis, et du temps qui change comme du temps qui passe.

Elles se donnent des conseils, des avis sur les compositions des autres, sur le choix des couleurs, des « recettes » techniques, même si, à force de broder toutes ensemble, elles ont chacune un style et une gestuelle particulière, qui n'a plus besoin d'être discutée par les autres. Elle me précise qu'il y a toujours les mêmes radoteuses qui donneront éternellement les mêmes conseils, et critiqueront sans relâche les gestes qu'elles ne partagent pas : mais à force, c'est une habitude, on répond les mêmes choses, ça lui manquerait plutôt si elles cessaient de le faire. Whilma évoque ainsi Lucy, qui est morte l'année précédente, à 84 ans, qui était une fameuse brodeuse, dont les motifs étaient très fins et très joyeux. Whilma aimait beaucoup son style, léger. Elle brodait surtout des motifs floraux, dans ce que l'on appelle le style « métis », des bois. Pas comme elle, qui ne sait faire que du géométrique. Elle a essayé parfois de broder des fleurs comme Lucy, mais elle n'a pas

aimé, les gestes étaient différents, elle n'était pas à l'aise.

Ces réunions sont des moments privilégiés de communion et de partage, où se transmettent les savoirs-faire, où les styles et les influences également circulent entre les femmes qui s'inspirent les unes les autres, tout en gardant chacune « leur patte ». Elles partagent tout autant leurs soucis, leurs joies, se remémorent le passé et s'inquiètent de l'avenir. C'est un présent suspendu, protégé, dans un temps atemporel où passé, présent et avenir sont simultanément mobilisés.

Toutefois, leur activité n'est pas celle d'un club de broderie qui se réunirait dans une salle municipale réservée à leur usage : elles n'ont pas de date ou de période prévue pour ces réunions, qui se mettent en place selon les envies et disponibilités, et se déroulent à domicile, dans des lieux de vie, où toute la famille circule, car ces femmes âgées vivent rarement seules. Elles sont généralement installées chez leur fille, elle-même mariée et mère de famille, moins souvent chez leur fils. Ici, nous sommes chez Whilma et c'est son fils qui est venu s'installer avec sa femme et ses enfants chez elle lorsqu'il s'est retrouvé au chômage. Elle vivait, elle, avec ses deux autres fils, pas encore mariés. Dans cette petite maison vivent donc sept personnes, dont cinq adultes.

Dans ces multiplicités d'âges et de rythmes qui se croisent en un même lieu, le temps de la broderie et sa propre « musique » sont donc souvent interrompus : par le téléphone, par un voisin qui vient rendre visite, par, comme ce sera le cas ce jour-là, le retour des enfants de chez leur tante, parce qu'ils ont finalement décidé de rentrer dormir chez eux, plutôt que de rester là-bas... Et la brodeuse, à tout moment, est donc susceptible d'abandonner puis de retrouver son ouvrage et sa concentration. Nous sommes alors assez loin de la brodeuse de la légende de Shunka Sapa, qui brode éternellement sans être interrompue, même si l'art de l'attente est présent. Whilma brode lorsqu'elle n'a pas autre chose à faire : s'occuper des enfants, de la cuisine, de ses plantes...

Il s'agit de son passe-temps, d'un art de l'entre-deux, tel que le décrit Yvonne Verdier pour la couture dans les campagnes françaises : un art de l'attente. Mais attendre quoi ? La vie : les enfants, le mari, les soucis.

A la nuit tombée, nous devons nous retirer, car Whilma doit retourner à d'autres activités qui passent avant la broderie : leur mère n'étant pas rentrée du travail, elle doit s'occuper de ses petits-enfants. Je prends donc congé, Whilma me met dans la main quelques piquants pour que je m'entraîne pour la prochaine fois, ses yeux me sourient, un peu moqueurs, mais encourageants, et au lieu de me serrer simplement la main comme à mon arrivée, elle m'attire ensuite à elle, contre son épaule, en me donnant de douces petites tapes dans le dos.

Je multiplie les remerciements et, dans le miroir de l'entrée, je vois mon sourire et mes yeux qui brillent.

Je repars charmée, le cœur au chaud. Comme Whilma décrivait avec nostalgie ses souvenirs, j'ai retrouvé moi aussi avec elle un peu des visages familiers qui ont accompagné mon enfance.

## **5/ Lew : un art de la copie**

Après ces déclinaisons féminines, nous allons à présent aborder, avec l'exemple de Lew un autre visage possible du travail aux piquants, aujourd'hui au Canada : celui d'un homme dont l'art est aussi le métier.

Son histoire et sa pratique se distinguent nettement de celles que nous avons décrites jusqu'à présent. Le travail aux piquants est pour lui une technique parmi d'autres, qu'il utilise et apprend à maîtriser pour accomplir quotidiennement son travail : restaurateur d'œuvres d'art amérindiennes pour les musées. C'est un membre des Six Nations iroquoises. Il s'est installé en Saskatchewan depuis quelques années seulement. Il a travaillé un peu partout au Canada.

Il produit donc des répliques pour les musées d'objets abîmés ou travaille d'après photos et peintures (de Catlin ou Bodmer par exemple). Il ne cherche ni à créer, ni à innover, encore moins à personnaliser ses

réalisations. Son but est au contraire de copier le plus parfaitement possible, les styles, techniques et couleurs anciens. Il essaie donc d'utiliser les matériaux les plus anciens connus comme le tendon, la peau « naturellement » tannée (brain tanned), les poinçons et aplatisseurs en os, à la manière des « how to » décrits par Orchard ou Wissler.

Sa recherche est celle d'un scientifique plus que d'un artiste : il analyse, compare, expérimente, fouille les archives afin de surtout ne rien ajouter, créer ou interpréter.

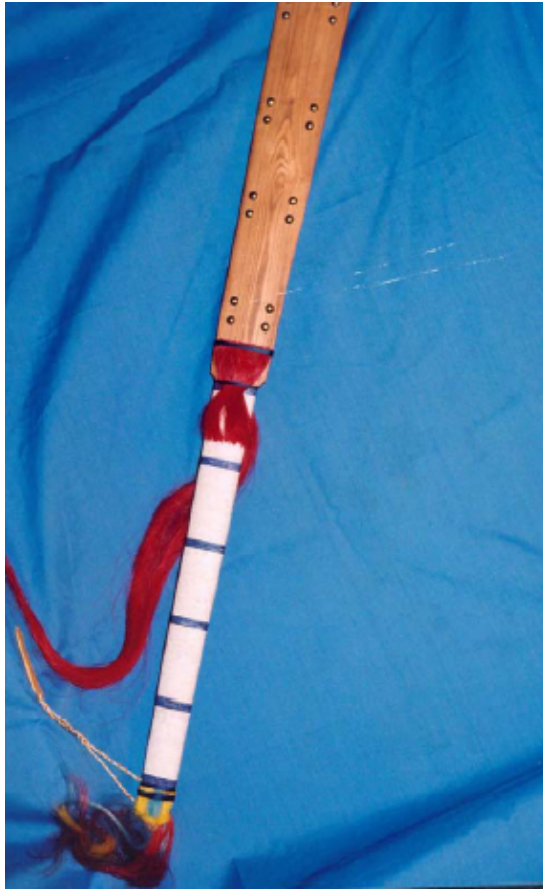
Etant originaire de la région des Grands Lacs, son travail se décline surtout autour d'artefacts de cette région. Il note d'ailleurs que les piquants des porcs-épics des prairies sont différents de ceux des bois. Sa recherche est très expérimentale : il teste sans cesse de nouvelles approches, et remet donc parfois en question, par sa pratique, les « modèles » proposés dans les études ethnographiques et techniques de la broderie. Son regard est critique et analytique : ses sensations, certes, existent, mais au service de sa tâche.

Voici quelques exemples des travaux de Lew :



Les deux sacs du haut sont des répliques de sacs sioux, les deux autres sont séminole et huron. Ils datent tous de la période de la révolution de 1783, conservés dans le musée pequot de Mashantucket, Connecticut.

L'objet suivant est la réplique d'une pipe minnetaree (hidatsa), vue dans une peinture de Karl Bodmer intitulée « Pehriska Ruhpa, The two ravens », datant de 1833 :



J'ai retrouvé l'aquarelle de Bodmer Note 115, correspondante :



Pehriska-Ruhpa, Indien Hidatsa. Entre 1832 et 1834, Karl Bodmer.

Lew m'a dit avoir appris son savoir-faire, en grande partie en observant sa mère étant petit. Cependant, durant nos entretiens, il n'a pas désiré s'étendre sur cette phase de son histoire. Malheureusement, nous n'avons pas eu le temps d'approfondir, et ses disponibilités étaient très restreintes. Nos relations sont restées assez tendues : il était très méfiant vis-à-vis de mon statut d'anthropologue et n'a finalement accepté de me rencontrer qu'après avoir éprouvé ma « crédibilité professionnelle », en appelant diverses personnes du musée pour savoir qui j'étais exactement, quelles étaient mes intentions.

J'ai attribué cette radicale différence de comportement à l'altérité même de sa pratique de la broderie, et à l'absence de cette sorte de fort sentiment de filiation qui existait entre les brodeuses et moi. Il ne pouvait me concevoir, comme elles le faisaient, comme une élève, une fille, un maillon peut-être même nécessaire à la transmission de leurs connaissances. J'étais pour lui irréductiblement une étrangère, voire un juge potentiel de ses œuvres, peut-être même une rivale dans la « possession » du savoir.

Si je n'ai pas eu l'opportunité (qu'il ne m'a d'ailleurs pas donnée) d'approfondir une enquête sur Lew, la connaissance de son existence possible, de cette autre manière de faire et de concevoir le travail aux piquants, permet de laisser ouvertes d'autres voies possibles d'exploration de cet art. N'étant pas un savoir-faire systématique et exclusif, il me paraissait nécessaire de laisser entrouverte cette porte, et de rappeler que certaines techniques aux piquants étaient elles-mêmes traditionnellement dévolues aux hommes (voir également à ce sujet le chapitre 3), de même que ces derniers pourraient aujourd'hui innover et renouveler les créations au sein de cet art.

Dans cette étude, ce sont cependant la figure de la brodeuse et les univers féminins qui se sont révélés innover l'art de la broderie. C'est pourquoi, après avoir décliné les paroles des objets, et de leurs créateurs, entre don, transmission et apprentissage, je vais maintenant m'attacher à décrire ce qui lie cette présence physique au réseau signifiant des mythes et du rêve. C'est ainsi que le destin des femmes, leurs douleurs comme leurs désirs et leurs rêves, vont définir un ensemble symbolique et pratique de coutumes, de rites et d'interprétations du monde. Dans une pensée processuelle où les espaces et les temps peuvent se mouvoir et se transformer, nous verrons à l'œuvre une logique propre aux cultures des Plaines, celle de l'interconnexion du vivant. Dans cette perspective, chaque maillon du cercle sacré sera acteur, et la brodeuse apparaîtra comme une ouvrière possible de cette interconnexion, peut-être même son ouvrière primordiale.

## Chapitre deuxième : Tisser des liens entre espaces et temps

### I/ Le cercle sacré

#### 1/ « Nous sommes tous parents »

Avant d'aborder la spécificité de la broderie comme définissant un « univers » de femmes et de féminités, il me faut mettre en évidence, dessiner les contours dynamiques d'une cosmologie particulière, celle des cultures des Plaines.

La conception du monde ainsi dégagée se définit autour d'un dispositif symbolique en particulier : l'idée d'interconnexion et de passage, d'une configuration en réseaux. Cette cosmologie se présente sous des formes discursives, autant que sous celles de structurations et modèles inconscients. C'est une certaine image du monde qui est ainsi construite, et se voit à l'œuvre dans les dimensions cognitives et pratiques de ces cultures des Plaines. La forme, le contenu et la dynamique de l'univers sont conçus dans le mouvement, la transformation et la liaison, entre les espaces, les temps et les êtres, ce qui n'empêche cependant pas de penser également des formes temporairement fixées, posées, apaisées aussi. La permanence est un état pensé dans la transition, un « état passager ». C'est un seuil, un délai, qui existe et dure, mais demeure à tout moment sujet possible du mouvement et de la transformation.

Le premier jalon afin de comprendre et d'esquisser une forme pour cette façon de penser, est le concept de « cercle sacré ». Il réunit des dimensions autant éthiques, pratiques que symboliques et, même, épistémologiques.

Chaque être vivant (et à ce titre, plantes, animaux, astres, minéraux, éléments –eau, air, vents, terre, feu...- le sont) est conçu comme lié et interdépendant de chaque autre. Ainsi, le monde peut se dessiner sous la forme d'un cercle, où chacun de ces êtres serait lié aux autres. Les relations tissées entre eux sont alors considérées comme sociales, voire familiales. « *Mitakuye oyasin* » disent les prières sioux : « à tous mes parents », et cette parentèle englobe tout ce qui vit, humain ou non.

Si les êtres sont connectés, les pensées, les mots, les imaginaires le sont aussi. Le langage comme la pensée se déclinent donc en métaphores et métamorphoses, comme ils se déploient en réseaux, ondes, échos et variations. Les figures rhétoriques comme les êtres sont également envisagés dans l'ambivalence, la dualité alternante : le monde est mouvement, ce mouvement se retrouve dans les natures possibles des êtres comme des mots et de leurs interprétations.

L'un des fondements de cette vision du monde apparaît dans un rapport privilégié entre nature et culture. Dans les mythes, c'est ce que nous appellerions « nature » qui enseigne la « culture » : les premiers sages, les premiers savants, les premiers prêtres sont des animaux, ou des êtres ambivalents et changeants, mi-hommes, mi-animaux. Leurs noms sont ceux des démiurges et héros décepteurs (« tricksters ») : Coyote, Vieil Homme

Coyote, Nanabohzo, Grand-Mère Araignée, ou encore Iktomi l'homme-araignée. Leurs actes créent le monde, les règles, les rites, instaurant les cycles de la nature comme ceux de la culture. Ils enseignent aux hommes à vivre ensemble, à se reproduire comme à former société.

D'ailleurs, les hommes sont souvent les seules créatures qui n'ont pas de pouvoir propre aux premiers temps du monde : ce sont les astres, les plantes, les animaux, qui vont alors prendre pitié d'eux et leur déléguer une partie de leurs pouvoirs et de leurs connaissances.

Ainsi Jenny Leading Cloud raconte-t-elle l'histoire de Garçon-Lapin, appelé aussi parfois dans d'autres histoires Homme-Caillot-de-Sang, à Richard Erdoes<sup>Note116</sup>, l'interviewant sur le réserve de Rosebud en 1967, en commençant avec ce préambule :

« Vous savez sans doute que les Indiens se représentent la terre et l'ensemble de l'univers sous la forme d'un cercle continu, dans lequel l'homme est sur le même plan que les autres animaux. Le bison et le coyote sont nos frères, et les oiseaux nos cousins. Même la plus petite des fourmis, même un pou, même le plus petite fleur qui soit font partie de notre famille. Nous finissons toujours nos prières par les mots « *mitakuye oyasin* », ce qui signifie : « tous nos parents », et cela englobe tout ce qui pousse, rampe, court, saute et vole sur cette terre. Pour les Blancs, l'homme est le maître et le conquérant de la nature ; mais les Indiens savent qu'il n'en est rien. »

Basil Johnston<sup>Note117</sup>, auteur ojibway, affirme également, sur le même registre :

« En premier, il y a le monde physique ; en second, le monde des plantes ; en troisième, celui des animaux ; enfin, le monde humain. Tous les quatre forment la vie, et ils sont si intriqués qu'ils constituent une seule existence. Sans la totalité des quatre ordres, la vie et l'être seraient incomplets et inintelligibles. Aucune partie n'est autosuffisante ou complète, chacune n'a de signification, de sens et de fonction que dans le contexte global de la Création. »

Cette conception des rapports entre nature et culture, de la place de l'homme dans son environnement, de la continuité du vivant, est radicalement différente de la pensée occidentale, au moment de la « rencontre » entre ces deux mondes. En Occident, on devient culturel lorsque l'on cesse d'être naturel : dans la Bible, Adam et Eve vont fonder les bases de l'humanité, après avoir été chassés du paradis, de l'Eden. La Genèse enjoint à l'homme de dominer, de soumettre la nature : « Et Dieu se mit à créer l'homme à son image (...) Dieu leur dit : « Soyez féconds et devenez nombreux, et remplissez la terre, et soumettez-la. Et tenez dans la soumission les poissons de la mer, et les créatures volantes des cieux, et toute créature vivante qui se meut sur la terre. » Les « naturels » sont aussi les « sauvages », ceux qui ne suivent pas les préceptes de Dieu. La nature, c'est-à-dire le corps, les instincts, les désirs, les passions, c'est tout ce que vont s'attacher à combattre les cultures occidentales en général.

L'idéal de l'Occident sera asexué (la mère de Dieu, Marie, est vierge, les anges n'ont pas de sexe), éduqué, discipliné (les moines rechercheront l'ascèse, la mortification des corps pour l'élévation des âmes), la Raison devra prendre son ascendant sur la Passion, mère de tous les vices. La marche du progrès est aussi celle de l'emprise toujours plus grande sur la nature et contre ses règles : il s'agit de la dompter, l'homme ne s'adapte plus à son environnement, il l'adapte à ses désirs et besoins. Forcer la marche des saisons, manger des tomates en hiver, faire pousser du blé dans le Sahara, créer des plaines en lieux de forêts, faire naître un agneau par clonage de cellules sont autant de « progrès » qui marquent aussi une certaine attitude vis-à-vis du monde. Il n'existe pas, dans le cadre de la pensée amérindienne ici décrite, d'« animaux-machines » (Descartes) ou d'« animaux-pommes de terre » (Kant).

Dès lors, en confrontant ces deux approches, l'idée d'une connexion entre les divers modes du vivant apparaît impossible aux yeux occidentaux (bien que cela soit en train de changer eu égard aux prises de conscience



écologiques qui mettent en évidence ces interdépendances), tandis qu'elle est principe fondateur de la culture et des relations au monde aux yeux amérindiens.

## 2/ Le mouvement du monde

Pour revenir au récit de l'histoire de Garçon-Lapin, il nous dit encore :

« Il y a bien longtemps, avant que Christophe Colomb ne nous « découvre », comme on dit, nous étions encore plus proches des animaux que maintenant. Nombreux étaient ceux qui comprenaient leur langage, qui conversaient avec les oiseaux et bavardaient avec les papillons. Les animaux pouvaient se transformer en hommes, et les hommes en animaux. »

Dans ce mythe, jouant avec un caillot de sang trouvé sur le sol, dont l'origine (dit le mythe) est inconnue, un lapin va donner vie au premier être humain. Comment ? Car dans ce caillot réside comme en toute chose un pouvoir nommé « *takuskanskan* » (de « *skan* », le vent) : le mystérieux pouvoir qui permet à toute chose de se mouvoir. Jenny Leading Cloud décrit ainsi cette opération d'animation dans son récit :

« Son esprit se trouve dans toutes les choses, tous les êtres qui bougent. Il les anime et leur donne vie. Alors le lapin se trouva pris dans ce mystérieux pouvoir de mouvement sans même s'en rendre compte, tant et si bien que le fait d'être balancé de droite à gauche, ou plutôt l'esprit du mouvement lui-même commença à faire son effet sur le petit caillot de sang et le transforma bientôt en une sorte de petit boyau. Le lapin lui donna encore quelques coups de patte, et il commença à lui pousser de petits bras avec de petites mains. Le lapin continua un moment comme ça, et tout à coup le caillot se retrouva avec des yeux et un cœur qui battait. C'est comme ça que le lapin, avec l'aide du mystérieux pouvoir, créa un être humain, un petit garçon. Le lapin lui donna pour nom « *We-Ota-Wichasha* », c'est-à-dire le Garçon-Caillot-de-Sang, mais on le connaît surtout sous le nom de Garçon-Lapin. »[Note118](#).

Il est intéressant de noter que le mythe précise ensuite que lapin et sa femme vont prendre soin du petit garçon et, notamment, lui donner ses premiers habits : une chemise en peau de daim, peinte en rouge, et décorée de piquants de porc-épic. Le héros poursuivra ensuite sa route et séduira son épouse en grande partie grâce à ses vêtements précieux... Nous retrouverons dans la plupart des mythes étudiés cette prévalence de la broderie aux piquants comme critère d'élection, de reconnaissance, de richesse, comme le signe d'un « bon » choix.

Le point commun entre les êtres, ce dénominateur qui les relie et leur permet d'être parents, c'est donc le mouvement du monde inscrit en eux : ils sont animés d'un flux qui est celui de l'univers, et qui leur permet le passage et la transformation, les uns dans les autres. Ils sont interconnectés car ils sont vivants, c'est-à-dire *mouvants*. Nous avons déjà noté l'importance du mouvement pour désigner les êtres *animés*, à travers l'exemple du nuage, dans le chapitre précédent. Ainsi « l'animation » n'est pas tant à prendre me semble-t-il dans le sens d'*animus*, l'esprit ou d'*anima*, l'âme, que dans celui de l'action, du mouvement, de l'activité. On anime bien des dessins et des poupées, pourquoi pas des mocassins ou des flèches... En effet « animer » (du latin *animare*), signifie « donner de la vie, du mouvement, de la vivacité », caractéristiques reconnues au vivant, plus que celle d'avoir une âme...

En effet cette possibilité des passages et cette interrelation intrinsèque a une condition : être animé. Et pour l'être, il faut partager ce que D. Mandelbaum[Note119](#), relève chez les Cree comme étant une « force vitale », présente en l'homme et en toute chose vivante, l'« *ahtca'k* » ou « *atchak* » (on pourrait évoquer ici le *mana* décrit par Mauss). Il traduit ce terme par « soul », âme. Cependant, ce mot est également proposé comme traduction[Note120](#), de « spirit », esprit. Chez les Lakota, existe également le « *ni* », que l'on traduit généralement par « souffle, vie, vapeur » et que l'on retrouve dans le nom du rituel de la tente à sudation : *inipi* ou *inikagapi*, où il s'agit bien de renaître, par la purification au travers de la vapeur, par l'intervention de ce souffle de vie, dans un lieu symbolisant à la fois le ventre de la mère (génitrice humaine) et de la

Terre-mère. Le « *ni* » comme l' « *atchak* » quittent les êtres quand ils meurent, et circulent vers d'autres.

E. S. Curtis produit le même genre d'observations chez les Mandan du Dakota du Nord :

« All creatures, spirits, objects and phenomena possessing *hopini*, or inexplicable power, are called *mahopini*, and are thus personified and deified. All animals and birds, even inanimate objects, are *hopini*, and can transfer their spirit power to men.»Note121. Annexes p. 362

La présence de cette force n'est donc pas réservée aux êtres humains, mais bien à tout ce qui vit, naît et meurt, tout ce qui se constitue dans le mouvement du temps, qui s'imprime dans la forme. Ainsi ces êtres animés changent au cours du temps, leurs corps se transforment dans ce processus qui n'est pas sans rappeler la vision du rythme (*rhythmos*) proposée par Héraclite :

« C'est la forme (*morphè*) en tant qu'elle est transformée par le temps, c'est-à-dire le travail du mouvement ininterrompu. Pour le philosophe ionien, il n'y a rien de stable, « tout s'écoule » (« *panta rhei* » du verbe *rhéo*, à partir duquel s'est formé le terme *rythme*, signifiant couler).»Note122. .

On retrouve ici l'idée même de ce qu'est le monde dans l'épistémologie des Plaines, et de quelle est sa « marche » : celle des processus et de la fluidité, celle du mouvement, que nous avons vu déclinée dans la notion même de tradition. Le mythe comprend et forge cette logique d'appréhension du monde. A l'image de l'idée que l'on se fait de celui-ci, il est mouvement et non substance : les récits mythiques sont fluctuants, variables, dans une diversité irréductible à une forme « pure ».

Le « refrain » mythique rappelle toujours à cette vérité : autrefois, hommes et bêtes ne faisaient qu'un, autrefois, ils parlaient, et la métamorphose du chamane apparaît comme un « reste » de ces échanges possibles entre natures.Note123. .

La figure, la forme de cette continuité du vivant, de cette configuration du monde, est celle du cercle. C'est une configuration de l'espace, du temps ainsi que des relations sociales.

Ainsi Black Elk, homme-médecin sioux s'exprime-t-il au sujet du cercle :

«[en parlant des maisons des « blancs »] c'est une mauvaise façon de vivre car il ne peut y avoir de pouvoir dans un carré. (...) Vous aurez remarqué que tout ce qu'un Indien fait est dans un cercle, et c'est parce que le pouvoir du monde opère toujours en cercles, et tout essaie d'être rond.(...)Tout ce que fait le pouvoir du monde est en forme de cercle. Le ciel est rond et j'ai entendu dire que la terre est ronde comme une balle, et ainsi sont toutes les étoiles. Le vent dans sa plus grande puissance tourbillonne. Les oiseaux font leurs nids en rond, car leur religion est la même que la nôtre. Le soleil se lève et redescend en faisant un cercle. La lune fait de même, et ils sont ronds l'un et l'autre. Même les saisons dans leurs changements forment un grand cercle et reviennent toujours à la place où elles étaient. La vie de l'homme est un cercle d'enfance à enfance, et ainsi en est-il de toute chose qui est mise en mouvement par le pouvoir. »Note124. (je souligne)

Il dit encore : « rien ne peut vivre bien sinon en se conformant à la manière dont le pouvoir du monde vit et se meut pour accomplir son œuvre ». Le monde lui-même est action et mouvement, il ne peut donc en être autrement pour ceux qui l'habitent, qu'il anime.

Ainsi les rites se pratiquent-ils tous sur le modèle du cercle : les cérémonies de la pipe, les tentes à sudation, les danses du soleil, les rituels de puberté... Le temps est représenté dans un cercle, une spirale à travers les comptes d'hiver, l'habitat est circulaire (tipi), le campement lui-même est un cercle de tipis à l'image de la

solidarité organique désirée entre les membres de la nation. Cette organisation politique autour des sept foyers chez les Sioux est appelée le cercle de la nation ou encore l'anneau sacré, « cargleska wakan »[Note125](#), signifiant non seulement la liaison forte mais aussi l'interdépendance sociale, politique et économique entre ses membres.

Le cercle est aussi présent dans la pratique de la parole : les « talking circle » cercles de paroles étaient et sont encore utilisés dans des pratiques thérapeutiques, ou encore de résolution de conflits. L'architecture des musées ou bâtiments officiellement déclarés « amérindiens » s'inspire et s'harmonise autour de formes circulaires (NMAI à Washington, université des Premières Nations –FNUC- à Regina, musée de Wanuskewin à Saskatoon...).

La ligne qui trace ce cercle et relie les êtres, points sur sa circonférence, nœuds sur sa toile (dans le cercle s'inscrit la toile d'araignée, tel le fameux « capteur de rêves »), est l'énergie du vivant, que l'on retrouve sous diverses formes : le fil d'araignée, le fil de couture, mais aussi le cordon ombilical, ce que nous verrons dans l'analyse plus précise des mythes liés à la broderie aux piquants. Le cercle sacré est ainsi souvent représenté sous la forme de la toile d'araignée, texture de l'univers. Voici une référence célèbre à cette « toile de la vie », dans le discours du chef Seattle, « Peut-être sommes-nous frères »[Note126](#), prononcé en 1854 devant l'Assemblée des tribus :

« Nous le savons : la terre n'appartient pas à l'homme, c'est l'homme qui appartient à la terre. Nous le savons : toutes choses sont liées comme le sang unit une même famille. Toutes choses sont liées. Tout ce qui arrive à la terre arrive aux fils de la terre. L'homme n'a pas tissé la toile de la vie, il n'est qu'un fil de tissu. Tout ce qu'il fait à la toile, il le fait à lui-même. »

Cette interrelation entre les êtres est plus que familiale, sociale, elle est intrinsèque, organique : c'est l'essence même ou plutôt le principe actif du vivant qui les joint et circule entre eux, comme le cordon relie et transmet entre la mère et l'enfant.

Pour illustrer cette solidarité organique (au sens propre, et non pas au sens de Durkheim) entre les différents domaines du vivant, voici quelques œuvres d'artistes contemporains amérindiens :

« Power Giver », encre et aquarelle sur papier, Norval Morrisseau (ojibway), Glenbow Museum, 1965.



« Native World View Legend », fresque murale, Jackson Beardy (cree), Manitoba Museum of Man.



“Celebrating on Corn Beads”, crayon et pastels, Christine Sioui Wawanoloath, 1999.



Ce ne sont que quelques exemples des formes données à cette idée de l’interconnexion des êtres. Cette récurrence ne peut être désignée comme un style, car elle ne correspond pas aux critères qui définissent un style. Il s’agit plutôt d’un thème récurrent et fondamental, traité par des artistes de diverses origines qui, eux-mêmes, n’appartiennent pas à un courant ou mouvement pictural commun.

Nous voyons dans ces expressions de l’imaginaire la concrétisation de l’idée de liaison, puis de passage, vers celle de la transformation et de la métamorphose. Dans les mythes comme dans les rêves, l’univers est malléable, les frontières entre les natures, les genres, les sexes, les lieux et les moments, le sont également. Lee Irwin<sup>Note 127</sup>, dans son ouvrage sur la tradition visionnaire dans les Plaines, met en évidence ces caractéristiques du rêve : « visionary space is dynamic, nonlinear, multidimensional, metamorphic, discontinuous and liminal. ».

C'est pourquoi il est possible d'être tour à tour et parfois en même temps homme et araignée, femme et daim, plante et esprit, ou encore d'être grand-père et fille. Les fils de l'interconnexion, les cordons ombilicaux qui nous lient, nous offrent également ces chemins de glissement entre les frontières. Dans l'expérience visionnaire, le rêveur va souvent d'abord noter la présence d'un objet ou d'une plante, d'un animal ; puis, cet objet va se transformer en un esprit ayant généralement une forme humaine, mais toujours il peut être distingué par le rêveur comme un esprit et non un « simple » humain par certaines caractéristiques (une couleur, une lueur particulière dans l'œil, un symbole dessiné, une posture particulière, inhabituelle...). A l'approche de la fin du rêve (et souvent après la délivrance d'un message), l'esprit va reprendre sa forme initiale (animal, minéral, objet).

Toute chose dans l'univers du rêve, comme dans celui du mythe, manifeste une potentialité : elle peut à tout moment se révéler pouvoir être « autre chose », et pouvoir plus précisément se transformer en autre chose. Mais cette potentialité est contenue dans la forme première et ne demande, semble-t-il, qu'à s'exprimer aux yeux du rêveur, qui sont toujours conçus comme plus clairvoyants que ceux de celui qui n'est pas dans l'état de rêve.

La topologie de l'expérience visionnaire est donc celle d'un constant devenir, d'un processus de transformation continue à l'image de la nature profonde de l'univers.

Puisque ce qui caractérise le « pouvoir du monde » est sa capacité à se mouvoir, le mouvement et la potentialité à l'exprimer pleinement apparaissent donc comme les indicateurs, les qualités qui permettent de reconnaître le sacré en action. On comprend dès lors encore mieux quel rôle primordial peuvent jouer dans cette perspective celles qui sont créatrices de ces liens et mouvements, artisanes de la présence du pouvoir de métamorphose, les brodeuses.

Comme l'on a la possibilité de devenir autre tout en restant soi, d'être autre chose sans être d'une nature radicalement différente, cette pensée est aussi celle du double, de la dualité alternante ou coexistante, antagoniste parfois, mais le plus souvent ambivalente et dialectique, et non pas, me semble-t-il, celle des opposés tranchés et fixés une fois pour toutes.

Ainsi la figure protectrice du travail aux piquants est elle-même multiple, insaisissable, changeante : Double Woman, Femme Double, parfois aussi appelée Two Women, Deux Femmes, figurée effectivement par deux femmes pas tout à fait identiques mais reliées par un cordon ombilical ; Anuk Ité ou Ugly-Beautiful Woman, Janus au visage beau devant, horrible derrière ; Deer Woman, Femme Daim qui séduit et peut perdre les hommes, et finit toujours par se transformer en daim, ou encore Changing Woman, qui semble parfois réunir les qualités et propriétés de l'une ou de l'autre... Nous détaillerons ces figures un peu plus loin pour éclairer une façon particulière de percevoir les féminités possibles dans les Plaines.

La dualité est dans les êtres, et lorsqu'ils naissent deux, identiques en théorie, les mythes amérindiens introduisent, semble-t-il toujours (d'après C. Lévi-Strauss et comme le rappelle Emmanuel Désveaux<sup>Note128</sup>), une distinction entre eux. A chaque fois que des jumeaux sont mis en scène, il y a présence d'un combat *in* ou *ex utero* tendant à désigner entre eux un aîné et un cadet. Les distinctions de couleurs dans les figurations de deux êtres qui pourraient apparaître identiques sont fréquentes (comme pour Double Woman où bien souvent l'une est vêtue de rouge, l'autre de bleu). E. Désveaux résume ainsi : « L'identique apparaît comme une catégorie inconcevable pour la pensée amérindienne puisque, dès le nombre deux, elle détecte une binarité à valeur nécessairement contrastive. »

Cette vision du double différencié se retrouve également beaucoup dans l'esthétique nord-amérindienne et pas seulement dans les Plaines : la symétrie exacte n'existe pas.

Les couleurs seront inversées, certains motifs parfois, la répétition à l'identique ne semble pas envisageable. Nous étudierons plus avant cet aspect dans la dernière partie de ce travail.

Petit à petit se dessine ainsi la cohérence d'une vision particulière du monde, dans tous les domaines où elle se voit exprimée et créée. Ainsi, je vais apporter la dernière touche avant d'en venir à l'étude plus précise des mythes : le mouvement qui anime le monde, les êtres et les choses, anime également les mots.

En effet, si l'on se réfère aux diverses études menées sur les langues amérindiennes [Note129](#), celles-ci entretiennent un rapport particulier à l'espace et décrivent avec précision les multiples nuances du mouvement. Ernst Cassirer [Note130](#), compilant ces travaux dans son intérêt pour les formes symboliques et leurs expressions culturelles, note que les « langues amérindiennes ne connaissent que rarement la symbolisation générale de la marche, mais possèdent des expressions spécifiques pour l'action de marcher vers le haut, vers le bas... ». Il note la même chose au sujet du repos et des diverses manières d'« inagir ». L'accent est mis sur les manières d'être et les contextes : nous verrons à quel point cela est essentiel dans la compréhension des significations des motifs brodés aux piquants.

Un autre élément important, et qui nous permet d'accentuer un peu plus la cohérence du système de pensée interconnexionnel que nous nous attachons à décrire, est l'indication toujours apportée par les langues indiennes de la position des êtres. C'est-à-dire qu'une phrase, par exemple comme « l'homme est malade », ne pourra être exprimée qu'à la condition d'indiquer également si le sujet auquel se rapporte l'énoncé se trouve à une plus ou moins grande distance du locuteur ou de l'auditeur, ou si le sujet est visible ou non, pour tous les deux ; de même que seront décrits l'endroit, la position, la situation dans l'espace et dans l'action du malade, suggérés parfois par la forme même du « mot-phrase ». Boas rappellera souvent le caractère éminemment métaphorique et polysémique des langues indiennes et désignera cette capacité d'un mot à renfermer « un monde », à rassembler une idée complexe dans un simple mot, sous le terme d'« holophrasis ». Nous reviendrons plus longuement sur ces aspects dans la dernière partie de ce travail, nous intéressant aux rapports de la forme et de la langue et aux motifs pouvant fonctionner sur ce modèle.

Ce que nous voulons mettre en avant ici, c'est cet attachement primordial des langues indiennes à marquer le mouvement. Dans bon nombre d'entre elles n'existe pas de distinction entre des objets singuliers et des pluralités d'objets, cependant elles maintiennent avec exactitude la distinction entre une action qui s'achève en un acte temporel unique, et une action qui implique une pluralité de phases temporellement distinctes, mais intrinsèquement identiques.

C'est Gatschet qui, observant cette spécificité dans la langue klamath, en déduit que :

« pour l'esprit d'un klamath, le fait que quelque chose de différent soit répété à des moments différents ou qu'une même chose ait été faite plusieurs fois par des personnes différentes est apparu beaucoup plus important que la pure idée de pluralité telle qu'elle apparaît dans nos langues. » [Note131](#).

Ce qu'il est important de marquer, c'est l'action dans le temps, c'est la récurrence rythmique d'un acte, et c'est pourquoi il existe souvent pour la marquer le redoublement, la duplication d'un son. Boas souligne encore à propos de cette idée de mouvement et de rythme, que les langues amérindiennes sont plus riches de vocabulaire et de formules à ce sujet que ne le sont les langues européennes. Il met en avant une plus grande multiplicité et plus grande précision dans les manières particulières d'indiquer la position d'une chose ou la direction d'un mouvement. Il recense les cas « allatif, adessif, inessif, illatif, translatif, délatif et sublatif » qui permettent d'exprimer le fait de reposer à l'intérieur de l'objet, d'en être à côté, de le pénétrer, d'en sortir, etc. Ces cas mettent en rapport le repos, l'inaction et le mouvement qui va vers l'objet, ou encore le mouvement qui s'écarte de l'objet. Ce n'est parfois pas tant l'action que la manière d'agir qui est mise en emphase.

De même, à l'instar de ces substantifs d'espace, il existe des verbes d'espace, qui tendent à symboliser des rapports que, d'ordinaire, nous suggérerions par des prépositions. Le sens linguistique apparaît ainsi plus précis, car il manifeste dans la forme linguistique elle-même (le verbe, qui se conjugue donc varie) l'expression d'une action, l'expression du mouvement, au lieu de le marquer par une forme beaucoup plus

permanente, immobile : le substantif. Ainsi, on ne décrit plus la simple existence matérielle du corps, on met au contraire l'accent sur son activité et ses mouvements, ce qui marque en propre la présence du vivant : le corps mort est inerte. Le langage se fonde donc alors sur l'activité des corps plus que sur la conscience de leur être : il est processuel, métaphorique et contextuel donc interrelationnel.

## II/ Des histoires de porc-épic

“All the old stories I know were told me by my father ; he told me many stories. He also said that in the future the stories would be needed, the people would use them.” Fred Horse, Saulteaux, Frog Lake , Alberta. ( Traduction en Annexes p. 362)

“Stories are not just entertainment. Stories are power. They reflect the deepest, the most intimate perceptions, relationships, and attitudes of a people. Stories show how a people, a culture thinks.” Brian Scribe, Cree, Regina, Saskatchewan. (Annexes p. 362)

Dans la langue comme dans les gestes des brodeuses, l'univers est en perpétuelle transformation. Dans les mythes et leur récit, (*mûthos* signifie « récit », mais aussi « parole » ou « proposition »), on peut voir à l'œuvre cette manière de penser le monde.

Les mythes donnent du sens à l'inexplicable, à l'incroyable, au surnaturel, comme à l'univers quotidien, au familier, à l'habituel. Une conception de l'ordre du cosmos se dégage de la logique mythique : tout est lié, du plus minuscule être vivant à l'étoile qui brille dans le ciel.

Les mythes constituent un apprentissage du monde, de ses règles et de son histoire. Ils donnent cohérence aux pratiques cérémonielles, renseignent sur les fonctions prophylactiques des plantes, expliquent les différences entre les sexes et, bien souvent, ce sont des figures animales ou végétales qui transmettent ces savoirs aux hommes : les mythes sont didactiques, ils concentrent l'ensemble des savoirs positifs accumulés de génération en génération, dans ses expressions, astronomique, anatomique, sociologique, zoologique. Liant microcosme et macrocosme, les mythes donnent sens tant à la découpe singulière d'une montagne qu'à l'existence par exemple des moustiques.

Ils sont également les garants et les moteurs de l'harmonie du monde : à travers leur récit, le « story telling » (raconter des histoires), on apprend à préserver l'équilibre et les rôles de chacun dans cette création.

Les récits des mythes sont, dans ces civilisations axées sur l'oralité, le moyen privilégié d'apprentissage de la culture, ils constituent de véritables « actes de parole » donnant vie et corps, actualité aux contenus mythiques, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, et participent donc d'un processus d'invention de la tradition, où mémoire et oubli vont de pair : ils sont des manières de « travailler à soi » selon l'expression de Marcel Detienne et Gérard Lenclud.

Donnant accès à une interprétation du monde, la mythologie sert, aujourd'hui encore, aux populations amérindiennes contemporaines : on fait appel à des figures et héros mythiques pour incarner des valeurs aidant, par exemple, les personnes en difficulté face aux drogues ou à l'alcoolisme (Hopis, Californie). De nombreuses communautés se servent également des récits mythiques afin de légitimer leurs revendications territoriales, lorsque des terres sacrées comme les Black Hills (Montagnes Rocheuses, Etats-Unis) sont décrites dans les mythes. Ils justifient ainsi leur lien particulier à la terre et leur « ancienneté » d'occupation du sol. Le « story telling » sert également dans les écoles afin de transmettre « à l'indienne » les connaissances, permettant aux enfants de pratiquer leur sens critique, leur capacité à évaluer le bien et le mal et donc à se positionner : le récit, mais surtout l'écoute de ces récits est un voyage intérieur qui doit permettre à l'individu de se regarder en face et d'exercer son libre-arbitre à l'image du trickster, héros et anti-héros, ni bon ni mauvais, qui se détermine par ses choix et ses actes. L'idée de responsabilité individuelle est très présente dans les mythes et permet aujourd'hui de répondre à des situations difficiles et malheureusement



courantes dans les populations amérindiennes, notamment quant à l'estime de soi, ainsi qu'à la quête d'identité et de reconnaissance.

Si le récit des mythes prend une forme souvent poétique et métaphorique, le « message » délivré n'est pas pour autant une simple réflexion philosophique livrée sur l'ordre du cosmos. Il permet d'accéder à des connaissances, d'envisager des moyens d'action sur le monde, des « stratégies », et de mettre en place la pratique du mythe : les rites et cérémonies. Les mots ont du pouvoir, et les énoncer, c'est déjà recréer et donner vie au mythe et à une vision, à un regard différent porté sur le monde : il y a un pouvoir performatif à leur énonciation.

En tant que récits transmis de génération en génération, les mythes servent aussi de recueils et d'instruments de mémoire collective. Ils préservent l'histoire et le patrimoine tribal ou familial. Certains récits consignent ainsi les généalogies et les lignages, constituant de véritables registres d'état civil : étant historiques, ils sont donc perpétuellement transformés ou renouvelés, affinés.

Ainsi le mythe est vivant et acteur, il n'est pas une fiction mais une assertion théologique, un système construit de références qui permet d'ordonner les perceptions, les connaissances et les savoirs. Et, à l'image du monde tel que nous l'avons décrit dans la partie intitulée « le cercle sacré », les mythes et leurs récits possèdent une structure circulaire, fluide, processuelle et « rhizomatique » : les sens, les espaces, les temps, les héros s'incorporent les uns dans les autres, varient, se superposent, entrent en résonances. En lieu de récits linéaires et séquentiels, les mythes amérindiens proposent une parole et une pensée où l'espace est sphérique, le temps cyclique. La répétition (jamais à l'identique) est le moteur de cette logique, dans la tradition orale, dans les rituels comme par ailleurs dans l'esthétique, et les actes dans l'univers du rêve (intrinsèquement lié, nous le verrons, à celui du mythe) façonnent le visage du monde d'ici, « réel ».

Les textes des mythes s'enroulent bien souvent en spirales à l'image des comptes d'hiver (winter counts). Chaque personnage se déploie (comme dans une autre forme intrinsèquement liée : le rêve) comme s'il sortait de l'imagination de celui qui le précède : le récit se meut dans un mouvement de pliure-dépliure du sens, dans un flux où le vertige peut nous saisir.

Ce mouvement de l'univers, où la vie, le vivant est donc continuum, il est élastique, fluide, il permet ce déploiement spécifique de la pensée : le « labyrinthe du continu », structure de l'univers, pour reprendre la formulation de Deleuze<sup>Note132</sup>, n'est pas une ligne qui pourrait se dissoudre en points indépendants comme le sable fluide en grains, mais plutôt une étoffe ou une feuille de papier qui peut se plier à l'infini et se décomposer en mouvements courbes, telle cette spirale du temps et de l'espace que nous décrivions plus haut.

J.C Gomes Da Silva<sup>Note133</sup> évoque le même type de sentiments et de perceptions vis-à-vis des mythes d'Inde, et note l'adéquation de la forme au fond, c'est-à-dire de la tonalité du récit comme de la langue et structure syntaxique des mythes, face au mouvement de l'univers qu'ils décrivent :

« Ce jeu, il faut pourtant le prendre au sérieux, car il dévoile des conceptions qui structurent une forme de savoir. En Inde, la véritable connaissance ne vise guère la réalité fragmentée, discontinue, telle qu'elle s'offre à nos sens. A ce niveau de surface, nous sommes victimes de l'erreur.[...] L'Inde conçoit un univers en devenir, sans dedans ni dehors, objet de pensée où le « réel » et « l'imaginaire » se combinent inextricablement, apparences illusoires d'une manifestation unique. Le récit épouse ces vues puisqu'il renonce à ces lignes de partage qui, comme chez nous, font croire à la distinction de l'auteur et des personnages, du rêve et de l'état de veille. Il nous montre en somme que tout choix nous engouffre dans les labyrinthes de l'illusion, le « vrai » et le « faux » n'étant après tout que points d'ancrage momentanés de perspectives superficielles et provisoires. »

Ce qui pourrait paraître paradoxal à la pensée occidentale, qui pourtant elle-même n'échappe pas au paradoxe

même si elle le redoute au plus haut point, est de l'ordre de la logique du monde dans la pensée amérindienne, et nous permet de mieux comprendre non seulement celle-ci et ses mythes, mais également l'ensemble de ses pratiques, dont celle de la broderie est un exemple particulièrement « concentré ».

Comme toute chose trouve sa raison d'être dans les mythes, la broderie aux piquants n'échappe pas à cette règle.

## 1/ Les origines

Puisqu'il faut bien choisir un point d'entrée sur la toile, je choisis celui du porc-épic lui-même. En effet, un mythe nous fournit l'explication de son physique particulier et de cette spécificité qui va permettre l'existence même d'un art du travail aux piquants : les piquants sur son corps. Ainsi, n'étant pas un animal comme un autre, des symboles, des vertus lui sont associés, et sa création même permet d'en expliquer une partie.

En voici un court récit ojibway, chez Ella Elisabeth Clark [Note134](#). : « Why porcupine has quills ».

“Long ago, when the world was young, porcupine had no quills. One day when Porcupine was in the woods, Bear came along and wanted to eat him. But Porcupine climbed to the top of a tree and was safe. The next day, when Porcupine was under a hawthorn tree, he noticed how the thorns pricked him. He had an idea. He broke off some of the branches of the hawthorn and put them on his back. Then he went into the woods and waited for Bear. When Bear sprang on Porcupine, the little animal just curled himself up in a ball. Bear had to go away, for the thorns pricked him very much. Nanabohzo saw what happened. He called Porcupine to him and asked: “how did you know that trick?” “I’m always in danger when Bear come along.” replied Porcupine. “When I saw those thorns, I thought I would use them.” So Nanabohzo took some branches from the hawthorn tree and peeled off the bark until they were white. Then he put some clay on the back of Porcupine, stuck the thorns in it, and made the whole a part of his skin. “Now go into the woods”, said Nanabohzo. Porcupine obeyed, and Nanabohzo hid himself behind a tree. Soon Wolf came along. He sprang on Porcupine and then ran away, howling. Bear came along, but he did not get near Porcupine. He was afraid of those thorns. That is why all porcupines have quills today.” Annexes p. 363

Différents éléments de ce mythe sont à commenter. Tout d'abord on constate à nouveau la présence d'une information importante, et qui sera récurrente dans la poursuite des différents porcs-épics mythiques : le porc-épic américain grimpe aux arbres, et leurs cimes s'avèrent même être leur lieu privilégié de refuge. C'est une capacité pratique de l'animal, mais c'est aussi, pour l'interprétation mythique, une qualité qui annonce le caractère souvent divin ou tout du moins astral du porc-épic métamorphosé, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de Lune ou de Soleil sous une apparence animale.

Deuxièmement, Porc-épic nous est ici décrit comme un animal sans défenses, à la merci de ses prédateurs, ici Ours et Loup. Cependant, s'il est relativement faible, il est extrêmement malin. Il va utiliser un « outil » pour se protéger : une carapace, une armure faite d'épines d'aubépine. Cette idée va lui venir seule, par son observation attentive de la nature (on notera ici le caractère didactique du mythe mettant en valeur une qualité prônée de l'individu, celle d'observer et de reproduire ou d'inventer à partir de son expérience).

Cependant, sa forme définitive, perfectionnée et véritablement métamorphosée (« en une partie de sa peau » dit le mythe), ne peut lui être donnée que par un être qui a le pouvoir de modeler le monde et d'abolir les frontières entre les matières, les « natures » : Nanabohzo, le grand lièvre, trickster et démiurge que l'on retrouve dans les plaines et la zone subarctique. Avec du végétal (des branches d'aubépine) et du minéral (de

la glaise), il va fabriquer de l'animal : le dos couvert de piquants du porc-épic.

Cette information est importante à nos yeux, car elle renforce le caractère divin, sacré de la création même du matériau de la broderie : le piquant est issu des mains du démiurge, il est lui-même fruit d'une métamorphose alliant les diverses formes du vivant : animal, minéral, végétal. Le véritable « piquant », et non pas une épine d'aubépine utilisée comme telle, est donc d'essence divine, issu d'un travail du pouvoir du monde.

Ainsi sa nature particulière fait de lui un matériau aux propriétés et qualités spécifiques, qu'une perle ne peut pas, une fois de plus, remplacer. La « naissance » de cette dernière, son processus de création ne rassemble en rien ces propriétés particulières, symboliques et signifiantes que sont celles du piquant. On ajoute donc ici un élément supplémentaire permettant de comprendre les charges symboliques possibles dans des motifs brodés aux piquants, impossibles dans ceux réalisés en perles.

Voici à présent une des histoires possible expliquant l'origine de la broderie aux piquants : qui a inventé cette technique, pourquoi, qui l'a transmise aux hommes (ou plutôt aux femmes), d'après les mythes ?

Le mythe blackfoot « Tête-Rouge », répertorié sous le numéro M480a par C. Lévi-Strauss<sup>Note135</sup>, qu'il traduit de l'anglais chez Wissler et Duvall<sup>Note136</sup>, affirme que ce sont les fourmis qui ont appris la broderie à une des premières femmes venues sur terre.

« Il y avait une fois un homme qui vivait seul avec sa mère, sans famille et loin de tout. Sa chevelure était rouge comme le sang. Une jeune fille, qui avait beaucoup marché, parvint un jour jusqu'à lui. Elle venait à peine d'être créée et de sortir de la terre, elle ne savait pas encore manger, boire, ni faire quoi que ce soit. Tête-Rouge la chassa car il préférait vivre seul. L'héroïne désespérée se réfugia près d'une fourmilière et implora l'aide des insectes. Elle voulait obtenir quelque « pouvoir » afin de contraindre Tête Rouge à l'accepter. Les fourmis eurent pitié d'elle et lui ordonnèrent de voler dans la hutte deux pièces de cuir tanné et de les leur apporter. Puis elles la renvoyèrent jusqu'au lendemain. Quand elle revint à la fourmilière, l'héroïne trouva les deux pièces de cuir merveilleusement brodées avec des piquants de porc-épic. *C'est l'origine de cette industrie, car les premières brodeuses furent des fourmis.*

Elles ornèrent ensuite la robe de la mère de Tête Rouge, et dirent à l'héroïne de la disposer dans la hutte auprès des jambières de la vieille qu'elle aurait d'abord eu le soin de garnir avec les cuirs brodés. Elle irait alors se cacher dans la brousse, pour attendre la suite des événements.

Quand Tête-Rouge et sa mère rentrèrent, ils furent éblouis à la vue de ces superbes vêtements. Persuadés qu'ils devaient être l'œuvre de la jeune fille, Tête Rouge pria sa mère de retrouver la jeune femme, de la nourrir, et de lui commander des mocassins brodés. L'héroïne accepta de faire le travail, non sans expliquer qu'on ne pouvait la regarder pendant qu'elle exerçait ses talents. En fait, elle se contenta de confier les mocassins aux fourmis qui, le lendemain, les avaient couverts de broderies. Par la même ruse, elle fit décorer la tunique du chasseur avec des motifs brodés en forme de disques devant et derrière, et des bandeaux sur les épaules et sur les manches. Les disques représentaient le soleil, de qui la jeune fille dérivait une partie de ses pouvoirs. Une belette (dont la fourrure fait une garniture très appréciée) lui avait expliqué quel décor elle devait demander aux fourmis : des bandes sur la tunique pour figurer les pistes suivies par la belette, d'autres sur les mocassins, représentant l'endroit où ces animaux piétinent la neige.

Conquis par les talents qu'il attribuait à l'héroïne, Tête Rouge voulut l'épouser, mais la belette la dissuada d'accepter. Elle lui conseilla même de se procurer un os bien pointu et de tuer l'homme pendant son sommeil. Ainsi fit-elle, puis elle se sauva chez les Indiens auxquels elle apprit l'art de la broderie. »

Cette jeune femme, qui vient de « naître » et ne sait rien faire, ne peut donc non plus, être une épouse, et c'est pourquoi Tête-Rouge la rejette : elle n'en a pas les compétences. C'est auprès des fourmis, associées aux valeurs du travail, de l'abnégation au groupe, de la productivité, de l'industrie, qu'elle va obtenir des objets lui permettant d'attirer Tête-Rouge (et sa mère) : avec des vêtements brodés en piquants.

On voit déjà ici se profiler les qualités et compétences désirées chez une bonne épouse indienne et une bonne bru : savoir broder aux piquants, et toutes les qualités associées à la pratique de cet art. De plus, cette pratique a donc des origines extra-humaines, voire surnaturelles, puisqu'elle est acquise par l'intermédiaire de ceux qui ont déjà hérité de « pouvoirs », les animaux.

D'autres informations sont à retenir dans ce mythe : la jeune fille choisit les motifs pour la tunique du guerrier parce qu'elle « dérivait une partie de ses pouvoirs » du soleil. Elle choisit donc de faire représenter deux disques solaires, sous formes de rosaces, devant et derrière, telles que nous avons pu les voir sur des photographies dans la première partie de ce travail. Le mythe fournit donc une explication pour ce décor récurrent, « traditionnel », des tuniques portées par les guerriers des Plaines. Il offre également une explication partielle de sa symbolique, mais renseigne sur le caractère sacré, quoi qu'il en soit, de tels motifs. Ensuite, on nous dit que c'est une belette (elle-même « matière première » de décoration...), qui explique le décor des bandes à la jeune fille et leur signification : chemin emprunté par les animaux, pistes et traces de pas.

La présence de la belette est étrange et déstabilisante : qui est-elle et pourquoi conseille-t-elle à la jeune fille de tuer Tête-Rouge quand toute son énergie depuis sa naissance n'a été consacrée qu'à le conquérir ? Pourquoi la jeune fille elle-même suit-elle de tels conseils ? Peut-être parce que s'il découvrait qu'elle n'est pas l'auteur de ces broderies et qu'elle a menti, lui-même la tuerait, ou peut-être encore parce que finalement l'important n'était pas trouver un moyen pour épouser Tête-Rouge, mais plutôt d'apprendre ce moyen en lui-même : c'est-à-dire d'être la première humaine à broder aux piquants et de transmettre ensuite ce savoir-faire aux Indiens, comme conclut le mythe. Avant d'entrer en contact avec les fourmis et de commencer en les observant à apprendre, elle ne savait rien faire, pas même manger ou boire, elle était aussi écervelée et faible, « désarmée ».

A la fin de l'histoire, elle est devenue forte et même impitoyable, capable d'assassiner un homme dans son sommeil, elle a aussi appris à mentir et à tromper en faisant croire que la broderie était son œuvre... Elle est devenue humaine : avec ses qualités et ses défauts.

Une autre origine proposée dans les mythes de la broderie aux piquants est elle aussi extra-humaine et, cette fois-ci, tout à fait surnaturelle. Ce serait un art connu des « little people » sorte de nains ou farfadets souvent aperçus dans les Plaines, et souvent évoqués dans les histoires contemporaines que l'on peut raconter sur les réserves.

Les « *may-may-quay-she-wuk* », en cree, sont des personnages supposés vivre sous terre, dans des endroits riches en rochers, ou sous l'eau, dans les mares et étangs. On évoque ainsi leurs rencontres, parfois drôles, parfois inquiétantes.

Whilma m'a elle aussi parlé de ses aventures avec ces petits êtres : elle me les a ainsi exposées. Enfant, elle était effrayée par des bruits venant de la cave, et elle avait toujours l'impression d'être suivie quand elle remontait les escaliers après y être allée. Peu de temps avant notre rencontre, elle a à nouveau entendu ces bruits. Elle a décidé de prendre son courage à deux mains et est allée fumer la pipe avec les habitants du sous-sol, afin qu'ils la laissent en paix et s'en aillent. Par la suite, elle en a parlé avec un homme de la réserve, qui connaît bien « ces choses-là »... Il était surpris et lui a dit : « Ne sais-tu pas que les little people sont là pour te protéger, il ne faut pas les faire fuir ! » Elle ne pensait pas que c'étaient des « little people », mais comme elle ne les a pas vexés en fumant la pipe avec eux, ils sont restés, et elle les entend souvent le soir... Elle sait aujourd'hui qu'ils sont une présence rassurante et nécessaire.

Les « little people », dans les divers récits à leur sujet, sont des êtres que seuls certains privilégiés peuvent voir, ou parce qu'il s'agit d'un moment important de leur vie. Tous ceux qui les ont aperçus les décrivent comme des hommes et des femmes très petits, avec de longs cheveux, toujours vêtus de merveilleux vêtements décorés de multicolores piquants de porc-épic. On raconte qu'ils travaillaient la pierre, fabriquant des pointes de flèches et des marteaux. Ils faisaient du commerce avec les Indiens, échangeant leurs ouvrages contre de la viande de bison, des peaux, ou encore des piquants de porc-épic, tout ce qu'ils ne pouvaient pas obtenir par eux-mêmes. En général, le commerce se faisait de nuit ou au petit matin. Beaucoup décrivent également le caractère très taquin et joueur des « little people », qui jouent des tours et changent par exemple les objets de place dans les maisons...

Voici une histoire illustrant une rencontre entre une artiste cree et des « little people » par Eleanor Brass<sup>Note137</sup>, native de la réserve de Peepeekisis, à quelques kilomètres de Regina : ici la broderie en piquants est décrite comme un art rare et même venu d' « un autre monde », d'une origine sacrée, des « little people ». C'est pourquoi les créations de cette brodeuse sont si belles et si uniques.

Ce récit s'intitule « Medicine Boy » :

“The old woman, Pimosais, or Little Flyer, was sitting in front of her tepee by a campfire sewing a garment, when her granddaughter came to join her. The young girl was always fascinated with her grandmother, for there seemed to be something mysterious about her. *She had the finest painted tepee in the camp and the figures on it were unique. Her clothes were well made and decorated in porcupine quills with the same kind of unusual figures.*

The girl had heard that her grandmother once had a strange experience and she wanted to know what it was. One day she decided she would ask her. As she sat down and made herself comfortable, the young girl said, “Kokoom, I know you had an adventure in your life that you won't speak to anyone about. But being your grandchild, and being old enough to understand, would you tell the story to me?”

“Tapway, nosesim”, “yes, my grandchild”. I believe you're old enough to understand and I know that you'll respect what I tell you and only pass it on to your grandchildren :

“A long time ago, when I was a young girl like you, I was small for my age and moved around quickly, so they called my Little Flyer. I was promised to a handsome young man, Ka-ki-she-wait, Loud Voice, to marry. But I didn't want to get married right away, so I used to go to the forest to think about it. One day I was sitting on a log deep in thought when I heard a branch snap. Looking behind me, I saw the handsomest young man I'd ever seen. He wasn't very big, about my size. He was so straight and strong looking that I just stared at him speechless. He said: “Don't be afraid. I've been watching you for days and I've noticed that you have something weighing heavily on your mind.” I was so surprised I couldn't say a thing. Then he said:” I think you're a very beautiful maiden, and I'd like to see you often. Could you come out here again?” I just nodded my head in assent and ran back to camp. Mother was always busy sewing garments, for she had several sons and daughters, and I helped her. I used to hurry with my work in order to finish early so I could go to the forest to meet my handsome friend. Every day he was there waiting for me. We'd talk about the birds, animals and the mysterious ways of nature. He knew so much about them. He always carried a small leather bag with herbs in it. I was curious about him. His attractiveness was even deeper than just his appearance. He'd never speak about himself except that he was Medicine Boy, gathering herbs for his tribe. But I felt that he didn't belong to any Indian camp.

One day when Loud Voice saw me coming out of the forest he said, “What were you doing in there? You look so happy, I believe you're meeting someone, and I'm going to find out.”

I was afraid to go out for a few days, as I knew that Loud Voice would be watching my movements. I made certain that he was out hunting for the day before I went back to the forest. Medicine Boy was waiting for me as usual and said: ” I've been worried about you, Little Flyer. Have you been sick?”

“No”, I answered, « I was only being cautious, as Loud Voice is suspicious. He says that he’s going to catch and harm you, and I don’t want you hurt.” He said : ”Don’t worry about me, he’ll never catch me.”

Loud Voice had been noted for his skill in hunting, but it seemed that his luck had changed for he could not kill any game to bring back to camp. One day, he came over to see me and said that he was going to bring back a lot of meat. So he went out hunting and saw a deer. He started creeping up close to try and get a good shot, when a small man ran out of the bluff and frightened the deer. It happened again and again all day. Every time he had a good chance to kill something, it was frightened away. He suspected the little man was following him just to keep him from killing anything. Then Loud Voice decided to try fishing. Just as his net was full of fish, he upset his canoe and fell into the water and all the fish got away. Then he saw the same little man swim from under the canoe. Then he knew it was a trick of one of the may-may-quay-she-wuk, the little people. During this period, every time I saw Medicine Boy, he’d ask me about Loud Voice and his hunting; I’d tell him what happened and he’d laugh. It seemed strange that he always knew when and where Loud Voice was going to hunt and fish. But I loved him. I used to ask: “Where do you come from?”, He’d answer, “Quite a long way from here.” “What tribe do you belong to?” “It’s a tribe that you never heard about.” This only made me more curious so I decided that I’d follow him and see for myself. I waited every day for a chance when I wouldn’t be missed from the camp. My opportunity came one time during the berry season when all the women and children were going out to pick berries while men were out hunting. I pretended to be sick, so they left me and told me to prepare the evening meal if I was feeling better by then. As soon as they were gone I went out into the forest and Medicine Boy was there waiting for me.

He said “How are you Little Flyer? I have a funny feeling about you this morning; it seems you have something weighing heavily on your mind. Could I help you?”

“No, I’m fine” I answered. “Only I worry about us; perhaps some day we’ll be caught. Do you think we should change our meeting place?”

“I’ve thought of that myself. I know of another place that isn’t far from your camp, only it’s another direction. Come and follow me.”

We skirted the forest and came to a high place of ground where there was a large buffalo dugout with a low growth of brush all around it. We could peer through the brush and see for quite a distance around us. The place was well beaten down inside as Medicine Boy had used it for hideout. We sat down on some boulders close to the entrance and talked for a while, then he went away. I waited until he was nearly out of sight, then I got up and followed him. He would stop to pick some leaves off the foliage and kept looking back. I guess he felt someone was following him. I kept on, but it seemed as though it was taking him a long time to arrive at his destination. I watched closely until finally I saw some tiny men and women come out to meet him. He resembled them only that he was a little bigger in stature. *They were dressed in buckskin clothes and the women had the most beautiful designs on their dresses. I had never seen such work before. They used porcupine quills for embroidering and the colours glowed. I looked hard at the designs, thinking perhaps I could remember and use them on my own dresses.*

All this was a surprising sight to me, but it was dulled by the shocking truth that my beloved was a may-may-quaish. I went home feeling sad, for I knew that I could never marry my handsome Medicine Boy.

When I got back to camp I tried to remember the designs on the tiny women’s gowns. *I got out the material and tried to copy them, but my hand kept getting cramps. I tried and tried but it was of no use.* The next time I went to see my handsome friend, he was waiting as usual. He said: “You know who I am, don’t you?” “Yes, I saw your people and the women who have such beautiful dresses. I tried to copy the work on them for a dress for myself, but my hands kept getting cramps.”

“My beautiful Little Flyer, *you can’t copy their designs, but you’ll always be a fine design*

*worker and your dresses and tepees will always have fascinating figures. Because I happen to be an extra big May-may-quaish, I was appointed to go out and gather herbs for my people for they thought I wouldn't arouse much attention. But from now on I'll always avoid coming near your camp. Go and marry Loud Voice. I'm sorry I played tricks on him, to be little him before your eyes, for he's a good man and a good hunter. You'll be happy with him. I knew you had followed me and I let you do it, as I knew that we would have to end our friendship sometime. This is good-bye, my Little Flyer. » Annexes p.363-366.*

De ces deux mythes, nous pouvons tirer une leçon : l'art de la broderie aux piquants n'est pas un art anodin, c'est pourquoi il mérite d'être expliqué. Il culmine à un tel point de perfection et de raffinement esthétique et technique, qu'il ne peut être issu que des mains d'êtres exceptionnels ou d'esprits. Ses origines doivent s'enraciner dans le sacré, l'exceptionnel.

D'autres points communs existent entre l'histoire des fourmis et celle des « little people » : l'héroïne principale ici aussi, malgré le titre de l'histoire qui, comme dans celle de Tête-Rouge ne retient que celui du héros masculin, est une jeune femme, pas encore mariée. Ce sont ses aventures que nous suivons au fil du récit. Dans un cas comme dans l'autre, l'homme désiré par l'héroïne n'est pas celui qu'elle épousera, et les deux sont finalement d'une nature spécifique qui ne correspond pas à celle de la jeune fille. De plus, elles vont toutes deux apprendre la broderie non pas de leurs mères ou grand-mères, mais de fourmis, ou de nains.

Il est intéressant de noter dans ce récit que Little Flyer ne pourra jamais imiter les broderies vues sur les robes des petites femmes, elle ne peut pas les reproduire à l'identique ; cependant elle sera admirée de tous comme une grande artiste, réputée pour ses motifs inhabituels. Or, nous avons vu que la répétition à l'identique de motifs et couleurs employés par d'autres était vue comme impossible et même condamnée par les brodeuses, tout comme la répétition à l'identique des êtres (gémellité parfaite) semblait inconcevable dans les catégories amérindiennes. Ce mythe apporte donc lui aussi un appui à cette conception particulière.

## **2/ Les épouses des astres**

Les brodeuses aux piquants apparaissent dans de nombreux mythes, même si elles ne sont parfois évoquées que dans une ligne, qui généralement met en avant la beauté de leur travail, et donc leurs qualités d'épouses, potentielles ou avérées.

Dans ce cadre, en tant que jeunes filles et futures épouses, elles doivent se procurer des piquants pour mener à bien leur œuvre, fabriquer leur trousseau, séduire leur futur époux, ou leur belle-mère. Ainsi, les mythes mettent en scène la chasse au porc-épic, sous diverses variantes et divers prétextes.

Cependant, comme C. Lévi-Strauss l'a mis en évidence, ces variantes convergent souvent sur un point : le porc-épic pourchassé n'est pas qu'un « simple » animal, il est bien souvent un astre incarné, Lune ou Soleil cherchant une épouse. Sachant que ce qui pourrait le plus attirer des jeunes filles seraient des piquants merveilleux, ils se transforment en l'objet de leurs désirs. Lévi-Strauss a désigné ce cycle comme « cycle des épouses des astres et des maris-étoiles ».

Les variantes sont donc nombreuses et divergent dans leurs origines tribales, on les retrouve par ailleurs dans toute la zone géographique de pratique intensive de la broderie aux piquants. On retiendra ici les mythes déterminés par Lévi-Strauss [Note138](#), sous la nomenclature suivante : M425 (Arapaho) p. 170, M426 (Arapaho) p. 171, M428 (Arapaho) p. 176 (trois mythes qui correspondent par ailleurs au n° 134, 136, 137, de Dorsey et Kroeber [Note139](#)), M429a (Crow), M455 (Gros Ventre) p. 230.

Voici le mythe M428 intitulé « Les épouses des astres » chez Lévi-Strauss et « The woman who climbed the sky » chez Dorsey et Kroeber :



« Jadis, il y avait au ciel un vaste campement circulaire gouverné par un homme, sa femme et leurs deux fils. C'étaient des gens d'esprit simple, mais actifs et généreux. Leur tente était faite de lumière et le soleil visible formait l'entrée ; des plumes d'aigle servaient de piquets. Les deux garçons allaient et venaient continuellement, et ils voyaient toutes sortes de personnes et d'animaux. Pendant leur absence, les parents restés au campement concentraient leur pensée sur leur progéniture et leurs affaires. C'étaient des gens sédentaires et contemplatifs.

Une nuit, les deux frères, qui se reposaient ensemble, parlèrent mariage. Ils convinrent qu'il était temps de prendre femme. La nuit suivante, Soleil, qui était l'aîné, s'adressa respectueusement à son père. Pour leur propre bien et pour soulager leurs vieux parents, son frère et lui souhaitaient se marier. Ils seraient plus souvent à la maison, le père et la mère se feraient moins de soucis à leur sujet. Les parents réfléchirent et donnèrent leur consentement avec beaucoup de solennité, non sans multiplier les conseils de sagesse et de prudence. Le campement se trouvait sur la rive gauche d'un cours d'eau, le fleuve de l'aigle, qui coulait d'ouest en est. Avant de partir chacun de son côté, les frères se communiquèrent leurs programmes. Lune se mettrait en quête d'une femme humaine ; Soleil voulait une épouse aquatique car, dit-il, les humains sont laids et vilains de figure. [...] Lune remonta le long de la rivière en direction de l'ouest jusqu'à un vaste campement animé de bruits et d'abolements. L'air était embaumé, la vue magnifique. Les oiseaux chantaient de tous côtés, ainsi que les reptiles et les insectes. Une eau limpide reflétait les arbres et le ciel. Les habitants du campement se dépensaient en jeux et en travaux divers.

Lune admirait cette scène idyllique quand il vit deux jeunes femmes qui suivaient la berge en ramassant du bois mort. *Vite changé en porc-épic, il se fit remarquer de l'une d'elles.* « *A-t-on jamais vu plus beau porc-épic ? s'écria la jeune fille. Ses piquants sont longs, blancs, superbes. Il me les faut ! Justement ma mère en manque...* » Mais le porc-épic entraîne la demoiselle vers le sommet d'un grand arbre. En vain sa compagne l'adjure de descendre.

Quand le porc-épic reprend son apparence humaine et parle, la femme restée à terre perd l'autre de vue ; séduite par l'élégance et la beauté de son prétendant, la jeune fille accepte de le suivre jusqu'au ciel dont Lune referme en hâte l'ouverture pour que son épouse ne puisse repérer le passage.

Celle-ci contemple le campement céleste, au bord du fleuve rouge qui coule du nord au sud. La tente de ses beaux-parents se trouve vers l'amont. Après avoir fait admirer à sa jeune femme le spectacle de la terre au loin en dessous, *Lune la présente à ses parents qui sont charmés par sa beauté et lui offrent une robe richement brodée de piquants de porc-épic.* »

La suite du mythe oppose la femme de Lune, humaine, à celle de Soleil, «aquatique», décrite sous la forme d'une grenouille. S'en suivent leurs manières réciproques d'accoucher et l'explication du phénomène des menstruations. Lévi-Strauss décrit la fin du mythe comme un «cours de gynécologie». Il n'y est plus fait allusion au porc-épic ou à ses piquants.

Lévi-Strauss rapproche également le porc-épic d'un caractère cyclique féminin nécessaire à l'ordre du monde : animal qui n'hiberne pas, il produit pourtant des piquants de manière saisonnière, il serait alors un symbole de la périodicité hivernale. C'est aussi pour cela que c'est Lune et non Soleil qui s'incarne sous la forme d'un porc-épic dans la plupart des versions du mythe.

« Le passage de la nature à la culture exige que l'organisme féminin devienne périodique, car l'ordre social ainsi que l'ordre cosmique seraient compromis par un régime anarchique sous l'empire duquel l'alternance régulière du jour et de la nuit, les phases de la lune, les indispositions féminines, la durée fixe de la grossesse et le cours des saisons ne s'épauleraient pas mutuellement. »[Note140](#).

On voit d'ores et déjà se dessiner le lien profond dans les imaginaires et représentations entre féminité, porc-épic et broderie. Des figures importantes dans la compréhension de cette relation sont également présentes : les beaux-parents et la mère de la « future épouse », car c'est bien en tant que telle que le mythe s'intéresse à cette jeune fille, c'est-à-dire dans la potentialité de ses rôles sociaux, devenir épouse, puis mère.

Les beaux-parents ont un rôle essentiel puisqu'ils valident ou non le choix de leur fils : ils rejettent pour ses mauvaises manières la jeune fille crapaude choisie par Soleil, mais acceptent celle de Lune, « intronisation » qui est d'ailleurs marquée par le don d'une « robe richement brodée de piquants de porc-épic ». La future épouse avait raison d'être attirée par l'animal (son futur époux) et par ses « richesses », les piquants, non seulement car ils étaient finalement la marque d'un bon choix, mais encore parce qu'ils combleront sa propre mère. La jeune fille s'exclame en effet à la vue de celui qui sera bientôt son époux : « A-t-on jamais vu plus beau porc-épic ? Ses piquants sont longs, blancs, superbes. Il me les faut ! Justement ma mère en manque... », car sa mère étant elle aussi une personne « de qualité », elle connaît l'art de la broderie aux piquants, et sa fille, dévouée et instruite dans l'importance de cette pratique, ne saurait manquer une telle occasion de lui plaire et d'accomplir son devoir.

Les références pratiques au déroulement de la chasse au porc-épic, que nous avons vu dans la première partie de ce travail, où il est fréquent que l'animal se réfugie en haut d'un arbre, sont ainsi justifiées dans le mythe par des raisons surnaturelles : c'est parce qu'il s'agit d'un esprit céleste métamorphosé que le porc-épic grimpe à la cime d'un arbre, essayant ainsi de rejoindre sa première demeure, le ciel, et d'y attirer sa future épouse. Une vérité importante nous est ainsi révélée : les brodeuses aux piquants sont en puissance des épouses des astres.

Il faut maintenant nous intéresser plus particulièrement à une petite phrase de ce récit : « la jeune fille accepte de le suivre jusqu'au ciel dont Lune referme en hâte l'ouverture pour que son épouse ne puisse repérer le passage. » Cette remarque sur le comportement de Lune n'est pas anodine. Après avoir ramené leurs épouses dans le campement divin, la mère de Lune et de Soleil (parfois leur père dans d'autres versions du mythe) tâche d'éduquer les deux jeunes brus dans leur rôles à venir, et leur fournit des bâtons à fouir, afin de « dresser les tentes, extraire les plantes et les racines comestibles. » L'épouse crapaude de Soleil se révèle bien sûr une bien piètre agricultrice, et sa belle-mère n'éprouve que répulsion envers elle, d'autant qu'elle mange de manière extrêmement peu ragoûtante : en effet, Lune, dans une des versions du mythe, met en place un test pour les deux futures épouses, afin de détromper son frère sur les qualités qu'il trouve aux femmes crapaudes, en leur faisant manger un plat de tripes<sup>Note141</sup>. L'épouse humaine mâche délicatement, tandis que la crapaude, incapable de mastiquer, bave de manière incongrue. Finalement, à force de regards répugnés, remarques acerbes et autres pièges qui lui sont imposés, l'épouse crapaude se fâche et saute sur le poitrine de Lune, qui depuis en porte le stigmate lorsqu'on le voit, à la pleine lune...

Lévi-Strauss s'arrête à cette partie du récit. Pourtant, les versions du mythe disponibles chez Dorsey et Kroeber<sup>Note142</sup> continuent encore sur plusieurs pages. Ainsi, la jeune épouse, suivant les instructions de sa belle-mère, se met à creuser le sol céleste à l'aide de son bâton à fouir, afin de trouver des racines comestibles. En trouvant une de belle taille, elle s'acharne et finit par l'extirper du sol. Quelle n'est pas sa surprise de découvrir alors un trou. Elle se penche et regarde au travers : elle voit alors la terre, et le campement de ses parents et voisins... Dans cette version, elle s'adresse alors à son enfant, fils de Lune, qu'elle porte dans le dos et lui montre sa famille humaine. Elle replace ensuite la racine et bouche ainsi le trou. Elle rentre rapidement au campement, et profite que son beau-père soit parti à la chasse pour prendre un grand nombre de tendons servant à la couture, sans oublier son bâton à fouir. Elle retourne près de la racine, et l'extrait à nouveau. Elle agrandit ensuite le trou ainsi découvert à l'aide de son bâton à fouir, et attache les tendons les uns aux autres afin de former une liane solide. Elle fixe alors cette corde à d'autres racines au bord du trou, la passe dans l'espace, s'assure que son enfant est bien accroché dans son dos, et commence à descendre, afin de rejoindre le haut du peuplier (« cottonwood tree » : le même arbre spécifiquement nécessaire à la construction du mât rituel de la danse du Soleil, que l'on capture par ailleurs, comme un être vivant, un ennemi, et au sommet duquel on place ensuite un nid, symbolisant celui de l'Oiseau-Tonnerre) par lequel elle avait accédé un peu

plus tôt à sa demeure céleste, en poursuivant son mari-étoile-porc-épic. Lorsque Lune, furieux, se rend compte de la disparition de sa femme, et découvre le trou, il se penche et la voit, suspendue au dessus de l'arbre, sa « corde » trop courte... Il lui jette alors une pierre, évitant soigneusement son enfant. Les deux fuyards tombent sur la terre, la femme morte, l'enfant roulant un peu plus loin sous l'effet de la chute. L'enfant est recueilli par une vieille femme, et cette fin de l'histoire de l'épouse des astres donne lieu au commencement d'un autre cycle, celui de l'enfant, nommé Little Star, Moon-Child ou encore Found-in-the-Grass. Nous reviendrons sur son histoire un peu plus tard, lorsque nous nous intéresserons à la figure de Morning Star.

Ces histoires-là ont aussi été illustrées dans les dessins recueillis en 1895 par James Mooney, auxquels nous avons fait référence pour illustrer l'ascension de la jeune femme poursuivant le porc-épic, dans la partie précédente :

Le premier est celui que nous avons déjà présenté dans la première partie, où l'on voit bien la jeune femme grim pant au tronc d'un arbre (qui ne ressemble pas du tout à un bouleau dans cette illustration mais plutôt à un résineux de type sapin, par ailleurs gigantesque comparé aux autres, et qui apparaît dès lors dans son état surnaturel), mais où l'on voit aussi le campement divin de Lune et Soleil, dans un trait de crayon moins appuyé, figuré comme dans un brouillard.

Le deuxième dessin (à droite), figure la jeune femme tombant du ciel, accrochée à son fil, l'enfant minuscule au-dessus d'elle et, un peu plus haut, la pierre jetée par Lune.

Le troisième (au centre) illustre la mort de la mère et le chemin de l'enfant vers sa « grand-mère », qui déterminera son sexe en lui présentant des outils spécifiquement sexués : s'il choisit la balle c'est une fille, s'il choisit l'arc et les flèches, c'est un garçon. Nous retrouverons cette détermination des outils lorsque nous aborderons les choix des brodeuses dans la vision de la Femme Double.

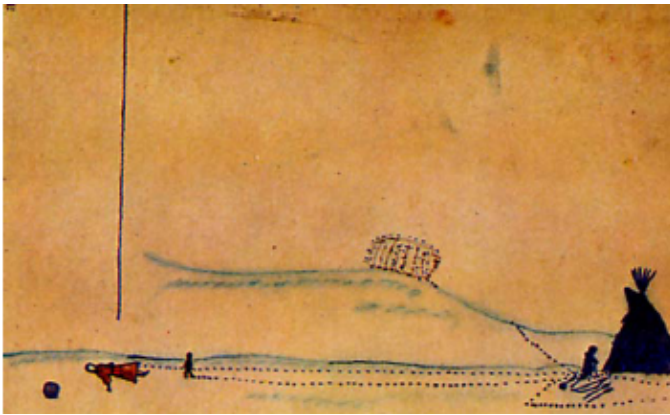
1/



2/



3/



L'épouse de Lune, comme il le craignait, a donc retrouvé le chemin la menant hors du campement céleste et s'est échappée : mais comment ? A l'aide de tendons utilisés pour la couture et, notamment, pour la broderie aux piquants... Il est intéressant de noter que, dans les versions blackfeet du mythe<sup>Note143</sup>, la jeune mère s'échappe grâce à de fil d'araignée. L'équivalence symbolique entre le fil des couturières humaines et le fil de l'araignée, tisserande animale modèle, apparaît ici plus qu'un rapprochement théorique séduisant : c'est une équivalence réelle dans les catégories de pensée amérindiennes.

Il faut alors rappeler que l'araignée est aussi souvent partiellement divine : à part Iktomi le trickster, homme-araignée présent chez les Sioux, est à noter l'existence d'une figure mythologique primordiale dans le Sud-Ouest de l'Amérique du Nord et chez les Athapascan de la zone subarctique, nommée Femme-Araignée ou Grand-Mère Araignée, qui souvent met au monde les humains. Ainsi, chez les Hopi et Navajo (de langue athapascan), Grand-Mère Araignée, aux premiers temps du monde, guide les humains vers la surface, depuis les mondes chthoniens, à travers le *sipapu*, puits d'émergence, figuré par un trou profond dans les *kiva*, chambres cérémonielles. Après leur « mise au monde », les humains apparaissent dans leur pleine nature aux yeux de Grand-Mère Araignée : nus et dépourvus de pouvoirs. Elle décide alors de leur apporter son aide, une fois de plus, et dérobe (telle Epiméthée) le feu au soleil, afin que ses protégés puissent se réchauffer et se défendre.

L'histoire se conclut souvent sur la remarque suivante : c'est depuis ce jour-là, pour honorer le soleil de son don et rappeler aux humains le geste de Grand-Mère Araignée, que ses filles animales tissent des toiles qui figurent l'astre solaire et ses rayons... Cette figure est par ailleurs la « patronne » des tisseuses et des

fabricantes de paniers navajo et hopi.

On peut percevoir à quel point la pensée amérindienne lie les êtres, les temps, les dimensions spirituelles et pratiques du monde, combien les réseaux, ondes, répercussions d'un sens, d'une forme sont perceptibles dans d'autres.

Pour illustrer un peu plus avant cette affirmation, je prendrai encore un exemple mythologique qui, cette fois, lie Femme-Araignée, la toile, et la broderie en piquants de porc-épic. Ici, le corps même de la Femme-Araignée est une œuvre aux piquants.

Il s'agit d'un récit athapascan, intitulé « Spider Woman's Web »[Note144](#), que je résume ici.

Un jeune homme avait deux femmes, qui étaient deux soeurs. Aux débuts tout allait bien, puis la mère du jeune homme mourut, et son père vint vivre avec eux. Le jeune homme était fort et vigoureux, habile à la chasse comme à la pêche. Le temps passa et le vieil homme devint jaloux. Un jour, le jeune homme partit chercher des plumes pour ses flèches. Il repéra un nid en haut d'un arbre et se mit à grimper pour l'atteindre. Pour ce faire, il ôta sa chemise à franges et ses mocassins. Quand le vieil homme vit son fils grimper, il employa ses pouvoirs et fit croître l'arbre, jusqu'à presque toucher le ciel. Il rendit également le tronc si lisse et glissant qu'il était à présent extrêmement dangereux de redescendre. Le vieil homme retourna au campement avec les vêtements du jeune homme et annonça à ses épouses qu'il était mort et que c'était tout ce qu'il restait de lui. Le vieil homme s'installa avec ses belles-filles.

Pendant tout ce temps, le jeune homme était toujours coincé en haut de l'arbre, quasi nu, désemparé, n'ayant plus à sa disposition aucun des outils qu'il connaissait : vêtements, couteau, arc... Il tremblait de froid et serait mort de faim si des oiseaux ne l'avaient pris en pitié et nourri. Il vécut longtemps ainsi, mais il survivait plus qu'il ne vivait. Ses femmes lui manquaient, il était au bord de l'épuisement et du désespoir.

Finalement, un jour, l'homme vit tout en haut de l'arbre, entre les branches, une femme venant d'on ne sait où. Elle était très vieille, avançait lentement, et semblait n'être supportée que par des brindilles à la place des bras. Il nota surtout qu'elle portait une robe longue et magnifique, entièrement brodée de bandes de piquants de porc-épic teints, horizontales et verticales. Elle finit par se rapprocher suffisamment pour que le jeune homme la reconnaisse : c'était Femme-Araignée, et son vêtement brodé était en fait son corps, recouverts de marques. Elle lui sourit et, sans un mot, l'aida à descendre de l'arbre.

Finalement, l'homme retrouve sa femme et son enfant, et se venge de son père et de son autre épouse, qui ne lui était pas restée fidèle.

Si la texture du monde est toile, si l'araignée en est l'ouvrière, les brodeuses sont comme ses filles, ouvrières d'un univers social et sémantique, qu'elles créent par leurs motifs et par les pouvoirs dont elles savent être les médiatrices.

Nous retrouvons ici cette figure du lien entre les êtres, que nous avons déclinée autour de l'idée du fil du vivant, ces lignes noires qui connectent les êtres dans les tableaux de Norval Morrisseau. Ce fil n'est pas sans rappeler une autre mythologie, grecque cette fois. Chez Démocrite, on apprend que les humains ont appris le tissage des araignées, comme les Indiens ont appris la broderie aux piquants des fourmis.

Chez Ovide, dans les *Métamorphoses*, livre VI, c'est la tisserande Arachnè (dont le père s'appelle par ailleurs Idmon, c'est-à-dire « savoir-faire »...) qui se transforme en araignée (*arakhne*). Et, enfin, comment ne pas comparer notre vieille femme sioux, qui brode inlassablement au fond de sa grotte, sous peine de voir le monde finir en même temps que son ouvrage, avec Pénélope, qui verrait son monde (l'espoir du retour de son bien-aimé, Ulysse) s'écrouler également si elle devait achever sa toile. Ce sont les fils du destin qui sont tissés, et les ouvrières de cette cohésion entre les êtres et les dieux, ce sont des femmes. Tisser, c'est unir, lier,

entrelacer.

Les tisseuses navajo, comme les tisseuses de la Grèce et de la Rome antique, savent que pour consolider leur ouvrage, elles doivent, comme dans une toile d'araignée, croiser les fils et introduire horizontalement ce que l'on nomme un « fil de trame ». Ces fils de trame, *subtegmen* ou *subtemen*, introduisent l'événement dans la vie des êtres, ce sont les fils qui en couture, ne peuvent être rompus brusquement.

Celui que l'on coupe et qui achève l'ouvrage, c'est le fil de chaîne, le *stamen* (*stamina*, la force de vie). Ainsi l'exemple du destin d'Achille<sup>Note145</sup>, raconté par Horace:

« Si les *stamina* constituent le fil du destin d'Achille, ce fil est donc coupé à un moment qui précède son retour au pays natal. Il sera symboliquement croisé, traversé ou « interrompu » par le fil de trame fatal, le dernier *subtemen*, qualifié de « sûr » par Horace (de même que le jour du trépas est sûr). Ainsi, le *stamen* est le « fil du destin » vertical qui, au cours de la vie de l'individu, sera traversé par une multitude de *subtegmina*, par des fils de trame, jusqu'à ce que le dernier de ceux-ci, symbolisant l'évènement fatal –tel la flèche qui tuera Achille– croise le même *stamen*. »

Ces fils qui s'entrecroisent constituent la texture des existences, et cette texture ressemble fort à une toile d'araignée. Ce tissage est croisement des fils des existences : nous retrouvons ce qui est appelé « *erruh* »<sup>Note146</sup>, « âme » chez les Kabyles, c'est-à-dire le fait de croiser ou même nouer ces fils entre eux. Ce geste est compris comme un acte de création. La tisseuse fait naître les « âmes du tissage », comme la brodeuse aux piquants fait naître celles des objets qu'elle ouvrage, et lie les existences des protagonistes de cette création, qu'ils soient animaux (l'original, le porc-épic...), végétaux (l'écorce de bouleau...) ou humains (le porteur, le commanditaire...).

Nous ajouterons une touche supplémentaire à cette description des liens entre la brodeuse, la tisserande et l'araignée, lorsque nous nous attarderons sur le motif de la toile d'araignée, dans le troisième chapitre de ce travail.

Un mythe cheyenne, collecté par Erdoes et Ortiz<sup>Note147</sup>, intitulé « La petite brodeuse et ses sept frères étoiles », nous offre une autre version de l'alliance avec des êtres célestes. Ici l'héroïne ne va pas se marier avec des êtres-étoiles, mais va devenir leur sœur. Cette histoire nous renseigne autant sur la valeur importante accordée à la broderie aux piquants (il faut noter à ce sujet que nombreux sont les mythes où l'on y fait référence, rares sont ceux où l'on évoque la broderie en perles, cela n'étant pas qu'un effet d'ancienneté du récit, mais bien plutôt de la valeur accordée à une technique par rapport à l'autre), que sur les motifs prisés, ainsi que sur les supports possibles.

Le récit insiste également (et c'est aussi une part de ce qui constitue la « valeur », multiple, de ce travail) sur le temps passé, les difficultés, le labeur que constitue la réalisation d'un travail aux piquants.

Voici comment commence le mythe :

« Il y a des centaines d'années de cela, vivait une jeune fille qui brodait à merveille. Aucune femme, dans aucune autre tribu, n'avait son talent. Elle savait arranger les piquants de porc-épic en motifs colorés et décorait aussi bien un vêtement ou un sac, qu'un carquois ou même un tipi. Un jour, elle commença un ensemble de daim blanc pour homme : tunique de guerre, guêtres, mocassins, gantelets, un costume complet. Elle mit des semaines à broder de piquants chacune des pièces et à border le tout de franges en poils de bison d'un effet superbe. Or elle habitait chez ses parents et sa mère s'étonna fort. La jeune fille n'avait pas de frères, ni de soupirant : pourquoi alors confectionner un costume d'homme ? Comme si la chose n'était pas déjà assez étrange, voilà qu'elle se mit, à peine achevé le premier costume, à en

attaquer un second, puis un troisième. Elle travailla une année entière à tailler et broder sept tenues d'hommes, dont une, en dernier, toute petite. La mère l'observait toujours, perplexe. Enfin, quand la jeune fille eut fini son septième costume, elle dit à sa mère : « Quelque part, à de longs jours de marche d'ici, habitent sept frères. Un jour le monde entier les admirera. Puisque je suis fille unique, je veux les prendre pour frères et c'est pour eux que j'ai fait ces habits. » »

Sa mère l'approuve, et elles décident de faire une partie de la route ensemble. Sans les connaître, la jeune fille sait pourtant quelle route emprunter pour rejoindre ses futurs frères. Elle finit par arriver à un tipi, très grand et isolé, au bord d'une rivière. En sort un jeune garçon d'une dizaine d'années, qui se présente comme le plus jeune des frères, resté seul pendant que les autres sont partis chasser le bison.

Il explique à la jeune fille qu'il l'attendait, mais que ses frères vont être surpris car ils ne possèdent pas comme lui des dons de divination et de « pas-touche ». La jeune fille l'interroge sur ce don de « pas-touche ». Il répond qu'elle le découvrira en temps voulu, et elle entre dans le tipi, où il enfle son petit costume brodé. Il est dit que « *les splendides broderies de piquants l'enchantèrent* ». Elle dispose ensuite sur chacun des six lits des six autres frères, les costumes préparés pour eux.

Les six frères finissent par rentrer de la chasse, les bras chargés de viande de bison, et découvrent ravis leurs nouveaux habits, et leur nouvelle sœur, « aussi contents d'avoir une sœur pour s'en occuper qu'elle d'avoir des frères pour qui coudre et faire de la cuisine ».

Mais un jour, un envoyé du peuple bison vient troubler leur bonheur parfait : il revendique la sœur pour son peuple. E conduit par le jeune frère, le jeune bison s'en va, promettant qu'un plus gros que lui va revenir. Le lendemain, c'est une génisse qui vient frapper à la porte, le troisième jour, une grande femelle, le quatrième, tous les frères décident de rester pour protéger leur sœur. La terre se met à trembler et apparaît alors un gigantesque bison, suivi de toute sa nation. Les six frères aînés se terrent dans le tipi, morts de peur, tandis que le jeune frère sort parler au bison. Ce dernier veut sa sœur, l'enfant refuse, le bison menace de les tuer dans l'instant. Le jeune garçon rappelle alors qu'il a des pouvoirs magiques et enjoint ses frères et sœur de grimper à un arbre proche. L'enfant tire une flèche dans le tronc et s'accroche à l'arbre, tandis que celui-ci se met à grandir en un clin d'œil. Il recommence l'opération jusqu'à ce que la fratrie soit éloignée du sol (et des bisons) de plus de mille pieds. Il tire quatre flèches jusqu'à ce que leurs têtes touchent les nuages. Pendant ce temps, le gigantesque bison a sérieusement entamé le pied du tronc, et l'arbre menace de céder. Ils se jettent alors tous sur les nuages, tandis que l'arbre s'abat dans un immense fracas. Les frères commencent alors à se lamenter sur leur devenir, mais le petit les rassure : il va les transformer en étoiles. Ils forment aujourd'hui le Grand Chariot, et « *la plus brillante des huit étoiles est la sœur si belle, qui remplit le ciel de sa broderie étincelante.* »

Ce récit renforce un peu plus l'importance et la valeur symbolique accordée à la broderie aux piquants ; à la fin de l'histoire, il semble que la nature même des étoiles, de leur caractère étincelant, provient des costumes brodés de piquants que la jeune fille et ses frères portent. La nature céleste et surnaturelle de ces matériaux apparaît une fois de plus.

Il faut également noter encore l'association brodeuse/fille, sœur ou épouse parfaite, ainsi que la récurrence de nombres hautement sacrés comme le 4 et le 7. Nous nous attarderons sur cette symbolique quand nous détaillerons les récurrences et rythmiques des motifs.

### **3/ Les natures des piquants**

Nous avons vu plus haut que les piquants pouvaient avoir une nature végétale, métamorphosée sous les doigts d'un trickster, démiurge, qu'ils pouvaient constituer le corps même de Femme-Araignée, héroïne civilisatrice et démiurge elle-aussi, et qu'ils pouvaient devenir corps céleste des frères étoiles métamorphosés. Avec les



deux mythes suivants, tous deux répertoriés chez Dorsey et Kroeber<sup>Note148</sup>, comme n° 106 « Big Owl, Owner-of-Bag » et n° 141 « Found-in-Grass », les piquants acquièrent d'autres capacités spécifiques.

Le premier, « Big Owl, Owner-of-Bag », est issu d'un cycle sur ce monstre, sorte de croque-mitaine, appelé par les parents lorsque les enfants ne sont pas assez sages. Ce personnage rôde autour des campements, toujours prêt à recevoir dans son énorme sac un enfant désobéissant qui aurait été jeté hors du tipi par sa mère. C'est précisément ce qui arrive au petit héros de notre histoire : il ne cesse de crier et sa mère exténuée lui promet la venue de Owner-of-Bag. Elle le jette hors du tipi, et finit quelques heures plus tard, à la nuit tombée, par s'inquiéter de ne toujours pas voir revenir l'enfant. Bien sûr, il est en fait prisonnier du croque-mitaine, qui l'a immédiatement enfermé dans son sac, lui fourrant de la langue rôtie dans la bouche pour le faire taire... Lorsque la disparition de l'enfant devient officielle, tous les parents de la mère commencent à la blâmer, et elle se retrouve isolée. Elle décide alors de leur montrer à tous qu'elle est une bonne mère et une bonne épouse, et commence un ouvrage aux piquants en faisant le vœu de retrouver son enfant. S'en suit une longue liste détaillée de ses travaux :

« For days she worked making two pairs of men's moccasins ; one pair of woman's leggings with moccasins attached ; one short shirt quilled from shoulders to the sides of the chest, also from shoulders to the hands, and pendants of quill designs from each arm ; one scalp-lock shirt ornamented with discs at the breast and at the back, also bearing scalp-lock pendants from each arm ; one buffalo robe, well quilled ; one buffalo robe called image robe or shadow (this robe is a hard one to make, for it is quilled with many designs) ; one buffalo robe called an eagle-design robe (this is also well ornamented with pictures of eagles at the four corners of it), and one buffalo robe called one-hundredth robe (this robe is also nicely ornamented with parallel lines from one end to the other).” Annexes p. 366-367

La mère part ensuite chercher son enfant, en emportant un gros sac contenant tous les vêtements brodés. Elle finit par trouver le campement de celui qui se fait appeler Big Owl, et qui en fait n'est autre que Owner-of-Bag. Celui-ci retient son enfant, qui se nomme à présent Little Owl, car il l'a adopté. En l'absence de son « père » de substitution, l'enfant et sa mère conviennent d'un plan. Pour l'instant, elle demeure cachée sous le matériel de chasse de Big Owl, dans son tipi. Mais étant un monstre, il a un excellent odorat et détecte la présence de la mère. Cependant, il ne la trouve pas et l'enfant lui assure qu'il ne l'a pas vue. Finalement, le monstre part à la chasse et la mère sort de sa cachette : elle dispose tous les vêtements, mocassins, jambières qu'elle a fabriqués, dans le tipi et sur le chemin qui mène à lui, à l'opposé de la direction de leur fuite. Big Owl suit ainsi tous les objets, les ramasse les uns après les autres et compte les piquants.

Il enrage, peste, mais ne peut s'empêcher de compter les piquants, extrêmement nombreux sur des ouvrages aussi richement travaillés. C'est ainsi que sont sauvés la mère et l'enfant.

Dorsey joint une note à la fin du récit (p. 246). Il explique qui est Owner-of-Bag et comment les parents effraient les enfants en l'invoquant lorsqu'ils ne veulent pas obéir, manger, dormir... Il expose ensuite les circonstances qui amènent les femmes à faire des vœux, sous forme d'objets brodés aux piquants : quand une personne est malade ou a eu de mauvaises visions, ou encore a perçu des signes inquiétants, un ami fait pour elle un vœu. Ces objets sont supposés apporter pureté, force, et guider vers la santé et la prospérité. Parfois, durant la grossesse, les femmes font également une promesse, un vœu, un serment (Dorsey emploie les deux termes « pledge » et « vow »), et réalisent ainsi des vêtements ou décors de tipi brodés, afin d'avoir un accouchement sans complications.

Les piquants apparaissent ici dotés de diverses capacités : ils peuvent en quelque sorte hypnotiser le monstre, l'attirer à un point tel qu'il laisse s'échapper ses proies. De plus, ils permettent à la mère de réaliser son souhait et de retrouver son enfant. Ils ont un pouvoir de protection, pas directement prophylactique, mais qui contribue tout de même à une forme de guérison des âmes et des problèmes.

Nous verrons un peu plus loin que la broderie aux piquants est une des occupations principales (et recommandée) des femmes durant leur grossesse et plus particulièrement durant les semaines précédant l'accouchement où elles sont déjà retirées dans les tipis prévus à cet effet. Les jeunes filles durant leurs règles sont invitées à faire de même dans les loges menstruelles (« menstrual lodge », *isnati* en lakota).

Le deuxième mythe, qui fait partie de la « geste » de Found-in-Grass (que nous avons vu être, selon certaines versions, Little Star, c'est-à-dire le fils de Lune-porc-épic et de son épouse humaine), et qui porte le numéro 141 selon la classification de Dorsey et Kroeber, nous révèle encore une autre nature possible des piquants de porc-épic. Le mythe nous explique également pourquoi on transporte et stocke les piquants dans des sacs en vessies animales.

Found-in-Grass a grandi et est devenu un guerrier. Il est ambitieux et décide d'élargir le territoire de la tribu. Il prend le parti d'entrer sur le chemin de la guerre. Il fabrique une poche en vessie, et la remplit de piquants de porc-épic. Il demande à sa belle-mère de lui fabriquer de nombreux mocassins et de la nourriture en abondance. Il chemine jusqu'à un campement ennemi, seul. Il finit par se faire repérer par une sentinelle et tous les guerriers s'apprêtent à charger sur lui. Il court rapidement se réfugier sur un tertre éloigné, et ouvre sa poche en vessie. De là sortent alors des centaines et des centaines de guerriers armés et féroces. Ses hommes porc-épic massacrent bientôt toute la tribu ennemie, et Found-in-Grass rentre victorieux, couvert de scalps, au village, tandis que ses guerriers retournent dans leur sac. Bien sûr, tout le monde le reçoit comme un héros surpuissant, un guerrier magique, ayant triomphé seul d'un campement entier d'ennemis. Il devient plus tard chef de sa tribu. Notre héros confie à un ami par trois fois ses guerriers piquants, qui retournent ensuite dans leur sac. Lui aussi tue sans pitié hommes, femmes, enfants. La quatrième fois, Nih'a ça, l'ami de Found-in-Grass se sentant tel un surhomme, oublie d'ouvrir le sac de piquants et meurt, abattu. A ses pieds tombe le sachet de piquants, autour duquel se pressent alors les ennemis survivants. Ils commencent à tirer dessus. Sortent alors tous les guerriers piquants, qui se déchaînent et triomphent des ennemis. Dans le récit est précisé ici que l'on conserve les piquants de porc-épic dans des sacs en vessie car de braves guerriers sortent de là, et parce qu'on ne peut pas pénétrer cette peau épaisse. Les guerriers piquants rentrent triomphants au village, paradent jusqu'au tipi de Found-in-Grass, qui comprend alors que son ami est mort et qu'il a dû négliger d'ouvrir le sac. Found-in-Grass part à la recherche du corps de Nih'a ça et le ressuscite.

Lorsque l'on prend connaissance des aventures de Found-in-Grass, il ne faut pas oublier qu'il est fils de Lune, métamorphosé en porc-épic. On comprend dès lors pourquoi sa « médecine », son pouvoir, est celui de transformer des piquants en guerriers. Le mythe ne précise pas par quel procédé. Rien n'indique que les piquants mis dans le « bladder bag », sachet en vessie, soient des piquants particuliers. Rien n'indique non plus une nature spécifique ou sacrée à ce sachet. Par contre, on connaît la nature semi divine de celui qui les utilise, Found-in-Grass, fils d'un astre et d'une humaine.

On peut supposer que les piquants deviennent guerriers parce que c'est un homme qui les utilise, et parce que ce sont des matériaux effectivement « agressifs » : nous avons déjà insisté sur leur forme pointue, sur l'espèce de petit harpon ainsi que la pointe dont ils sont constitués, qui peuvent devenir des « armes » et, en tout cas, blesser facilement. Nous avons évoqué les procédures rituelles mises en place par les brodeuses pour se protéger de leurs matériaux (peinture sur les yeux, bénédictions...).

Enfin, avec ce dernier mythe, nous allons en quelque sorte voir synthétiser les différentes dimensions des piquants, de la broderie, et des brodeuses. L'histoire met en scène une jeune fille, qui veut plaire à sa mère et un porc-épic très humain dans ses attitudes. D'une alliance d'intérêts va naître un mariage. Nous verrons déclinés les rôles de la femme, en tant qu'épouse, future épouse, et en tant que « fille de », et constaterons une fois de plus la nature « magique » et périodique des piquants, d'autant plus lorsqu'ils sont déjà colorés. Ce mythe est répertorié chez Lévi-Strauss comme M 445, « Arapaho : le porc-épic coloré »[Note149](#), et chez Dorsey et Kroeber sous le numéro 100, « The Painted Porcupine »[Note150](#).

« Au début de l'automne, des Indiens campaient en lisière d'une forêt. L'année avait été

bonne et les femmes s'affairaient à gratter, tanner, peindre et broder les peaux. Malheureusement, elles manquaient de piquants de porc-épic *indispensables* pour leurs travaux de broderie. Une femme surtout, qui était une excellente brodeuse, *ne pouvait finir un ouvrage qu'elle considérait comme un devoir religieux*. Sa fille, aussi belle que sage, tendrement dévouée à ses parents, raconta qu'elle avait entendu parler d'un porc-épic colorié auquel elle voulait offrir le mariage *bien qu'elle n'eût aucun désir de fonder un foyer*. Mais un tel genre approvisionnerait sa mère qui, pour le moment, n'aurait qu'à recueillir le plus de piquants possibles et s'en arranger.

La jeune fille alla chez le porc-épic colorié. « Je m'offre à toi, dit-elle, car les temps sont durs : ma chère mère n'a plus de piquants pour sa broderie. Je serai tienne et tu nous aideras, mes parents et moi. » Le porc-épic hésita d'abord, mais sa jolie visiteuse l'avait touché, et il finit par accepter. Tous deux firent très bon ménage.

Un jour qu'ils prenaient le soleil devant leur tente, le porc-épic posa sa tête sur les genoux de sa femme et lui dit qu'elle pouvait l'épouiller, c'est-à-dire arracher ses piquants pour les donner à sa mère : « *A cette époque de l'année, expliqua-t-il, je suis bien fourni en piquants ; j'en ai très peu à la fin de l'été. Souviens-toi que je ne peux pas donner grand chose pendant les mois chauds, mais que je suis abondamment pourvu en automne et en hiver.* »

La femme se mit à arracher les piquants dont elle emplit les sachets de vessie réservés à cet usage. La maman fut bien contente : « Dis à ton mari que j'apprécie sa bonté et sa générosité » s'écria-t-elle en rassemblant les sachets pleins de piquants *blancs, rouges, jaunes et verts*.

La jeune femme informa ses parents des mœurs de son mari et partit le rejoindre. C'est depuis cette époque que les femmes teignent les piquants pour leurs travaux de broderie. »

Hormis l'information intéressante sur les quatre couleurs des piquants, par ailleurs quatre couleurs des directions chez les Arapaho, ici trois instructions principales sont à retenir : les qualités d'une « bonne » fille et « bonne » épouse, la dimension religieuse du travail aux piquants, les qualités périodiques du porc-épic.

Ce mythe nous renseigne donc en premier lieu sur les qualités des jeunes filles indiennes, et cette jeune fille-ci est idéale. Elle est « aussi belle que sage, et tendrement dévouée à ses parents ». Pour approvisionner sa mère en piquants de porc-épic (parce que cette dernière est une grande artiste et qu'elle considère son ouvrage comme un « devoir religieux »), elle est même prête à épouser un porc-épic, « bien qu'elle n'eût aucun désir de fonder un foyer » : elle est prête à se sacrifier pour sa famille. La broderie aux piquants apparaît comme symbole des vertus féminines, et véritable critère social : la mère de la jeune fille n'est pas une femme comme les autres, et sa fille elle-même incarne la perfection du dévouement féminin à sa famille. Lévi-Strauss dit ainsi que « l'art de la broderie en piquants constitue donc l'expression la plus raffinée et la plus haute de la culture matérielle. »[Note151](#).

L'héroïne de ce mythe, à l'instar de celles qui le chassaient jusqu'en haut d'un arbre, convoite le porc-épic pour ses piquants, qu'elle destine à sa mère. Elle montre là qu'elle est une « bonne » fille, qu'elle a été bien élevée, et cela est normal puisque sa mère elle-même est une bonne épouse et une bonne mère, puisqu'elle travaille aux piquants, et sa fille apprendra à son tour. La broderie apparaît comme « le talent le plus relevé qu'on puisse souhaiter aux femmes, et qui démontre leur parfaite éducation »[Note152](#). Elle l'est à plusieurs titres : pratiquement, car il s'agit d'un art très difficile, délicat, qui exige patience, courage et dextérité (rappelons ici le caractère dangereux de l'égalisation des pointes qui peuvent sauter aux yeux et rendre aveugle, et la peinture dont les brodeuses blackfoot s'oignent les yeux) ; symboliquement car la périodicité des piquants est aussi celle des filles, qui sont ensuite « réglées » et disciplinées par cette pratique ; religieusement, car l'art de broder est un don, les motifs créés ont du pouvoir, des rites l'accompagnent donc.

En sachant broder, on s'inscrit en effet dans une dynamique de complétude et de perfection d'un idéal féminin. Nous reviendrons sur cette dimension dans la partie suivante de ce chapitre, *Des figures de femmes*.

La deuxième instruction du mythe nous renseigne ainsi sur la dimension religieuse et sacrée de la broderie (que nous détaillerons dans la suite, au sujet de la Femme Double). La mère de la jeune fille considère son art comme « un devoir religieux ».

Lévi-Strauss note à ce sujet (toujours p. 204) :

« Les broderies en piquants de porc-épic, de style géométrique et d'inspiration purement décorative en apparence, offrent une signification symbolique. Ce sont des messages, dont la brodeuse a longuement médité la forme et le contenu. Toujours philosophique, sa réflexion conduit parfois à un état de grâce où l'artiste reçoit une révélation. Avant de se mettre à l'ouvrage, elle jeûne, prie, célèbre des rites, respecte des interdictions. Des cérémonies marquent le début et la fin du travail. »

Nous reviendrons, dans notre dernière partie consacrée au symbolisme et au langage de la broderie, sur cette « méditation » et « signification symbolique » dont parle Lévi-Strauss. Au sujet des cérémonies qui marquent le début et la fin du travail, c'est Kroeber Note153, qui nous renseigne :

« On disposa la robe pour qu'elle ressemblât à un bison, on l'encensa et on la toucha comme pour faire se lever l'animal. Puis on l'étala et on posa dessus cinq plumes, une à chaque coin et une autre au centre. Les femmes cousaient les plumes à chaque endroit. Alors Dame Jaune prononça le nom de l'homme pour qui elle avait brodé la robe et l'envoya chercher. C'était Oiseau-dans-l'arbre. Il arriva, s'assit les yeux tournés vers l'entrée. Dame Jaune cracha quatre fois sur la robe, la tendit plusieurs fois à l'homme et la lui remit enfin. On encensa le vêtement et son propriétaire, qui fit don de son meilleur cheval à la brodeuse; elle l'embrassa pour le remercier. Puis il sortit avec sa robe neuve. »

Il décrit également les difficultés techniques à broder pour la première fois et la nécessité de recourir (finalement de la même manière que cela s'est passé pour moi, et même pour mes « maîtres ») à une ancienne brodeuse, qui sait et accompagne. Nous verrons un peu plus loin que cette intermédiaire est présente également dans les descriptions de Wissler au sujet des sociétés de brodeuses liées au culte de la Femme Double.

« Quand une personne inexpérimentée s'essaie pour la première fois à broder, elle échoue inmanquablement. Les pointes des piquants ressortent et l'ouvrage se défait. Une femme raconte que, dans sa jeunesse, elle voulut aider des brodeuses. C'était sa première tentative, et tout son morceau fut gâché : les piquants ne tenaient pas en place et les autres femmes lui interdirent de continuer. *Elle pria pour devenir une ouvrière habile et fit le vœu de broder toute seule une robe entière dans le même style. Une vieille l'approuva.* Ensuite de quoi les piquants restèrent en place, et elle fut capable de broder. » Note154.

Dans cette description, Kroeber fait également référence à l'émission d'un « vœu » ou serment de réussite, non sans rappeler celui de la mère dans le mythe de Owner-of-Bag chez Dorsey et Kroeber. Quand on pense aux travaux d'aiguille en France, on se souvient de la pratique d'un vœu, à chaque fois que l'on se pique le doigt. De plus, dans le contexte des Plaines, il faut garder en tête le fait que talents et dons sont délivrés par les esprits, et qu'échouer ou réussir est finalement dépendant de leur volonté...

Le dernier renseignement important apporté par ce mythe nous apprend que les piquants subissent eux aussi les effets des saisons, et que ces matériaux, brillants, abondants, blancs et longs, tels qu'ils sont décrits dans les yeux des chasseuses de porc-épic, le sont plutôt en automne et en hiver qu'en été. Nous retrouvons ici la fonction didactique et pragmatique des mythes, mais pas seulement. Avec Lévi-Strauss, nous sommes amenés à considérer les femmes et les porcs-épics comme des créatures lunaires et cycliques, d'où le rapprochement de ces derniers avec la figure de Lune dans les récits mythiques. Dans le cycle des épouses des astres comme

dans le mythe du porc-épic colorié, les jeunes femmes ont des points communs : elles cherchent des piquants non pour elles, mais pour leurs mères, et elles épousent ensuite des êtres porcs-épics.

Allons plus loin. A partir de là, elles deviennent elles aussi femmes. Si, avant, elles ne brodent pas, c'est qu'elles ne sont même pas pubères, et c'est pourquoi elles veulent les piquants pour leurs mères. Dans les Plaines, on apprendait aux jeunes fille à broder aux piquants uniquement à partir de leurs premières menstrues (cette initiation a lieu, nous le verrons, dans le tipi de menstruation). Leur alliance, mariage avec le porc-épic, marque donc leur apprentissage de l'art de la broderie, et également leur passage au statut de femmes, leurs premières règles. Leur mariage avec le porc-épic est donc, de ce fait, celui de la peau, de l'aiguille, du sang et des piquants. Nous poursuivrons cette analyse lorsque nous aborderons en détail les rituels de la loge menstruelle.

De la sorte, le porc-épic, comme la femme, est un être saisonnier, Lévi-Strauss dit ainsi : « le porc-épic, dont les piquants rythment par leur croissance l'activité des femmes comme agents culturels, prévient aussi, par son caractère périodique, les retards ou désordres qui menacent les rythmes vitaux. » (p. 207).

### **III/ Des figures de femmes**

En tant qu'art féminin confinant au magique et à la manipulation du « pouvoir du monde », en tant qu'« expression la plus raffinée et la plus haute de la culture matérielle » et que « talent le plus relevé que l'on puisse souhaiter aux femmes, et qui démontre leur parfaite éducation », la broderie aux piquants s'avère être le cœur de représentations complexes de la féminité dans les sociétés amérindiennes des Plaines. Diverses figures féminines sont ainsi déclinées, la jeune fille bientôt mariée, l'épouse parfaite, la mère, la femme perdue. Entre elles, nous verrons que les manières d'être ne sont pas systématiquement oppositionnelles ou tranchées, mais que des ponts, des liens, des ambivalences sont possibles. Ce sont les figures de la transformation et du passage qui nous aideront à répondre à cette question, incarnées par la Femme Double, la Femme Daim ou encore Double Visage.

Les valeurs associées à la pratique du travail aux piquants sont symboliques, cosmologiques, sociales, statutaires, elles engendrent des pratiques concrètes entre les sexes, les genres, les espèces. Ce sont les corps qui sont forgés dans cette logique, mais aussi les esprits et les rêves de ces femmes. Nous verrons que ces conceptions permettent également d'expliquer des pratiques contemporaines, tant dans les conduites sociales que dans les identités ou les rôles attribués aujourd'hui aux femmes des Plaines.

En comparant les pratiques, les manières de faire, nous verrons aussi des manières de penser, de rêver, de concevoir son rôle, sa place, comme son art. En apprenant la broderie, la jeune fille apprend donc les cadres de sa féminité en devenir, les codes qui régiront son existence en tant qu'épouse, puis mère. Par le travail de l'aiguille et sa liaison profonde aux mythes, elle va apprendre quelle doit être son attitude, si elle veut correspondre au modèle idéal de féminité mis en exergue par sa société. En brodant, elle incorpore donc plus qu'une mémoire des gestes et des savoirs-faire, elle incorpore sa culture (au sens de l'idée d'« inculturation », Margaret Mead).

#### **1/ Devenir femme**

Devenir femme, et si possible une femme parfaite ou presque, celle que l'on a idéalisée et rêvé d'être depuis l'enfance pour plaire à ses parents et à son groupe social d'appartenance, n'est pas une tâche facile, et passe par des marqueurs culturels forts. Dans les Plaines, l'un des principaux est donc l'apprentissage de la broderie aux piquants.

En effet, la broderie, comme la couture en France, et selon les termes d'Y. Verdier, «fait partie de l'éducation des filles, quel que soit leur milieu », « la couture achève l'éducation »:

« Les pédagogues l'affirmaient à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et encore au début de ce siècle :  
« l'enseignement de la couture doit faire partie de l'éducation des filles, de toutes les jeunes filles. Dans quelque position de fortune qu'elles se trouvent, la couture a son utilité. Pour les unes c'est leur gagne-pain, pour les autres un moyen d'employer leur temps »... et d'occuper leurs doigts. Ce dernier principe soutient donc toujours l'édifice de l'éducation des filles, car Fénelon disait déjà : « L'ignorance d'une fille est cause qu'elle s'ennuie, et qu'elle ne sait à quoi s'occuper innocemment ». »[Note155](#).

Nous l'avons vu à travers les mythes, la femme idéale, que Tête-Rouge veut bien alors épouser, ou encore la mère ou la jeune sœur parfaite des sept frères étoiles, est celle qui sait broder aux piquants. C'est d'ailleurs en grande partie grâce à ce talent qu'elle attire les hommes. Cette qualité révèle son soin pour sa famille (elle leur fabriquera de nombreux vêtements, beaux mais aussi protecteurs tant du froid que des êtres surnaturels, car les motifs qu'elle connaît délivrent des pouvoirs qui permettent de sauver sa vie, cf le petit frère du mythe des sept garçons étoiles), mais aussi son caractère : il faut des qualités pour broder aux piquants. Persévérance, patience, productivité, abnégation, dextérité, sont autant de caractéristiques associées à la brodeuse aux piquants. Cette dernière assure une protection pratique et symbolique des siens : Dorsey et Kroeber comme Walker[Note156](#). notent ainsi qu'ajouter du travail aux piquants sur une robe ou des mocassins leur donnait des pouvoirs spéciaux, liés au symbolisme des formes et couleurs du motif. De tels objets accordaient à leurs porteurs des protections et vertus surnaturelles. Nous insisterons sur ces capacités spécifiques du travail aux piquants dans le dernier chapitre de cette étude. Par ailleurs, la brodeuse assure également parfois, par sa productivité, une rentrée d'argent à travers la vente de ses travaux.

Pour devenir cette femme utile, il faut que la jeune fille, celle qui, dans les mythes, poursuit l'astre porc-épic pour procurer des piquants à sa mère, soit « formée ». Formée dans tous les sens du terme : « formée », c'est-à-dire devenant femme, à la puberté, « formée » c'est-à-dire telle une apprentie ayant reçu les connaissances nécessaires (les gestes de la broderie, les techniques) et, enfin, « formée » telle une étudiante, ayant reçu les connaissances nécessaires à l'accomplissement de sa maturité et de ses rôles –métiers- à venir (les règles de conduite, les codes de l'épouse, la cosmogonie...)

Par la broderie, on va discipliner les corps comme les esprits. Y. Verdier dit de la leçon de tricot qu'elle est « une leçon de maintien »[Note157](#). : ici la posture des âmes rejoint la posture des corps. Les vertus morales de la brodeuse (industrielle, consciencieuse, patiente, attentive..) sont aussi physiques : elle est modestement penchée sur son ouvrage, attentive, inclinée, soumise. C. Lévi-Strauss décrit comme en écho les jeunes filles indiennes « elles observaient un maintien modeste, tenaient les yeux baissés en toute circonstance, s'imposaient de ne pas rire ni parler haut. »[Note158](#).

Cette attitude « soumise », en tout cas réservée, est très souvent celle que l'on rencontre chez les femmes amérindiennes en Saskatchewan, souvent chez les plus âgées. Douceur, réserve, presque timidité sont monnaie commune. Souvent silencieuses, très calmes, lorsqu'elles prennent enfin la parole, leurs filets de voix sont parfois à peine audibles. Cette attitude de douceur et de calme reste la plus prisée, on me l'a même indiquée comme « traditionnelle ».

« Traditionnelle » en référence aux comportements déjà observés par l'anthropologie américaine, notamment entre les frères et sœurs, gendres, brus et beaux-parents, qui sont dites « timides »[Note159](#). -*wisteca* en lakota-, et qui correspondent à des conduites d'évitement[Note160](#).

On ne se regarde ni ne se parle directement entre belle-mère et gendre, ni, d'ailleurs, entre bru et beau-père. Ce sont des observations que j'ai pu également faire sur le terrain, encore aujourd'hui, notamment auprès de Whilma ou Mary, femmes plus âgées, qui regrettaient les usages anciens et les pratiquaient encore dans leurs maisons (voir Chapitre 1, II/2/B, le témoignage de Whilma). A travers les postures adoptées on peut voir en action une véritable prescription sociale des attitudes.

Lorsque Fénelon, évoqué plus haut, affirmait qu'il fallait « occuper les filles », nous sommes très proches d'une des fonctions de la broderie dans les Plaines. La « mise à l'ouvrage » des filles est plus qu'une occupation, c'est une discipline qui vise à plier le corps. C'est ainsi que mon corps, comme celui de Sheila, de Jainie ou de Whilma s'est lui aussi plié à cette exigence de l'attente, de la patience, de la concentration et de l'inclinaison vers l'ouvrage. J'ai réalisé plus tard que, moi aussi, j'ai courbé la tête pour mieux voir, pour mieux agir aussi. Les images du film *Brodeuses* évoqué plus haut sont également vibrantes à cet égard. Le corps, comme l'esprit, se concentre en lui-même. Ce repli sur soi n'est pourtant pas celui, par exemple, de l'abandon au sommeil dans une position dite fœtale, il n'est pas un retour sur (en ?) soi confortable ou rassurant. Cette flexion est douloureuse, tendue, crispée. Les muscles sont infiniment sollicités, et sortent douloureux des heures passées en une seconde.

Cette attitude d'intense concentration et de discipline du corps est, par ailleurs, aussi celle que mettent en avant les mythes, telle la vieille femme de la légende de Shunka Sapa qui remet inlassablement son ouvrage. Cette attitude est celle d'une « femme bien », *slot'a* en lakota, qui signifie, encore d'après De Mallie, « full of grease »[Note161](#), littéralement « pleine de graisse », en référence aux robes de peaux portées par les femmes, raidies par la graisse à force d'être portées durant le tannage des peaux et la préparation de la viande. Cette indication renvoie à la grande industrie de ces femmes, elle symbolise tout leur acharnement à la tâche et donc leur dévouement à leur époux ainsi qu'à leur communauté... Dévouement qui passe en partie par l'oubli de soi, en faisant taire les douleurs et difficultés du travail, qui passe par un sacrifice, mais aussi, nous le verrons, qui peut mener à une libération telles les rêveuses de la Femme Double.

Si ces gestes comme ces pensées doivent devenir les leurs, comment ces jeunes filles vont-elles se plier à leur destin ? Quels vont être les procédés qui vont amener à les former, c'est-à-dire à les transformer de filles en femmes ?

## A. La loge menstruelle

Lorsqu'une jeune fille lakota ou oglala atteignait la puberté, elle s'isolait dans une petite hutte ou un tipi, appelé *isnati awicalowanpi*[Note162](#), ou *isnatipi*[Note163](#), traduit généralement par « loge » ou « tipi menstruel », où une femme plus âgée « l'instruisait dans les voies et manières féminines », pour reprendre l'expression employée par Y. Verdier dans un autre contexte, concernant le « stage » chez la couturière[Note164](#), période d'initiation à l'occidentale qui, nous le verrons, a de nombreux points communs avec celle de la loge menstruelle.

En effet, *isnati* signifie littéralement « vivre seule ». Or, ce qui va précisément présider à la formation des « femmes nouvelles »[Note165](#), va être, dans les deux cas, ici et là-bas, une période de retrait, d'exil, de mise à part du monde social commun et mixte.

L'initiation à la féminité va se faire dans les deux cas dans une distance prise avec le quotidien, dans un cadre, un temps et un lieu précis : ici, en Amérique du Nord, dans le tipi de puberté ou « menstrual lodge », situé à l'extérieur du village, pendant quatre jours ; là-bas, en France, dans la maison d'une couturière, loin de chez elles, tout un hiver durant l'année de leurs 15 ans. Les deux périodes pourraient correspondre à ce que Van Gennep[Note166](#) aurait appelé des stades liminaires, de passage entre deux « âges ».

Ce séjour fait, dit Y. Verdier, « charnière entre deux âges nettement délimités », on y « dégrossi les filles » - « dégrossir », expression qui n'est pas sans rappeler une autre initiation, celle-là sexuelle, qui change également le statut de la jeune fille pour celui de femme-, deux âges que sont « la gamine et la jeune fille ».

Dans les deux cas, à l'abri des corvées habituelles, uniquement entre femmes, les jeunes filles vont pouvoir s'exercer à l'art de la broderie. Ici, la couturière, comme la vieille femme qui va enseigner l'art du travail aux piquants, sont des figures « notables » : ce sont des femmes à part, qui excellent dans leur art, tant et si bien qu'elles ne sont d'ailleurs plus tout à fait « femmes ». Y Verdier décrit ainsi l'image très répandue de la



couturière, qui s'assume souvent sans homme, célibataire, « vieille fille » sans enfants, entièrement dévouée à la pratique de son art. Nous verrons un peu plus loin qu'on croirait ici la description d'une rêveuse de Double Woman, comme si être artiste exigeait une part de sacrifice. La couturière est vue pour cela comme une femme « légère », telles, nous le verrons parfois, les rêveuses de la Femme Double. Les couturières ou bien sont « légères » ou bien sont « les héroïnes d'histoires d'amour triste, de celles qui font pleurer »[Note167](#), tout comme Sheila, nous le verrons.

La couturière ou la rêveuse de la Femme Double est donc « légère », certes parce qu'elle n'a ni mari ni enfants, mais surtout parce qu'elle connaît les arts féminins, les arts de la séduction : elle sait les dentelles, les boutons, comme la brodeuse aux piquants sait les couleurs, les motifs, les franges, qui embellissent la femme. Elle connaît l'art de la parure. Comme Ariane Ascaride, brodeuse du film du même nom, lorsqu'elle revient à elle après son deuil, qui, redevenue demoiselle, adopte alors à nouveau ses bas noirs aux coutures sensuelles, son rouge à lèvres rouge vif et son étole brodée.

A s'être tant dévouée, absorbée dans son art, la brodeuse n'est effectivement bien souvent plus tout à fait « femme complète » (c'est-à-dire épouse et mère). Y. Verdier évoque ainsi, p. 189, la broderie comme « un art de l'attente dont témoigne, en sa tragique folie brodeuse, la vieille demoiselle du village qui, attendant toujours, brode encore -attente dont seul le mariage eut pu la délivrer ».

C'est comme si les métiers, les fonctions remplies totalement, menaient à définir les caractères : Claude Lévi-Strauss notait ainsi qu'il existait une sorte d'homologie pensée entre deux systèmes, celui des occupations professionnelles et celui des tempéraments[Note168](#) :

« Les tailleurs, vantards et peureux mais aussi rusés et chanceux à l'instar des cordonniers ; ceux-ci farceurs, noceurs et égrillards ; les bouchers turbulents et orgueilleux, etc...[...] Pour expliquer la locution anglaise *as mad as a batter*, « fou comme un chapelier », on a fait état de troubles mentaux provoqués par les produits chimiques servant à traiter les fourrures. Qu'il s'agisse ou non d'une rationalisation, il est clair que, dans tous les cas considérés, la pensée populaire prétend se fonder sur l'expérience mais met aussi en œuvre toutes sortes d'équivalences symboliques qui sont de l'ordre de la métaphore. »

La couturière comme la brodeuse aux piquants apparaissent comme des figures féminines référentielles, « vers lesquelles on va » pour reprendre l'expression des campagnes françaises, qui assurent des fonctions de passage et d'initiation, comme elles sont les gardiennes des références.

Le séjour dans la loge menstruelle peut être comparé à une période de « retraite », physique et spirituelle, cette période est décrite également chez les Cree, par David Mandelbaum[Note169](#), où elle dure également quatre jours. En effet, comme à Minot, les jeunes filles, coupées de leur famille, vaquent à des activités aux rythmes et disciplines très différentes. Non plus submergées de corvées obligatoires et fastidieuses, elles peuvent toutes entières se consacrer à la préparation de leur avenir, par l'exercice de leur talent. Dans les Plaines, il s'agit de la pratique intensive du travail aux piquants, que L. Sundstrom note ainsi : « girls at menarche were secluded and required to spend four days practicing quilling and hide tanning to insure they would become industrious women. »[Note170](#). Annexes p. 367

Or, nous l'avons vu dans la partie précédente, la broderie revêt des valeurs cosmogoniques, sacrées, sociales, statutaires. Pour devenir cette épouse, puis mère idéale, elles doivent apprendre à broder, et même si possible exceller dans leur art.

Ainsi, comme nous l'avons évoqué plus haut, il s'agit de « former » les jeunes filles, de les discipliner et « régler » la musique de leurs corps. Dans la « menstrual lodge », nous retrouvons cette valeur du travail constant, acharné, qui, effectivement, plie l'esprit, le « concentre » comme disent beaucoup de brodeuses, mais également le corps, alors soumis à une tension, une attention, une minutie et discipline des gestes,

notamment pour éviter de se blesser et ensuite réussir son ouvrage : rappelons la remarque de C. Lévi-Strauss à ce sujet : « Tous ces talents ne s'acquerraient pas sans douleur. Les Menomini disent que l'art de la broderie en piquants était tout à la fois pénible et dangereux. »[Note171](#) .

La douleur est celle de l'apprentissage des gestes de la féminité, mais aussi de l'apprentissage de la condition même de femme : les menstruations, qui préfigurent les douleurs de l'accouchement.

Avec la puberté, et l'apparition des « règles » physiologiques semblent associées des « règles » sociales qui sont transmises par l'apprentissage de la broderie aux piquants. Rappelons là encore quelques analyses de C. Lévi-Strauss :

« Car les filles sont des êtres périodiques que, pour protéger contre des dérèglements toujours possibles, on juge indispensable de bien élever. Or sur le plan de la culture, cette bonne éducation se mesure aux talents qu'elles montrent dans les arts d'agrément, dont les piquants de porc-épic constituent la matière naturelle. »[Note172](#).

Le sang menstruel est en effet perçu comme un « pouvoir » décuplé des femmes. Durant leurs règles, et ce tout au long de leur vie, elles seront perçues comme potentiellement dangereuses, tandis que leurs capacités à ressentir et à comprendre le surnaturel seront étendues et renforcées (Mandelbaum D. (1944), Hassrick R. (1964), Powers M. (1986)). Raymond De Mallie[Note173](#), note également que cette « charge » du sang menstruel est désignée sous le terme de *wakan*, sacré, mystérieux, et non pas sous des qualifications péjoratives (développées probablement sous l'influence du christianisme) comme celles de « polluante » ou « contaminée » comme la décrit notamment W. K. Powers[Note174](#) . Ce pouvoir sacré pouvait alors entrer en conflit avec celui des hommes, mais aussi celui des esprits en général présents dans les villages. D'où la mise à l'écart. Ce pouvoir était pensé comme ni bon, ni mauvais, mais utilisable pour l'un comme pour l'autre : c'est aussi pourquoi on enfermait les premières menstrues dans un paquet, « bundle », que l'on plaçait ensuite à proximité de l'*isnati*, généralement dans un arbre[Note175](#) , hors de portée par exemple des coyotes.

Je peux rappeler ici que j'ai moi-même fait l'expérience des interdictions liées au pouvoir du sang lors de mes recherches sur le terrain : interdiction de pratiquer les rites de sweat lodge et de préparation à la Danse du Soleil (Thirst dance, « danse de la soif » chez les Cree), comme d'entrer en contact avec les objets conservés dans le cocon.

De plus, et cette croyance est attestée encore une fois chez quasiment tous les auteurs (M. Powers, W. Powers, C. Wissler...), les menstruations elles-mêmes étaient vues comme causées par les esprits. James Walker note à ce sujet :

« The spirit which take possession of the body of a girl when she becomes a woman squeeze the blood from her body and cause the flow. Each moon they return and do this unless she becomes with child, when they are pleased and let her alone, except Anog Ite (Double Face) who may still plague her with pains.»[Note176](#). Annexes p. 367

Jainie a également évoqué pour moi cette croyance en Anuk Ite, toujours rappelée à elle par sa grand-mère lorsqu'elle se plaignait de ses douleurs : « c'est Double Face qui vient te tourmenter avec des douleurs pendant tes règles, parce que, durant cette période, on n'est ni une fille, ni une mère. Nous aussi on est double, et c'est douloureux ». Nous reviendrons sur la dualité des êtres et des féminités un peu plus loin lorsque nous nous attarderons sur la figure de Double Woman, par ailleurs parfois confondue avec celle de Double Face.

Anuk Ite ou Anog Ite est toujours décrite comme une femme ayant un beau visage de face, horrible de dos : c'est une sorte de Janus.

Or, dans la cosmogonie oglala (langue : lakota), Anog Ite possède aux premiers temps du monde une

apparence antérieure. Dans un des mythes situés à cette époque, Iktomi (le trickster homme-araignée) intrigue avec l'aide de Vieil-Homme et Vieille-Femme afin que Soleil abandonne Lune, ici sa femme et non son frère, pour épouser Visage, fille de Vieil-Homme et Vieille-Femme, qui est déjà mariée avec Vent, dont elle a quatre fils, les quatre vents. Cette querelle matrimoniale a pour effet la différenciation du jour et de la nuit. Il faut noter d'ailleurs qu'en lakota, jour et nuit ont une même racine, *wi*, cette force de l'univers assimilable à l'âme ou l'énergie dont nous avons parlé plus haut.

Ainsi soleil se dit *anpetu wi* : « *wi* lumineux », et lune, *hanhapi wi* : « *wi* obscur » ou « assombri ». Les domaines solaires et lunaires se trouvent ainsi séparés, et Visage comme ses parents est bannie, elle vient habiter sur terre. Elle est punie également comme une femme adultère : on la défigure et elle devient Anuk Ite, « Visage-des-deux-côtés ».

Anuk Ite est donc « associée » à la Lune, elle l'a même épousée, comme la jeune fille épousant le porc-épic-Lune. On peut dès lors supposer que c'est pourquoi aujourd'hui, tout comme elle a été punie pour cela, les jeunes filles sous le pouvoir de la lune (les règles) sont punies par des douleurs, hantées symboliquement par Anuk Ite.

En poursuivant sur cette piste, nous retrouvons des mythes abordés plus haut. Dans la légende de Shunka Sapa (dont existe également une version iroquoise qui situe directement la brodeuse *dans* la Lune, formant ses taches, cf. Lévi-Strauss p. 206), si l'on considère la version recueillie par Dorsey<sup>Note177</sup>, une précision est apportée : la vieille femme qui brode inlassablement aux piquants, faisant en parallèle bouillir sa marmite, et qui ne doit jamais s'arrêter sous peine de fin du monde, est, nous dit-on, « assise au clair de lune ». Or cette femme s'appelle *Hokewin* ou *Hokewinla*, traduit par Dorsey comme « homme-tortue » ou « homme qui vit dans la lune, avec les bras ouverts ». Cependant, W. Powers<sup>Note178</sup> propose une autre traduction, qui semble beaucoup plus significative : *hoke* contiendrait deux racines, *ho*, « qui appartient au cercle du camp » et *ke*, qui désigne le féminin dans le terme *keya*, « tortue de mer ». La lune est ainsi vue comme féminine, le personnage qu'on croit y percevoir aussi, contrairement à notre « homme dans la lune ». Cette femme supposée résider dans l'astre est même désignée comme une « femme couverte de vêtements », ce qui la qualifie en fait d'être enceinte.

On voit ici se dérouler le fil des métaphores et réseaux de la pensée symbolique des Plaines et se dessiner les liens entre féminité, Lune, porc-épic, menstruations, broderie. Rappelons qu'en épousant le porc-épic, on épouse en fait Lune, et qu'ainsi de jeune fille (elle cherche des piquants pour sa mère) on devient femme. On comprend alors pourquoi c'est le travail aux piquants qui « forme » les jeunes filles : elles s'allient, elles « épousent » symboliquement le porc-épic par le travail de ses piquants, elles épousent donc en fait la lune et ses cycles<sup>Note179</sup>. L'alliance lune-porc-épic a pour conséquence de les transformer en femmes, de leur donner le pouvoir d'enfanter, et donc devenir « productives » et « industrielles » aussi dans cette voie et pas seulement dans leurs qualités artistiques, c'est-à-dire potentiellement fertiles, fécondes.

Durant la période de retrait dans la loge menstruelle, c'est effectivement de leur avenir dont il est question : quelles femmes vont-elles devenir ?

La plupart des jeunes filles indiennes, comme le souligne Y. Verdier au sujet des jeunes Françaises, ne vont pas devenir elles-mêmes couturières ou, dans notre contexte, brodeuses aux piquants / rêveuses de la Femme Double. Elles seront de bonnes épouses, de bonnes mères, appliquées dans les arts de la broderie, mais pas excellentes et uniquement dévouées à leur pratique. Durant leur apprentissage dans la loge menstruelle, elles vont se projeter dans l'avenir avec les conseils de leurs parentes réunies autour d'elles. Dans le même temps, elles vont au sens propre fabriquer leur avenir, symboliquement et pratiquement.

En effet, elles vont découvrir durant cette période l'importance des motifs brodés, des couleurs choisies, elles vont également, comme nous l'avons noté, broder intensément, et, nous le supposons, commencer ainsi à constituer leur « trousseau ». Le parallèle semble pertinent car les brodeuses ont bien souvent un motif

personnel, qu'elles apposeront systématiquement sur leur travail, lorsqu'il est destiné à leurs proches, leur famille. Lorsqu'il s'agira de leurs époux ou de leurs belles-familles (nous l'avons vu avec Jainie), elles apposeront le leur. Nous avons vu également dans de nombreux mythes et, par exemple, celui des frères-étoiles, que la jeune fille pour se faire accepter en tant que sœur n'arrive pas les mains vides, mais s'est au contraire d'abord constitué un trousseau brodé aux piquants.

Pour continuer ce parallèle au sujet du marquage du trousseau, Y. Verdier<sup>Note180</sup>, note : « marquer était un devoir immédiat, un *point d'honneur* témoignant d'un *lien organique* entre la fille et son trousseau, *comme si un linge bien marqué était synonyme d'une fille bien formée.* »

On retrouve bien ici cette idée de lien intrinsèque, d'homologie presque, entre la broderie d'une femme, et la femme elle-même : leurs qualités comme leurs défauts sont comme dévoilés dans l'ouvrage, à travers les marques sur la peau, l'aspect des piquants. De plus, les qualités de protection attribuées aux motifs montrent également cette connexion : une famille bien protégée, par une bonne mère /épouse/ sœur, est une famille bien « brodée »...

C'est pourquoi des talents de brodeuse dépendent l'avenir de la jeune femme, c'est-à-dire à proprement parler son destin d'épouse et de mère. Avoir un piètre trousseau ou négliger sa broderie aux piquants équivaut à courir à sa perte sociale, mais aussi physique.

Linea Sundstrom souligne ainsi que les Aînés Omaha disaient aux filles que, véritablement, leur survie dépendait de leur industrie dans les arts féminins traditionnels : « their very survival depended on their industry in traditional woman's crafts »<sup>Note181</sup>. Cette idée est renforcée par des propos d'Anciens rapportés chez Fletcher et LaFlesche :

« If you are a thrifty woman, your husband will struggle hard to bring you the best of materials for your tent and clothing and the best of tools. If you have a good tent, men and women will desire to enter it. They will be glad to talk with you and your husband. If you are willing to remain in ignorance and not learn how to do the things a woman should know how to do, you will ask other women to cut your moccasins and fit them for you. You will go from bad to worse; you will leave your people, go into a strange tribe, fall into trouble, and die there friendless.»<sup>Note182</sup>, Annexes p. 367

Une fois de plus, ce qui peut éviter un destin tragique, souvent raconté dans les mythes, de filles paresseuses ou inhabiles qui deviennent vite des filles "perdues", c'est la pratique du travail aux piquants. Rappelons par exemple ici le mythe de Owner-of-Bag commenté plus haut, où une mère qui fut négligente, redevient mère idéale en sauvant son enfant. Et comment le sauve-t-elle ? Par la fabrication de nombreuses pièces brodées aux piquants, qui distrairont le monstre, obnubilé par l'idée de compter tous ces piquants ce qui permettra leur fuite...

Mais si la pratique du travail aux piquants confère des vertus morales et religieuses, elle permet également d'accéder à une reconnaissance sociale.

## **B. Reconnaissance et statut social**

En effet, suite aux quatre jours passés dans la loge menstruelle, où l'on attendait d'elle qu'elle « fasse ses preuves » donc qu'elle démontre son habileté et sa productivité, la jeune fille était honorée d'un nouveau statut. Elle était reconnue comme une « buffalo woman », comme une personne essentielle à la survie de son peuple, comme pouvait l'être le bison dans les Plaines (centre de toute vie, subsistance, économie, mais aussi spiritualité).

C'est R. Hassrick<sup>Note183</sup>, qui note ainsi :

« Les vertus féminines étaient célébrées et on les faisait connaître à autrui par des cérémonies religieuses, des rassemblements et des festins ; le prestige d'une femme dépendait des mentions qu'on en faisait en public et du soutien de sa famille. »

Ainsi, toujours d'après Hassrick, on célébrait le « chant du bison » appelé aussi le « chant des premières règles » - *isnati awicalowan*, « ils chantent sur ses premières règles »<sup>Note184</sup> - en l'honneur de la puberté des filles. C'était un « rêveur du bison », animal protecteur des jeunes filles, « patron de leurs vertus » (travail-fécondité-générosité), qui devait mener la cérémonie. Il devait repousser Anuk Ite et ses douleurs. Le rite accompli, la jeune femme avait le droit de porter les cheveux nattés, comme sa mère et, dit Hassrick, de « se peindre une raie rouge sur le front et les joues ». W. Powers, qui décrit également ce rite dans son ouvrage, précise les recommandations adressées à la jeune femme : « elle doit être *industrielle comme l'araignée*, prudente et silencieuse comme la tortue, et joyeuse comme l'alouette des prés. »

Cette cérémonie, décrite longuement chez J. Walker<sup>Note185</sup>, sous le nom de « buffalo ceremony », *tatanka lowanpi*, prendrait ses origines dans un affrontement mythique. C'est une femme-bison, une femme appartenant à *Tatanka*, l'esprit du bison, qui l'aurait appris aux femmes lakota. L'histoire dit que Anuk Ite ne cessait de harceler ses sœurs et d'essayer de les conduire jusqu'au repaire d'Iktomi, les persuadant de faire des choses folles et dégoûtantes.

Avec l'aide de messagers de Wi, le Soleil et de Okaga, le Vent du Sud, elle parvint à bannir Iktomi et Anuk Ite loin du tipi de ses sœurs (« the tipi of the buffalo »). Elle put ainsi faire d'elles des femmes bien (« good women »), industrielles et accueillantes, fidèles à leurs maris.

C'est durant leurs menstruations que doit avoir lieu la cérémonie, car c'est là que les femmes sont les plus vulnérables aux mauvaises influences : si elles acquièrent un pouvoir puissant, celui-ci n'est pas directement contrôlable, il peut être utilisé à des fins néfastes ou bienveillantes. Il n'est en soi ni bon ni mauvais, comme je l'avais mentionné plus haut.

Ensuite, les jeunes femmes qui avaient eu la chance de voir célébrer pour elles un chant du bison (il semble que ce n'était le cas que lorsque la famille était plutôt riche et notable), étaient tenues en haute estime, et acquéraient donc un statut social valorisé en tant que « femmes-bison ». Quoi qu'il en soit, qu'elles soient « bison » ou pas, il semble que les brodeuses aux piquants accédaient à un grand prestige par la pratique de cet art. Nous verrons un peu plus loin que celles qui faisaient partie des sociétés de brodeuses atteignaient ainsi des sommets dans l'échelle sociale.

Le souvenir conservé des œuvres brodées servait ainsi à afficher le prestige de chacune. Des « quilling count », que l'on pourrait traduire littéralement par « comptes de couture », étaient tenus. Les brodeuses décomptaient ainsi leurs travaux, tout comme les guerriers le faisaient avec les bâtons à coups <sup>Note186</sup> : tous pouvaient alors par simple « lecture » de l'objet, connaître la valeur de l'artiste. Buffalo Bird Woman, historienne hidatsa, apporte à ce sujet son témoignage, chez G. Wilson <sup>Note187</sup>. Elle souligne l'importance sociale de ce registre :

« A woman's quilling record became the basis for her social status, just as a man's coup count was the basis for this. For my industry in dressing skins, my clan aunt, Sage, gave me a woman's belt. It was a broad as my three fingers, and covered with blue beads. One end was made long, to hang down before me. Only a very industrious girl was given such a belt. She could not buy or make one. To wear a woman's belt was an honor. I was as proud of mine as a war leader of his first scalp.” Annexes p. 367

Dans ce témoignage, on comprend à quel point la distinction dans les arts dits féminins pouvait permettre à une femme d'être différemment (mieux) considérée au sein de sa communauté. C'est-à-dire être considérée non pas à l'égal d'un homme, mais sur les mêmes critères de prestige.

Dans chaque catégorie sociale sexuée, dans chaque genre, existent des signes par lesquels on reconnaît une femme ou un homme d'importance. Ici, Buffalo Bird Woman reçoit ce que nous pourrions comparer à un trophée (tel le scalp), une médaille, qui une fois arboré, affiche publiquement ses talents artistiques, mais aussi ses qualités morales, associées, nous l'avons vu, intrinsèquement, à ses talents. Cette ceinture était une marque d'honneur attribuée aux femmes, comme pouvaient l'être les honneurs de guerre aux hommes. Et comme la position sociale d'un homme dépendait dans les Plaines de sa capacité à donner de généreuses quantités de biens (nous sommes, comme sur la côte nord-ouest dans des sociétés du prestige et de la face, maintenues essentiellement par la générosité publique), la contribution de sa femme à travers son industrie était vitale pour lui aussi.

Wilson note encore au sujet de la ceinture :

« An honor mark goes to one who shows great industry, one who is a great worker and finishes hundreds of hides for robes and tents. Mahidiweash had such a mark given her by her "aunt" Sage. This honor mark was a woman's belt, a *ma-ipsu-haashe* and it could only be acquired by gift, as a reward to a great worker." Annexes p. 367

Ce type d'objets marquant une reconnaissance commune des valeurs d'un individu est encore très répandu aujourd'hui dans les Plaines. Ce sont notamment des récompenses qui marquent les qualités des danseurs de pow-wow, à travers le port d'une coiffe qui associe poils de porc-épic (« roach ») et plumes d'aigle pour les hommes. Des ceintures richement brodées de perles et piquants, particulièrement larges et visibles, sont également offertes aux jeunes filles qui dansent pour la première fois la danse dite « women's traditional ».

Cette dernière correspond effectivement aux pas de danse qui sont exécutés par les femmes dans le cadre rituel, en cérémonies (petits pas sautés, lents, avec un maintien extrêmement droit et rigide du buste, et qui n'ont rien à voir avec les danses profanes que l'on exécute en « round dance » par exemple, beaucoup plus détendues), mais dans une version « publique ».

Pour en revenir aux comptes de broderie, C. Lévi-Strauss [Note188](#), les décrit comme tenus sous la forme de « baguettes marquées de crans » :

« Rien d'étonnant que les brodeuses conservent une baguette marquée d'autant de crans qu'elles ont fait de robes et, parvenues à un âge avancé, sachent décrire dans tous les détails le décor de chacune et son symbolisme particulier : elles ont plus de courage à vivre, quand elles évoquent le temps passé et les grandes œuvres qu'elles accomplissent. »

Il semble également qu'ils aient pu être signalés sur les tipis, visibles aux yeux de tous. Ainsi, lorsqu'elles se réunissaient les brodeuses aux piquants se distribuaient entre elles des « bons points », par l'intermédiaire de bâtonnets. Voici l'illustration d'une de ces réunions, à l'initiative de Rattling Blanket Woman, « femme-couverture à crécelle », décrite chez R. Hassrick [Note189](#), qui les qualifie même de « concours » :

« Le héraut annonçait la chose à travers le village et demandait à toutes celles qui avaient ce genre de travail à présenter de se rassembler au centre du camp. C'est là que l'hôtesse, en l'occurrence Rattling Blanket Woman, posait un berceau décoré de piquants, constituant la quintessence de l'art féminin ; l'endroit où il se trouvait représentait la porte d'une « loge ». Ainsi, du côté opposé de ce tipi imaginaire, derrière un rang d'ouvrages faits main, elle attendait ses invitées. Chacune d'entre elles s'avancait, prenait place autour de la loge et plaçait ses travaux devant elle.

L'hôtesse allait d'invitée en invitée et après leur avoir demandé ce qu'elles avaient fait, leur donnait à chacune un bâtonnet —« stick »— pour chaque pièce brodée. Quand chacune avait obtenu les « sticks » auxquels elle pouvait prétendre, l'hôtesse prenait par la main la femme qui avait obtenu quatre fois plus de bâtonnets que les autres et la conduisait à la place

d'honneur. Elle escortait ensuite la brodeuse ayant obtenu trois fois plus de sticks et la faisait asseoir en face de la première choisie, et ainsi de suite jusqu'à ce que la « gagnante » soit placée devant toutes.

Une fois que les brodeuses réunies étaient d'accord sur le fait que celle qui avait été choisie méritait sa victoire, les autres apportaient de la nourriture, servaient d'abord les quatre premières dans l'ordre de leur « industrie », et ensuite passaient la nourriture aux autres. Pour commémorer l'événement, on faisait des marques sur le tipi du conseil (the Red Council Lodge).

De petites marques symbolisaient les travaux faits à la puberté, de plus larges les travaux plus tardifs, et au-dessus d'elles on marquait le nom de la brodeuse. Ainsi le « quilling count » de Rattling Blanket était-il figuré par le dessin d'une crécelle apposée au-dessus une couverture, une ligne reliant cette figuration de son nom au décompte de ses travaux : dix petites marques et quatre larges. Il s'agissait là de « son travail de piquant de porc-épic » et, exactement comme un homme faisait montre de ses honneurs guerriers dans la Loge Rouge du Conseil, de même une femme y apposait ses talents manuels.»

Les femmes pouvaient donc accéder, par leur excellence dans les arts « féminins », à un statut et une reconnaissance sociale impossible à atteindre par d'autres moyens. Nous allons voir à présent que certaines d'entre elles accédaient à statut encore plus particulier. C'est d'ailleurs le cas de Rattling Blanket Woman, qui, nous dit Hassrick, avait rêvé de la Femme Double.

## 2/ Rêver de la Femme Double : choisir sa féminité

### A. L'expérience visionnaire

Le rêve de Rattling Blanket Woman, nous allons le voir, contient malgré son étrangeté des récurrences communes aux rêves de la Femme Double.

Voici comment Hassrick<sup>Note190</sup> le raconte :

« Ainsi Rattling Blanket Woman rêva que deux ours portant sur leurs têtes des plumes d'aigle l'emmenaient dans une magnifique caverne richement décorée. Là, elle vit un autre ours et un squelette. *Un homme âgé lui dit alors, d'une voix de femme, qu'elle devait choisir le chemin qu'elle prendrait pour entrer* : de gauche à droite, ce qui était la règle pour pénétrer dans un tipi (marche du soleil), ou de droite à gauche. Elle fut prévenue que les trois ours étaient ses enfants, soit un fils et deux filles. Si elle ne faisait pas attention, son mari ressemblerait au squelette. *Elle devait donc être vigilante et choisir d'un côté ou de l'autre ; en cas d'erreur, elle deviendrait aussi squelette et n'aurait pas d'enfants.* Rattling Blanket Woman choisit d'entrer de droite à gauche ; les ours se changèrent alors en un engoulement, une hirondelle et une hirondelle de rivière. Tous portaient une queue de chat à la place de la leur. Lorsqu'elle revint à sa place, ils s'étaient tous transformés en humains, et le vieil homme avait ses traits à elle. Effrayée, elle s'éveilla.

Rattling Blanket Woman se maria et eut trois enfants, deux filles et un garçon. Chacun d'eux ressemblait aux oiseaux de son rêve. Par la suite, *elle attribua son talent pour le travail du piquant de porc-épic au fait que son rêve était celui de la Femme Double. Elle pensa, que si, dans son rêve, elle avait choisi l'autre sens elle serait devenue une femme médecin.*

Alors qu'elle était enfant, les rêveurs de la Femme Double dansèrent dans tout le camp *en portant des poupées et des cordes en nerf de bison.* Ils crachaient une *salive noire*, preuve évidente qu'ils possédaient le pouvoir de la Femme Double. Elle s'évanouit à leur approche, et comme elle restait inconsciente, les gens supposèrent qu'elle avait reçu une vision. Plus tard elle vécut d'autres rêves : on l'instruisait dans ce qu'elle devait faire pour ne pas perdre



sa famille. Faillir à ces instructions la faisait *vomir une substance noire*. Rattling Blanket Woman était considérée comme wakan par les autres, mais pas au point d'être une femme médecine. La relation qui existait entre celles dotées d'un talent particulier pour la broderie et celles ayant rêvé de la Femme Double ou de la Femme Daim était si étroite qu'on avait du mal à les différencier. »

Ces principes communs sont les suivants : choix entre deux chemins possibles, qui déterminent chacun une existence différente. Choix généralement entre être une bonne épouse et une bonne mère ou choix d'une vie « spéciale », sans enfants, en tant que femme médecine ou artiste accomplie, pouvant conduire à la perdition (rappelons les dangers qui guettent la couturière, « vieille fille » ou « fille légère »). Nous verrons également que le récit de Rattling Blanket corrobore d'autres descriptions de rituels liés au culte de la Femme Double (défilés dans les villages, poupées, substance noire salivée).

Cependant, avant d'entrer dans les détails de ces existences possibles et de leurs significations, il nous faut présenter qui est la Femme Double, et quelles sont les deux autres figures féminines qui lui sont liées, déclinaisons possibles d'elle-même, Double Face et la Femme Daim. Il nous faut également expliquer la pratique du rêve dans les sociétés amérindiennes.

Double Woman (Femme Double) ou parfois Two Women (Deux Femmes), *winyan nunpa* en lakota, est un être surnaturel complexe, constitué dans un agencement de dualités alternantes, articulant l'idée de féminité dans cette culture.

Elle semble incarner les diverses possibilités d'être au féminin dans les sociétés des Plaines. Rêver d'elle n'est jamais anodin, et peut changer à tout jamais la destinée d'une femme. Entre bonne et mauvaise épouse, femme modeste et extravagante, maternité et stérilité, industrie et paresse, les rêveuses de la Femme Double doivent décider de leur avenir d'artiste, d'épouse, de mère, et même « d'être humain » (c'est-à-dire faisant partie du « peuple », nom que se donnent les Lakota comme bon nombre d'autres tribus amérindiennes) au sein de leur communauté.

Double Woman est ainsi considérée comme l'inventrice du travail aux piquants chez les Lakota, et source du talent artistique chez les femmes (c'est exactement ainsi qu'elle est d'ailleurs décrite et interprétée dans la cassette vidéo « Lakota Quillwork », que nous évoquions plus haut). Elle était donc la protectrice des artistes féminines et la « patronne » des sociétés de brodeuses aux piquants, «*wipata okalakiciye* »<sup>Note191</sup>, cercles où se réunissaient les rêveuses de Double Woman, afin de non seulement pratiquer leur art et partager leurs connaissances, mais encore d'honorer les prescriptions rituelles liées à ce don.

Ces sociétés de brodeuses avaient donc pour origine une volonté créatrice de la Femme Double, qu'elle exprimait en déléguant ses pouvoirs aux femmes lakota à travers des rêves et des visions. Hassrick (p.276) et Sundström (p.101) notent ainsi respectivement à ce sujet :

« Il arrivait qu'un oiseau ou un animal leur parlent, dans un langage codé, d'un pouvoir et des devoirs qu'il entraîne. Tel était le cas du rêve de la « Femme double ». Il pouvait venir à une fille encore jeune. Au cours de ce rêve, l'enfant recevait les instructions de la « Femme daim » ou de ses manifestations surnaturelles. Il arrivait souvent, par la suite, que la jeune fille devienne un vrai chamane ou soit versée dans les arts féminins. »

Et, « It is clear from the statements of Lakota quillworkers themselves that their designs and techniques were derived from Double Woman dreams. ».

Obtenir une vision (« pleurer pour une vision », « crying for a dream » d'après l'expression communément employée dans les Plaines), pour les hommes comme pour les femmes lakota, conférait généralement la connaissance de chants sacrés, de prières, de notices rituelles, de talismans et de capacités, de dons, comme

celui de soigner, d'exceller au combat ou de travailler aux piquants. Dans ce contexte, un individu ne pouvait apposer ou même connaître de motifs aux propriétés sacrées à moins d'avoir reçu la « permission » des esprits de le faire, permission accordée par le don d'un rêve ou d'une vision. Même les hommes-médecine ne pouvaient véritablement et complètement acquérir leurs savoirs spécifiques sans l'obtention d'une vision, comme Georges Devereux le soulignait dans le cas de la culture mohave :

« Bien que, dans la pratique, le futur chamane apprenne les chansons et les techniques qui guérissent en regardant faire les chamanes établis, c'est le rêve de (ré) apprentissage qui compte, parce que seul l'apprentissage en rêve peut « infuser » de la puissance à sa propre performance. »Note192.

C'est par le rêve que venait donc aussi la légitimité, la reconnaissance publique du don.

Dans cette perspective, toutes les femmes se devaient d'apprendre la broderie aux piquants, mais seule la rêveuse de la Femme Double parvenait à exceller et à transmettre par le pouvoir de ses rêves toute la puissance des dons offerts par les esprits. C'est pourquoi ces rêves étaient désirés, et même provoqués, notamment dans les loges menstruellesNote193., par le recours au « fasting », c'est-à-dire au jeûne et à la prière intensive. De la même manière, les jeunes hommes passaient leurs premières épreuves devant les conduire à devenir des hommes, par le biais des quêtes de vision, appelée *hanbleceya* chez les Lakota (de *hanble*, « vision, rêve » et *ceya*, « implorer »Note194. ).

Cette quête prenait également la forme d'une retraite, hors de la communauté et du village. Sous la responsabilité et les conseils d'un Aîné ou d'un homme-médecine, le jeune garçon va entreprendre d'obtenir une vision, en se retirant généralement dans un lieu réputé pour son contact avec les esprits et, durant quatre jours, jeûner, prier, fumer la pipe. Le rituel est généralement précédé et conclu par une purification dans la sweat lodge, loge à sudation.

Les visions comme les mythes procèdent, comme nous pouvons le constater par exemple dans celle de *Rattling Blanket*, d'un espace et d'un temps autre. Les êtres, les choses, les lieux se transforment sans cesse. L'interprétation des visions est donc parfois délicate, et doit bien souvent passer par une personne expérimentée, homme médecin ou rêveur récurrent. Elan Noir, célèbre homme-médecine et visionnaire siouxNote195., insistait ainsi sur la nécessité d'interpréter et même de représenter une vision :

« Je crois l'avoir dit, mais si je ne l'ai pas fait vous l'aurez compris, un homme qui a eu une vision n'est pas apte à se servir du pouvoir de cette vision tant qu'il ne l'a pas représentée sur terre, pour être vue par le peuple. »

Par exemple, un homme qui rêve d'un bouclier avec un motif spécifique, qu'il perçoit dans son rêve comme lui donnant des pouvoirs spéciaux : s'il fabrique dans la vie ce bouclier, il lui permettra, par ses pouvoirs intrinsèques (le motif), et par le fait d'accomplir la volonté des esprits en « donnant corps » au rêve (donc en suivant leurs « conseils »), de « changer » le cours des choses. En l'occurrence, probablement de gagner la bataille.

C'est ensuite à travers ces rêves et leurs récurrences que seront identifiés les rêveurs comme appartenant à tel ou tel esprit, donc à telle ou telle société. Comme le soulignait Roger Bastide :

« Le rêve n'est jamais seulement rêvé, il est interprété au réveil, et il est interprété à travers la culture du groupe du rêveur : c'est le rêve et un rêve stéréotypé qui consacre le sorcier ou le chamane. [...] C'est le rêve et un rêve stéréotypé qui révèle chez les Indiens d'Amérique du Nord, au cours des cérémonies d'initiation, le totem individuel, et qui fixe par conséquent le statut social de la personne dans un ensemble structurel. »Note196.

Les individus se « marquent » par leurs rêves, trouvent leurs places et leurs fonctions au sein de sociétés de rêveurs, comme celle de la Femme Double. Ainsi, tous les auteurs [Note197](#), attestent ce regroupement au sein de cercles, guildes ou sociétés, affichant ainsi leur reconnaissance envers Double Woman pour son assistance spirituelle, son appui, la délivrance de pouvoirs. Voici comment C. A. Lyford décrivait ces réunions en 1940, « the porcupine quillworkers (*wipata okalakic'eya*) » :

« Un jour particulier, les brodeuses aux piquants de porc-épic se réunissent et se montrent leurs œuvres. A cette occasion, elles font une fête, parlent de leurs travaux, disent comment elles les ont faits et quels autres elles ont faits dans le passé ; elles se font aussi des cadeaux entre elles, mais elles gardent leur propre ouvrage. La réunion est convoquée par une femme âgée mandatée par celle qui donne la fête. L'hôtesse peut donner des « tâches » à accomplir à ses invitées. L'association est dans une certaine mesure considérée comme « sacrée », depuis qu'elle fût fondée en vertu d'un rêve de Deux Femmes. »

Aujourd'hui encore, on peut observer ce genre de réunions. Elles ont généralement lieu chez l'une des brodeuses (c'est Whilma et Mary qui ont témoigné et m'ont permis de participer à ce genre de réunions), qui, souvent pour l'occasion, prépare des gâteaux ou du bannoch (pain indien évoqué plus haut). Le caractère « festif » décrit par Lyford est ainsi toujours présent : on se donne la peine de cuisiner, on anticipe ce moment à venir avec joie et on montre qu'on s'y est préparé avec attention. Chacune apporte ses travaux, et elles en parlent, les confrontent, elles expliquent pour qui elles les ont faits, pour quelle occasion, et donc pourquoi le choix de telle ou telle couleur ou motif est important. Elles mettent en jeu ce que ce choix dit d'elles, brodeuses, et ce qu'il dit de celui qui va porter le motif qu'elles ont réalisé.

C'est ainsi que, des heures durant, autour d'une, puis de plusieurs tasses de thé ou de café au lait, les brodeuses se donnent leurs avis et partagent les « trucs » et astuces concernant la couture elle-même, ou l'obtention des couleurs. La référence au temps jadis est omniprésente : elles se souviennent, non seulement de leurs travaux passés (par exemple de types de motifs ou de points plus difficiles qu'elles n'exécutent plus aujourd'hui, parce qu'elles sont « *vieilles et fatiguées* », ou « *parce que ça ne se fait plus* »), mais encore elles discutent des « styles plus anciens » et, alors, ressurgit le modèle de leur mère ou de leur

grand-mère, qui faisait autrement et, évidemment, souvent mieux d'après leurs discours. Pour continuer la comparaison avec la description faite par Lyford, les brodeuses ne se donnent pas leurs ouvrages puisqu'ils sont réservés, « faits pour » quelqu'un en particulier.

Les parallèles et ressemblances entre les sociétés liées à Double Woman et les réunions de brodeuses que j'ai pu observer sont donc nombreux dans les formes, même si le caractère sacré du travail aux piquants semble avoir disparu. La charge symbolique de la broderie et le lien que ces femmes semblent nouer avec le passé, avec leur histoire, sont eux encore bien présents.

Ainsi dans le cas de beaucoup de fêtes (sweat lodge, give away ceremonies, pipe ceremonies..) qui sont réalisées à la demande d'un individu devant faire face à un problème ou une joie particulière (divorce ou, par exemple, remerciement aux esprits après guérison), on retrouve effectivement toujours la nécessité de choisir un Elder, ou une personne âgée considérée, respectée dans la communauté, pour servir d'intercesseur à cet individu. Cet Elder sera chargé d'inviter les participants souhaités à la cérémonie. Rappelons la citation de Kroeber, déjà notée plus haut lorsque je me remémorais ma première expérience de broderie, qui expose bien la nécessité de la présence de l'intercesseur dans l'apprentissage :

« Une femme raconte que, dans sa jeunesse, elle voulut aider des brodeuses. C'était sa première tentative, et tout son morceau fut gâché : les piquants ne tenaient pas en place et les autres femmes lui interdirent de continuer. Elle pria pour devenir une ouvrière habile et fit le vœu de broder toute seule une robe entière dans le même style. Une vieille l'approuva. Ensuite de quoi les piquants restèrent en place, et elle fût capable de broder. »

C'est également Kroeber qui donne une des descriptions les plus claires des réunions de guildes [Note198](#). Il indique qu'il existait sept sacs sacrés contenant de l'encens, de la peinture et les outils nécessaires pour marquer et broder la peau. La charge d'un de ces sacs offrait des droits spécifiques et, notamment, l'accès aux connaissances nécessaires pour mettre en place les rituels présidant à la broderie des robes en bison, des berceaux et des ornements de tipis.

L'appartenance aux sociétés de brodeuses joue donc également un rôle initiatique, où l'on apprend les règles, les procédures rituelles, autant que les gestes et les motifs.

Il faut se confronter à l'échec, et recevoir de ses sœurs une légitimité, être reconnue comme brodeuse par la Femme Double (prier et « faire le vœu ») et par les rêveuses (par « celle qui sait », la vieille).

Ainsi c'est le rêve qui consacre la brodeuse, mais le message de la Femme Double, la compréhension de sa présence dans cette vision, n'est pas toujours une évidence : ses formes peuvent être multiples.

Sarah Whitecalf, Elder vivant à La Ronge (nord de la Saskatchewan), interrogée sur l'influence de la Femme Double, décrit ainsi les rêves liés à la pratique du travail aux piquants [Note199](#) :

« Yes, women use to dream about it; yes, women used to dream about that, as if that one, that female, that porcupine, as I call it, you know, had taught a certain woman, and that the porcupine had then given that to her, that type of sewing, how to do fancy sewing with quills, that is what I used to hear. That woman had simply dreamt about it, she had dreamt about the porcupine as if, you know, it had given her that type of sewing for her to accept for fancy sewing; it was as if the porcupine had taught her in her sleep.” Annexes p. 367-368

C'est un porc-épic qui figure la présence du rêve de la Femme Double: “that female, that porcupine”.

Comme l'a démontré Lee Irwin [Note200](#), à travers de très nombreux exemples de visions collectées dans les Plaines, la tradition religieuse des Plaines considère les objets, les animaux, les plantes, comme potentiellement renfermant et, en quelque sorte, encodant des dispositifs ou installations, des systèmes complexes d'informations. Le partage d'un caractère commun, cette énergie du vivant que nous évoquons plus haut, permet cette capacité latente des êtres et des choses à se transformer, à devenir autres. C'est aussi pourquoi l'expérience visionnaire dans les Plaines est ensuite bien souvent retranscrite dans les cérémonies et dans les objets, et notamment à travers les motifs, qui viennent en quelque sorte comme des métonymies de cette expérience. Nous nous attacherons plus particulièrement à cet aspect dans la dernière partie de ce travail.

Ces « sociétés du rêve », comme les ont décrites Bastide et Devereux [Note201](#), actualisent le mythe à travers l'expérience visionnaire, et sa mise en scène rituelle.

Bastide note encore : « les mythes sont la vérité ; les rêves sont les moyens d'accès à cette vérité. Le rêve apparaît également comme la réponse mythique à des situations nouvelles » [Note202](#).

Dans le cas des visions de la Femme Double, les rêveurs procédaient donc à une démonstration, une mise en scène de leurs visions.

La Femme Double est généralement décrite comme deux très grandes femmes, connectées, reliées par un cordon ombilical, un fil ou une membrane. Ces femmes peuvent être parfaitement identiques ou, et cela est plus souvent répertorié, représentées en miroir l'une de l'autre, mais chacune ayant une légère distinction de couleur ou de forme comparée à son double. Quelquefois, l'une est habillée en bleu, l'autre en rouge [Note203](#). Souvent, un enfant sans vie pend entre les deux femmes, retenu à elles par le cordon ou fil. Voici une représentation de cet esprit :

« Witches playing with their baby », vers 1890, Sioux.



On peut lire en dessous du titre anglais, quelques mots en lakota, que je n'ai pas pu entièrement déchiffrer. Cependant on peut identifier les termes de « *winyan anpapika* » ou « *nunpapika* », quand on sait que « *winyan nunpa* » désigne la Femme Double.

Lors de cérémonies lui étant consacrées, les rêveuses se révélaient donc publiquement. Des « paires » de Femme Double déambulaient dans les villages ainsi liées l'une à l'autre, avec une balle ou une poupée attachée par une corde pendant entre elles<sup>Note204</sup>, comme décrit par Hassrick dans les suites du rêve de Rattling Blanket Woman. Dans les diverses descriptions, leurs déambulations donnent lieu, soit uniquement chez les hommes, soit chez les deux sexes, à des manifestations d'évanouissements ou de frayeur, ou encore de séduction intense. Ainsi Hassrick nous rapporte-t-il que Rattling Blanket s'était évanouie lors d'une de ces cérémonies étant enfant, et qu'elle connectait aujourd'hui cet événement à d'autres visions qu'elle avait eu. C'est pour elle, semble-t-il, comme si les rêveurs de la Femme Double l'avaient alors déjà pressentie comme l'une des leurs. Chez Wissler<sup>Note205</sup>, qui précise lui aussi que la corde reliant les deux femmes et leur « enfant » était en crins de bison, les rêveuses manipulent des miroirs pour détecter parmi l'assemblée les rêveurs potentiels. Ceux qui tombent inconscients sont supposés acquérir ensuite des pouvoirs surnaturels, ils manifestent leurs aptitudes par le crachat d'un liquide noir. Il est intéressant de noter que les rêveurs de l'élan, autre société cette fois-ci uniquement masculine, utilisaient également des miroirs ou des cerceaux maillés d'une toile d'araignée pour séduire les jeunes femmes. Wissler indique également que les rêveuses peignaient le motif d'une toile d'araignée sur leurs robes<sup>Note206</sup>. Nous retrouverons encore le motif de la toile et celui de Double Woman associés, dans la dernière partie consacrée aux formes et symboles. De plus, l'utilisation par les hommes-médecine de la « pierre noire », pour soigner ou témoigner de la présence des esprits, est une pratique chamanique assez répandue et attestée.<sup>Note207</sup>

On notera aussi, dans la représentation de la Femme Double, la présence de l'enfant, parfois inerte (ce que marque bien la poupée, « faux enfant »), ou de la balle, symbole du féminin dans la détermination du sexe des enfants<sup>Note208</sup>, entre les deux incarnations des féminités possibles : dans la balance se trouve la maternité qui lie ces deux aspects opposés mais complémentaires de l'être féminin.

## B. Le choix

En effet, sans exception, les visions rapportées de la Femme Double donnent un choix à la rêveuse, qui aboutit à devenir une artiste ou femme-médecine donc à exceller dans un domaine très précis de l'existence et à renoncer à la maternité ; soit à mener une vie de mère et épouse modèle, en demeurant modeste brodeuse.

Si la rêveuse « fait le bon choix », elle recevra des aptitudes artistiques et des motifs sacrés et puissants et, parfois, elle atteindra même également les idéaux féminins de la maternité et de la vie familiale solide.

Si elle choisit « la mauvaise voie », elle tombera dans le déshonneur, dans la maladie et dans la promiscuité sexuelle, ou parfois deviendra sacrée (*wakan*) : la frontière entre l'excellence et la folie semble ainsi très ténue, voire il faut devenir fou pour devenir *wakan*, nous le verrons un peu plus loin quant aux rapprochements possibles entre les figures des rêveurs et du « chamane », toujours appelé homme-médecine dans les Plaines.

Ce choix est généralement matérialisé dans la vision, par un chemin à emprunter (comme dans le rêve de Rattling Blanket) : la rêveuse se retrouve dans une pièce (souvent un tipi, une « loge »), avec, d'un côté, posés au sol, des outils pour travailler la peau ; de l'autre, des amas de parures et outils de coiffure, symbolisant respectivement, d'après Clark Wissler toujours, la vie familiale et la promiscuité sexuelle.

Elle doit alors choisir de quels objets elle se saisit et, de ce fait, décider d'une existence et renoncer à une autre, ces deux styles de vie étant généralement visualisés de manière explicite dans la fin de la vision. Ainsi, l'un des deux chemins mène à une existence modeste de femme travaillant aux piquants ; l'autre à d'immodestes femmes en train de jouer aux cartes et « riant à gorges déployées », summum de l'immoralité et de la débauche [Note209](#).

On retrouve encore ici la symbolique forte des outils, marques de l'habileté d'une personne à mener certaines activités et à remplir des rôles sociaux particuliers. Les outils servent souvent à représenter des groupes spécifiques d'âge, de sexe, de statuts sociaux. Ils sont aussi dans les visions religieuses, symboles du potentiel du rêveur, de sa capacité à mener des changements.

L'aiguille apparaît dans ce contexte comme un outil essentiel et un symbole de la féminité accomplie, démontrant le caractère primordial du rôle des femmes dans la survie de leurs familles et communautés. Une femme fabrique les vêtements et l'abri (tipi) qui protègent sa famille de l'extérieur et de ses menaces. Elle crée également, des berceaux jusqu'aux mocassins, tous les « outils » indispensables à la vie, et qui protègent eux aussi les membres de sa famille, qu'elle entoure ainsi, par le biais des motifs sur les objets eux-mêmes, de symboles protecteurs et de témoignages de leur valeur et identité. Elle les aide par son travail à marquer qui ils sont, et donc à s'en souvenir dans chacun de leurs actes.

D'après St Pierre et Long Soldier, ce symbolisme des outils persiste encore aujourd'hui, notamment dans les pow-wows : les femmes y portent une boîte à aiguilles pour montrer leur productivité, un sac contenant une pierre à fusil (un silex pour produire la lumière et le feu) pour montrer leur hospitalité ; et un étui à couteau pour montrer leur générosité. [Note210](#).

Choisir un objet plutôt qu'un autre, un chemin plutôt qu'un autre, dans un rêve, cela signifie choisir un destin plutôt qu'un autre. Rattling Blanket a ainsi choisi une voie plus sage, qui l'a menée vers la maternité. Cependant, son autre destin, celui de rêveuse de la Femme Double et de femme-médecine, n'a cessé au long de sa vie de se manifester à elle. Dans les récits de Hassrick, qui fait appel à son histoire tout au long de son ouvrage et sur divers sujets, on sent se dessiner le regret chez cette femme : elle aurait pu être une autre.

Celles qui rêvent de la Femme Double semblent donc être, soit l'incarnation de la féminité et de la maternité la plus idéale, soit l'antithèse de cet idéal féminin (elles rient fort, « vont » avec beaucoup d'hommes, sont « légères »...) et renoncent à leur maternité (l'image du bébé mort entre les deux femmes).

Georges Sword, informateur principal de Clark Wissler, insiste tout particulièrement sur cette dichotomie entre les deux pôles de la Femme Double :

« The two women are of opposite character. One is very industrious, neat, virtuous; the other

idle, extravagant and a prostitute. In the dream, the pairs are seen to come from a lodge, from which two roads branch out. One road leads to virtue and industry; the other in the other way. *The women speak as one* and say: "Which way shall I go?" It seems that the dreamer leads them to make the choice, or makes it for them. At last they come to the end of the road. Now they give advice according to the road they chose. This advice makes or mars the dreamer. If the road to virtue is chosen, the dreamer is granted great skill in needlework and is also a wakan woman." Note211. Annexes p. 368

Sword explique ensuite que ce choix représente la lutte entre le bien et le mal au sein de chaque individu : les deux femmes sont intrinsèquement liées l'une à l'autre et sont une personnification de la dualité de chaque être. Dans la description du rêve par Sword, choisir la « bonne voie » permet d'exceller dans ses rôles d'épouse et de mère comme dans la broderie, d'être parfaite et sacrée à la fois. Or, nous avons vu que d'autres témoignages semblent associer l'excellence dans le travail aux piquants avec le sacré, mais aussi alors avec la « folie », et le renoncement, par exemple, à la maternité... Le choix n'apparaît donc pas aussi évident et tranché selon les interprétations faites du rêve. Ainsi, un autre témoignage, recueilli plus récemment par Raymond De Mallie sur la réserve de Standing Rock, aux Etats-Unis, semble également corroborer le caractère marginal et les risques encourus lorsqu'on excelle dans l'art du travail aux piquants :

« A woman could dream of the Double Woman and they would teach her songs. One such woman used to live here. She could do the quill or beadwork on one side of a pair of moccasins, place it against the blank one, sit on it, sing the song, and both would be done. Or she could even just put the quills between the moccasins blanks, sit on them, sing the song, and it would be finished, whatever it was. But this woman died a terrible death because of her evil life, and while dying she cried and screamed." Note212. Annexes p.21

On constate ainsi que, les deux femmes n'en formant finalement qu'une, les choix sont ambigus. Ils amènent à renoncer à une part de soi et ils peuvent aussi conduire à l'ambivalence.

Ainsi, Double Woman elle-même est multiple et complexe. Il semble qu'elle aussi puisse prendre des apparences différentes selon les contextes et les significations qui lui sont associées. Deer Woman, la Femme Daim est parfois confondue, en tout cas joue un rôle parfois analogue à celui de la Femme Double : Wissler note ainsi que le rêve de Double Woman peut aussi être reconnu dans celui de « two deer women », deux femmes daim, donnant un choix aux brodeuses entre maternité et prostitution Note213. Patricia Albers et Beatrice Medicine Note214, notent d'ailleurs à ce sujet que le symbolisme des deux femmes daim persiste encore aujourd'hui dans les visions des artistes féminines sioux, où, cependant, les options du choix sont définies de façon moins morale : le choix est en effet donné entre traditionalisme et assimilation.

La Femme Daim est très souvent associée dans les visions qui la décrivent à la survenue d'un danger, d'une perte : elle est synonyme de perte morale, mais aussi physique. Danièle Vazeilles Note215, décrit ainsi l'expérience rapportée par deux témoins sioux, qui voyageaient sur les routes de la réserve de Rosebud et ont pris en stop une jeune femme, qui s'est avérée plus tard être la Femme Daim. Le conducteur s'est ainsi retrouvé endormi, perdu au milieu de nulle part, la jeune femme disparue, des traces de sabots au pied de son véhicule. En effet, comme tous les esprits ou héros mythiques, ce personnage possède le pouvoir de se transformer.

Hassrick semble trouver équivalentes les figures de la Femme Double et de la Femme Daim :

« Les femmes qui avaient eu la vision de la « double femme » ou de la « femme daim », entité qui apparaissait sous la forme humaine pour disparaître sous la forme animale d'un daim, étaient réputées pour leur dextérité à la broderie en piquants de porc-épic. » Note216.

A cette figure de la Femme Daim, il semble qu'il faille en ajouter une troisième, que nous avons déjà

largement évoquée plus haut : Anuk Ite, ou Double Face, littéralement « Visage-des-deux-côtés »[Note217](#), ce Janus au féminin, punie pour adultère, décrite dans les mythes de création sioux, qui inspire les douleurs des premières règles aux jeunes filles. Outre la traduction de Anuk Ite, Powers affirme également qu'à la fin des visions où sont présentes deux femmes, elles se transforment bien souvent en cerfs ou daims, l'un blanc, l'autre noir, et que « c'est ainsi que l'expression « Femme Double » a pour synonyme *sinte sapela win*, « Femme-à-queue-noire ». Plus loin, il note encore :

« Le terme lakota pour Double-Visage est Anukite, « visage-des-deux-côtés », mais, dans les visions comme dans la réalité, elle apparaît aussi aux hommes sous la forme d'une ou deux femmes-cerfs, l'une noire (*sintesapela*) et l'autre blanche (*tahcawin*). Les deux visages de Double-Visage, tout comme les deux femmes-cerfs, représentent respectivement les formes correctes et incorrectes du comportement sexuel. »[Note218](#).

Ces trois figures, si les différents auteurs s'accordent pour leur trouver des résonances, sont, selon les uns ou les autres, confondues, équivalentes, ou au contraire distinctes. Il est difficile d'établir une réponse définitive et tranchée à ce sujet. Cependant, je voudrais ici souligner leurs points communs symboliques : Anuk Ite est une femme double, car elle a deux visages, « figurant » littéralement ces choix de vie et leurs conséquences. Elle porte le stigmate de ses rapports adultères, mais aussi de sa capacité en tant qu'épouse et mère dévouée, puisqu'elle conserve également un beau visage. L'un ne remplace pas l'autre, ils coexistent, elle est ambivalente, duelle. De la même façon, la Femme Daim est évoquée sous l'apparence de deux femmes ou d'une seule. Le commun entre ces formes est le pouvoir de transformation : toujours, qu'elle soit une ou deux, elle se transforme en daim ou cerf à un moment du rêve. Wissler[Note219](#), évoque même une forme masculine possible à Deer Woman, nous y reviendrons un peu plus loin. La Femme Daim, par sa capacité de transformation (elle prend même souvent l'apparence d'une femme, cependant ses traces de pas sur le sol sont celles laissées par des sabots...), est aussi double et ambivalente. Enfin, la Femme Double, peut apparaître sous la forme de deux femmes reliées par un cordon, qui sont, de par le nom qui les désigne, un seul être, une seule créature. Elles matérialisent, font prendre corps au choix que doivent faire les rêveuses : elles sont la dualité, mais ne forment qu'un.

Ce n'est pas anodin si, bien souvent, le fil qui les relie est décrit comme une « membrane » ou un « cordon ombilical » : il est organique, elles sont en quelque sorte siamoises, faites d'une même matière, il y a possible transmission, communication de fluides, de pouvoirs, ou d'intentions par le biais de ce *fil du vivant*.

Il semble qu'ici nous puissions dessiner les contours d'une identité féminine envisagée elle-même comme duelle et complexe : femme-enfant, femme-épouse, femme-amante mais aussi femme-mère, ces perceptions et moments de vie sont envisagés dans l'alternance. Il est à ce titre intéressant de souligner que ce qui est considéré parfois comme une confusion ou un manque de précision de la part des informateurs au sujet de la Femme Double ou de la Femme Daim ou encore de Double Visage pourrait, dans l'optique que je cherche à dégager, au contraire prendre sens et être envisagé comme « logique ».

En effet, dans une pensée métaphorique, procédant par échos, renvois et connexions, où les êtres, les dimensions tout comme les mots ont capacité à se transformer, les féminités sont multiples et exprimées comme telles.

Ainsi, Sheila, alors que je l'interrogeais sur le sens du titre d'un de ses tableaux, « Soon I will dream of an ugly beautiful woman », « Bientôt je vais rêver d'une femme affreuse et belle », m'a parlé de la Femme Double, mais décrivait aussi Anuk Ite, comme l'indique le nom de son œuvre :

« Les Lakota ont une légende au sujet d'une femme double –Double Woman- qui est maître dans l'art du travail aux piquants. Elle ne peut être vue que dans un rêve ou une vision. Rêver de cette femme est alors synonyme de l'aptitude et l'inspiration nécessaire, qui vont te permettre de produire un magnifique travail aux piquants. Je ne suis pas lakota, pourtant,



beaucoup de gens des premières nations brodent aux piquants. Bien que ce soit un art perdu parmi certaines nations, beaucoup de gens sont désireux d'apprendre à nouveau cet art. J'apprends en observant et en utilisant mon imagination. En étudiant des œuvres dans les musées ou les livres, je suis capable de m'enseigner seule l'art du travail aux piquants. Le centre de cette peinture représente la création du travail aux piquants de porc-épic. Les traces représentent mes interrogations dans un rêve. Un jour les traces me conduiront au centre. »

Il faut préciser ici encore un point qui permet de voir reliées Femme Double, Femme Daim et Anuk Ité : les traces (sur le tableau), par lesquelles Sheila figure son cheminement, tant dans sa pratique du rêve, que dans sa pratique de son art lui-même, ont une forme à mi-chemin entre l'animal et l'homme.

La questionnant à leur sujet, elle m'a répondu qu'elles étaient peut-être l'une et l'autre, qu'elle n'y avait pas réellement pensé en les réalisant, mais que, pour répondre à ma question, elle les percevait plutôt comme animales. De plus, elle a choisi de les réaliser avec des morceaux de peau... Peau qui s'avère être du daim. Coïncidences, influences de son subconscient, ou influence de la Femme Double, les interprétations sont ouvertes.

« Soon I will dream of an ugly beautiful woman », Sheila Orr, acrylique sur toile, piquants de porc-épic, peau d'orignal, 91.5 x 91.5 cm, 1991.



Si une femme comme Sheila, artiste, indépendante, deux fois divorcée, mais aussi mère de deux enfants et passeuse de tradition souhaite rêver de la Femme Double (telles les femmes décrites par Kroeber qui, pour exceller en broderie, en font le *vœu*), cela n'a rien d'anodin. Nous retrouvons ici une démarche commune aux artistes amérindiens, qui croient en une dimension spirituelle du travail artistique. De plus, Sheila est une parfaite héritière des rêveuses de la Femme Double, par son excentricité, voire sa marginalité au sein de sa communauté.

En effet, nous l'avons vu, malgré leur caractère de dangerosité en puissance, les rêves de Double Woman étaient souvent désirés, provoqués par une quête de vision –comme Sheila aujourd'hui-, car ils étaient conçus comme sources de créativité et de talent, et ce, semble-t-il, qu'on fasse ou non le « bon choix ».

Ainsi, si le rêve ne semble offrir que deux modèles de femmes possibles, les « femmes bien » et les « dépravées », il me semble qu'on pourrait également considérer une troisième voie, dans l'alternance entre ces deux femmes. Cette alternance est d'ailleurs, me semble-t-il, déjà présente dans l'image même de la

Femme Double, de la Femme Daim ou encore de Anuk Ité qui, nous l'avons vu, ont en commun une capacité à la dualité, tout en ne formant qu'un seul et même être. Cette troisième voie, dans l'oscillation et le passage, serait celle de l'artiste la plus accomplie et la plus « puissante ».

C'est ainsi que sont décrites, comme évoqué plus haut, les femmes qui, se dévouant entièrement à leur art, étaient bien souvent les plus reconnues, confinant au statut de pouvoir et de crainte conféré aux hommes-médecine, parfois même elles-mêmes femmes-médecine, « *wakan* ». Ces *winyan nunpapika*, rêveuses de la Femme Double, avaient des parcours spécifiques, des vies hors du commun : certaines ne trouvaient parfois pas d'époux, et ne fondaient pas de famille, alors qu'elles possédaient pourtant le don le plus admiré et prisé de tous, puisqu'elles brodaient aux piquants ; d'autres étaient épouses, mais pas mères... Il semble qu'une part de renoncement devait ainsi toujours accompagner l'accession à un tel pouvoir. Pour devenir sacrée, pour accéder à la connaissance, il faut en payer le prix.

Incarnant le sacrifice personnel, le dévouement absolu aux « commandements » des esprits manifestés dans la vision, elles devenaient même parfois des parias, des hors-normes, à l'instar des *heyokas*, les « rêveurs de tonnerre » ou « contraires » lakota, qui ne font rien comme tout le monde, inversent les pratiques de ce monde, font peur, sont « fous » et pourtant sacrés à la fois. Les *heyokas* obéissent aux injonctions des *wakinyan*, les oiseaux tonnerre, créatures ailées nées de la pluie, du tonnerre et des éclairs. Ces clowns sacrés inversent les procédures rituelles, manipulent l'ordre du cosmos : ils sont le changement et le perpétuel tout à la fois, ils sont le mouvement du monde, le jeu des êtres et des choses, des interrelations et ambivalences du possible. Nous reviendrons plus loin sur l'Oiseau-Tonnerre et sa place forte dans la symbolique des motifs.

Le caractère de folie des rêveuses de la Femme Double est d'ailleurs souligné chez de nombreux auteurs. Chez Lévi-Strauss, par exemple :

« Quand une femme a rêvé de la Double Dame, racontait-il y a près d'un siècle un vieil Indien, désormais et quoi qu'elle entreprenne, personne ne peut plus rivaliser avec elle. Mais cette femme se conduit en folle achevée. Elle rit impulsivement, agit de façon imprévisible. Elle rend possédés les hommes qui l'approchent. C'est pourquoi on appelle ces femmes des doubles dames. Elles couchent aussi avec n'importe qui. Mais, dans tous les travaux, personne ne les surpasse. Ce sont de grandes brodeuses de piquants de porc-épic, art où elles sont devenues très habiles. Elles font aussi des travaux masculins. »[Note220](#).

De plus, il ne faut pas oublier que la folie comme la maladie est une des façons d'identifier un « chamane » en puissance[Note221](#). Un des signes de cette « folie » est notamment de se comporter à l'inverse de ce que l'on attend de vous, de ce qui est considéré comme correct pour votre sexe. Ainsi, dans le rêve de la Femme Double évoqué par Wissler, il y a au bout d'un des chemins des femmes « riant à gorge déployée, parlant fort et qui vont avec beaucoup d'hommes ». Ce comportement, indécent pour une femme, dont nous avons vu que la discrétion dans la parole et les relations était usuelle (l'attitude correcte est dite *wisteca*, « timide »), est cependant considéré comme « normal » pour un homme. C'est pourquoi on dit des rêveuses de la Femme Double qu'elles agissent « comme des hommes », on implique par ce biais non seulement leur conduite quotidienne, parler fort, rire, s'autoriser à agir de manière indépendante et agressive, mais également leur conduite sociale et morale : elles n'ont pas l'obligation de se marier ou d'enfanter, elles peuvent avoir des relations sexuelles variées avec divers partenaires...

Georges Devereux soulignait à quel point cette vie marginale, en retrait des habitudes communes de vie, marquait le statut spécifique des chamanes :

« Cette conception est pleinement corroborée par une constatation de fait : alors que presque tous les membres d'une tribu se marient, élèvent des enfants, construisent une hutte et se livrent à diverses autres activités courantes, seuls quelques-uns d'entre eux se consacrent entièrement à une activité rituelle ou chamanique, ou en font leur principal moyen

d'existence. Les autres demeurent des profanes, ou, au mieux, des « consommateurs du surnaturel ». »[Note222](#).

Il sont désignés comme « fous », « malades », comme « élément social perturbateur » pour reprendre l'expression de Devereux et, dans le même temps, parfaitement intégrés et « nécessaires » à la vie sociale et religieuse du groupe.

Raymond De Mallie évoque ces femmes si particulières, rêveuses de la Femme Double ou femme-médecine, et insiste sur la liberté dont elles jouissaient, liberté toute masculine dans la plupart des sociétés des plaines :

« Women's power, on the whole, was associated with domestic matters, while men's power dealt with the dangers of life outside the camp circle. The Double Woman dreamers and the Women's Medicine Society would seem to represent a unique female contribution to a cultural domain that was usually entirely controlled by men. The explanation may be that all these women were Double Woman dreamers, women who because of their dream where masculine in their behaviour. »[Note223](#). Annexes p. 368

Cette liberté, ce statut presque masculin qui leur confère une grande reconnaissance et une quasi-équivalence avec les hommes, nous avons déjà pu la noter à travers la tenue de « comptes de broderie » à l'instar des comptes des coups des guerriers. Nous avons aussi pu comparer la relative liberté des couturières françaises (dont la contrepartie est bien souvent de demeurer « vieilles filles » et de supporter une réputation de « filles légères ») avec celle des brodeuses aux piquants.

Ici encore, nous pouvons voir dans les rêveuses de la Femme Double une catégorie intermédiaire, un agencement de dualités alternantes : elles ne sont plus tout à fait « femmes » de par leur comportement, leurs renoncements et notamment souvent en matière de maternité, et elles ne sont pas non plus complètement hommes. La capacité de passage, de franchissement des frontières, est bien souvent la caractéristique centrale des êtres de pouvoir, des individus sacrés, qu'ils soient chamanes, hommes-médecine, rêveurs...

Dans cette optique, des témoignages[Note224](#), font également état d'hommes, plus rares, ayant rêvé de la Femme Double et qui pouvaient aussi développer les talents nécessaires au travail aux piquants. Ceux-ci relevaient alors généralement d'une catégorie intermédiaire entre les hommes et les femmes, les *winkte* ou « berdaches ». On les nomme également parfois « two-spirits » afin de marquer peut-être plus encore la cohabitation qui s'opère en eux entre deux natures, deux sexes, deux genres[Note225](#).

« *Winkte* », en accord avec Bushotter (« informateur » sioux de Dorsey), signifierait « qui voudrait être une femme »[Note226](#). Les *winkte* étaient considérés comme sacrés, souvent homme-médecine et possédant des talents artistiques marqués. Ils portaient fréquemment des vêtements de femmes (les *heyokas* également), et si certains auteurs tendaient à interpréter ces comportements comme la marque d'une homosexualité, les témoignages sont loin d'être unanimes à ce sujet. Leur « nature » leur était révélée par un rêve, souvent celui d'une bisonne hermaphrodite (*pte winkte*) ou d'une figure féminine sacrée comme la Femme Double. Ils devaient dès lors se comporter en femmes, s'habiller en femmes, remplir leurs tâches quotidiennes, mais surtout ils nommaient les enfants, les protégeant ainsi des premiers dangers de leurs existences[Note227](#). ... Cependant, les rares descriptions semblent s'accorder sur la difficulté d'un tel statut, les *winkte* devant souvent vivre à la limite de la marginalité et, spatialement, du campement. Ils étaient redoutés et révéérés à la fois, ce qui, nous le verrons, est une des caractéristiques de tous les personnages de pouvoir, qu'ils soient, *heyokas*, *winkte*, hommes-médecine ou *winyan nunpika*, rêveuses de la Femme Double.

Il est intéressant de noter par ailleurs cette présence d'une oscillation entre les sexes au sein même de la vision de Rattling Blanket évoquée plus haut. Celui qui « officie », l'homme âgé qui la guide dans son rêve, parle, nous dit Hassrick, « d'une voix de femme ». Or, on peut ici avancer qu'il s'agit d'un homme-médecine : les différents spécialistes sur le sujet, notamment en Sibérie et chez les Inuits, s'accordent pour voir dans le

travestissement (des voix, comme des vêtements) une récurrence des médiations chamaniques<sup>Note228</sup>. Le rêveur de la Femme Double, comme le chamane, semble ainsi occuper une position d'entre deux, de chevauchement des frontières de genre, dans l'alternance de l'un et de l'autre. On pourrait ainsi rapprocher cette analyse de celle de Bernard Saladin d'Anglure et Françoise Morin au sujet du « troisième sexe social », ou « troisième genre »<sup>Note229</sup>, que constitueraient les chamanes dans la société inuit notamment.

Si les *winkte* ont frappé l'imagination occidentale et ont été largement sujets à commentaires dans la littérature spécialisée, il n'en est pas de même pour les rêveuses de la Femme Double et femmes-médecine au comportement masculin. Pour autant, leurs rôles et leur place dans les sociétés des Plaines ne doivent pas être minimisées : si l'on se réfère à leurs occurrences et liens mythologiques, elles occupent même une position centrale et prépondérante, comme l'a mis en évidence le travail colossal de Claude Lévi-Strauss dans les *Mythologiques*.

Cette relative discrétion, voire absence d'analyses fouillées à leur sujet me semble due, comme l'ont souligné les différents auteurs du collectif *The Hidden Half, Studies of Plains Women*, au fait que les premiers anthropologues sur le terrain amérindien étaient des hommes. Le même type de raisonnement a d'ailleurs marqué bon nombre de terrains et, tout particulièrement, au sujet des femmes de pouvoir, comme les femmes-médecine. Bernard Saladin d'Anglure et Françoise Morin ont d'ailleurs également souligné cet « androcentrisme latent des premiers ethnographes » et leur « méconnaissance des catégories sociales de sexe (ou genre) », à l'égard spécifiquement des femmes chamanes chez les Inuits<sup>Note230</sup>.

Dans cette perspective, les rêveuses de la Femme Double, ni « bonnes » ni « mauvaises », ni « hommes » ni « femmes », au sens complet de la construction sociale de chaque sexe, ouvrent une autre voie possible, et qui semble pouvoir répondre de manière particulièrement efficace au dilemme contemporain des identités amérindiennes.

En effet, ce modèle de l'entre-deux semble correspondre aujourd'hui parfaitement au statut de nombre de femmes indiennes qui sont mères célibataires, travaillent, vont et viennent entre les « *voies traditionnelles* » et le « *monde blanc* » selon leurs propos, entre leur accomplissement en tant que femmes mais aussi en tant qu'hommes, dans le sens des fonctions qui leurs étaient traditionnellement attribuées.

Ce sont ces femmes, comme Sheila, qui se sentent aujourd'hui proches de la figure de la Femme Double : elles sont confrontées à leur propre dualité, aux dilemmes de leurs identités qui, parfois, se contredisent. Selon les situations et les moments, selon les contextes, ces tensions entre les identités au sein d'un même être se trouvent mobilisées avec plus ou moins d'intensité. Elles façonnent les visages changeants que nous rencontrons sur le « terrain », ainsi que ces manières de dire et de faire qui nous apparaissent sans cesse renouvelées. Ainsi, la mise en évidence de ces mouvements s'avère encore plus pertinente si l'on considère qu'ils sont au cœur même de l'idée de culture et de création dans les sociétés des Plaines.

Enseignant son art aux garçons comme aux filles, Sheila transmet ses connaissances, mais également « *son histoire et l'histoire de son peuple* » selon ses propres mots. Aux yeux extérieurs, elle apparaît comme une « gardienne du patrimoine », une « femme modèle » parce qu'elle enseigne les techniques et les motifs d'un art ancien et « symbolique de l'indianité », auquel elle permet véritablement de survivre.

Dans le même temps, elle est également perçue comme révolutionnaire, comme une « femme à part », lorsqu'elle introduit des piquants dans sa peinture et qu'elle détourne ces mêmes motifs pour se moquer d'elle-même, des « Blancs » ou même des siens.

Le positionnement de Sheila en tant qu'artiste apparaît alors comme nécessaire à l'articulation de deux notions fondamentales si l'on considère l'idée de tradition : transmission et création.

Les multiples visages et possibilités offertes par la figure de la Femme Double permettent ainsi de donner sens

aux complexités des existences et de leurs interprétations.

Sheila, prise dans la difficulté d'être mère, épouse et artiste épanouie à la fois, semble ne plus attendre que le message de la Femme Double pour réconcilier ses contraires et accéder à la connaissance totale de son art, et peut-être aussi d'elle-même. Les traces animales du tableau « Soon I will dream of an ugly beautiful woman » sont les siennes, lorsqu'elle chemine dans ses rêves, lorsqu'elle cherche, se perd, dans sa vie comme dans son art.

Voilà pourquoi elle voudrait rêver de la Femme Double, pour enfin trouver, pour enfin se trouver et accepter la coexistence de ses contraires.

Les liens tissés par les brodeuses entre objets, espaces, temps, cosmogonie, sont aussi symboliques et métaphoriques. Dans leur pratique, elles sont inscrites dans un réseau métaphorique fort, entre formes et mots : leur art est image, forme, couleur, mais aussi mot, pensée, symbole. C'est à présent dans cette direction que je vais me diriger, afin d'analyser mieux la portée des motifs brodés, leurs significations, leurs rôles, et essayer ainsi d'approcher une compréhension plus complète de cette pensée des Plaines, que j'ai désignée sous le terme d'interconnexion.

### Chapitre troisième : Tisser des liens entre formes et symboles

## I/ « Langage » de la broderie

« La pensée ne reflète pas, elle donne un sens à des situations qui naissent de causes et de forces dont la source n'est pas seulement la conscience ou l'inconscient. Ce sens, elle l'invente, elle le produit, en construisant des systèmes d'interprétation qui engendrent des pratiques symboliques. »

Maurice Godelier [Note231](#).

La broderie en piquants, les motifs, références et codes qu'elle emploie, apparaît en effet comme un système symbolique de production et de mise en scène du sens, à l'instar d'un langage. Cependant, elle ne l'est pas totalement puisqu'elle demeure formes, matières, couleurs et non pas parole au sens strict. Ce qui rapproche cet art d'une langue est peut-être essentiellement son aspect « communicationnel » : des messages sont émis, les motifs forment dans une certaine mesure un code, qui peut être « lu » par ceux qui connaissent ce code. Ce qui va nous intéresser ici sera de dégager les liaisons entre des pensées symboliques et des langues spécifiques, amérindiennes des Plaines, avec des formes esthétiques. Nous verrons que pour « comprendre » et interpréter les significations et les logiques métaphoriques à l'œuvre dans les broderies aux piquants, il faut s'intéresser dans un même mouvement à la langue et à la pensée qui actionnent et créent ces broderies. Nous avons vu les manières de dire et de faire, nous allons examiner maintenant les manières de penser.

Ces logiques, nous le verrons, s'avèrent ambivalentes, duelles, variantes, symboliques, procédant en réseaux, à l'image de la pensée des Plaines que je me suis efforcée de décrire jusqu'à présent, à travers notamment l'étude des mythes.

Pour permettre cette analyse, plusieurs étapes seront nécessaires. Définir préalablement ce qu'est un langage et quelles sont les variables présentes dans l'art du travail aux piquants qui nous permettent d'avancer une comparaison linguistique : nous verrons les codes, les références, les couleurs, les rythmes, les symétries et les messages en jeu. Nous aborderons également l'importance des supports, mais aussi les dimensions du changement et de la réinterprétation des formes selon les contextes historiques.

Ensuite, nous reviendrons plus en détail sur les rôles et fonctions attribués aux motifs, tant par leurs créateurs que par leurs porteurs. Nous détaillerons ici les spécificités des styles, et interrogerons leurs « classiques » divisions hommes/femmes.

Lorsque seront établies ces bases de réflexion, il sera alors possible de proposer de répondre à une question récurrente de l'anthropologie face à la multiplicité des interprétations possibles d'un même motif : nous reviendrons sur les grilles d'interprétation proposées par Lyford, Kroeber, Wissler ou Boas, et tenterons de répondre à cette problématique de la polysémie. Pour cela, nous effectuerons une importante recontextualisation de cette esthétique particulière et ferons des parallèles avec les langues indiennes et leurs modes de fonctionnement comme de transformation. Il faudra s'interroger sur une terminologie diverse, entre forme, signe, symbole, allégorie, image, métaphore, ou encore métonymie...

Nous reviendrons pour ce faire sur la pratique du rêve dans les sociétés des Plaines et l'univers symbolique spécifique ainsi mis en place. A travers les apports des théories du langage (Benveniste, Jakobson, Meschonnic), nous apporterons un point supplémentaire à cette analyse.

Enfin, il sera possible de proposer un modèle spécifique d'analyse, élaboré à travers deux études de motifs en particulier : celui de la toile d'araignée et celui du papillon, modèle adaptable à d'autres formes de pensée ou d'autres contextes sociaux, processuels et non fixes. Nous suivrons ainsi à travers ces exemples la toile en train de se tisser, connectant les diverses dimensions du social, de l'imaginaire, bref, du vivant dans les sociétés des Plaines.

## 1/ Qu'est-ce qu'un langage ?

Le propre d'un langage semble être de réunir les moyens nécessaires à l'élaboration d'un système symbolique de production de sens. A chaque langue correspond un rapport spécifique entretenu entre mots et choses, pour reprendre la célèbre expression de Foucault [Note232](#).

Pour reprendre les bases constituantes d'un langage établies par Roman Jakobson [Note233](#), il est nécessaire que tout acte de parole mette en jeu un message. Ce message est une combinaison de parties constituantes (mots, phonèmes...) sélectionnées dans le répertoire de toutes les parties constituantes possibles, autrement dit le référentiel, c'est-à-dire le code. Pour que la transmission du message soit assurée, il doit y avoir, toujours d'après Jakobson, une certaine équivalence entre les symboles utilisés par le destinataire et ceux que le destinataire connaît et interprète.

C'est à ce titre que les « styles traditionnels », avec leurs références établies, partagées et reconnues par un plus grand nombre, apparaissent dans une fonction de code, dans le processus d'interprétation des broderies. En effet, les couleurs, les répétitions, les agencements spécifiques, constituent selon les tribus des sortes d'alphabets, qui permettent aux anthropologues comme aux acteurs, non seulement d'identifier la provenance des objets, mais également de les déchiffrer ou traduire, telle une langue spécifique.

Cependant nous le verrons, il existe différentes façons d'envisager l'étude d'une langue et de parvenir à sa compréhension : notamment par segmentations, découpages, classifications, recherche de mécaniques ou de préférence, dans une approche holiste, contextuelle et processuelle, par la mise en évidence des liens plutôt que des ruptures. Nous confronterons les différentes approches et leurs résultats.

Pour commencer, nous allons donc essayer de distinguer ce code référentiel présent dans la broderie, et quelles en sont les marques ou variables que nous pouvons reconnaître.

### A. Les codes de la broderie

Pour Franz Boas, l'art procède de la technique et l'esthétique procède du rythme. Pour comprendre les arts nord-amérindiens, il est nécessaire de prendre en compte les processus de répétition qui donnent lieu à une certaine stabilité des formes. Ces répétitions et alternances, qui constituent le rythme d'une œuvre, sont élaborées à partir d'alphabets référentiels, constituant en quelque sorte le gisement, la base de donnée des

motifs possibles.

Boas note ainsi :

« Lorsque les opérations techniques atteignent un certain niveau d'excellence, que la maîtrise des processus mis en œuvre est telle qu'elle aboutit à la production de formes types, on appelle art cet ensemble d'opérations. »[Note234](#).

La « virtuosité » pour Boas, c'est-à-dire cette maîtrise des procédés techniques, est intimement liée (et nous l'avons également montré dans la première partie de ce travail, sur l'apprentissage), à la maîtrise des gestes.

Il existe donc, dans la broderie, des produits de cette virtuosité que sont les couleurs, les figures et les matériaux. Ils ne sont pas agencés ou associés les uns aux autres de manière aléatoire, mais sont bien le fruit d'une composition, de choix délibérés de l'artiste, conduisant à produire des effets spécifiques sur le récepteur de cette œuvre d'art.

Claude Lévi-Strauss notait à ce sujet :

« Les broderies en piquants de porc-épic, de style géométrique et d'inspiration purement décorative en apparence, offrent une signification symbolique. Ce sont des messages, dont la brodeuse a longuement médité la forme et le contenu. »[Note235](#).

Afin de mettre en évidence ces codes, puis de tenter l'élaboration d'un véritable alphabet de la broderie, Boas a étudié ces rythmes en s'aidant d'un codage numérique ou littéral, permettant de distinguer les modalités de composition et les combinaisons d'éléments constitutifs d'un décor. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette méthode, ses points forts, mais aussi ses limites.

## Les couleurs

Il semble que chaque nation indienne avait sa propre palette de motifs et de couleurs, propre à son environnement naturel, sa structure sociale, son mode de subsistance (nomades ou sédentaires, agriculteurs ou éleveurs), sa cosmogonie et, plus généralement, selon sa vision du monde. Pour autant, les innovations personnelles, les emprunts de couleurs et même de motifs ont probablement toujours eu cours entre les différentes nations ou tribus. La richesse des motifs et des couleurs employés permettait à chaque nation indienne de posséder son propre lot de « designs » et couleurs, que les individus partageaient ou adaptaient aussi avec des motifs considérés comme typiques d'autres nations.

Les Cree des bois, les Ojibway et les Dene utilisaient des couleurs douces qui suggèrent la forêt et la terre, les plantes et les animaux comme vus dans la lumière du soleil filtrée à travers les arbres. La peau forme elle-même généralement une toile de fond aux décors, dans les tons de bruns et verts. Un lien étroit était donc tissé entre les couleurs propres à l'environnement naturel de ces sociétés, la lumière tamisée des bois où les couleurs s'établissent plus en camaïeux qu'en teintes tranchées, et les couleurs utilisées dans leurs représentations esthétiques. De même, les Cree des bois, Ojibway et Dene, nomades suivant les pistes de chasse, avaient une conception de la famille et des lois très fluctuantes, dans le mouvement même de leurs vies, toutes en nuances, comme leurs couleurs.

Chez les Cree des plaines, les Dakotas, les Assiniboines et les Blackfeet, on utilisait plutôt des couleurs claires, fortes, brillantes, rappelant la clarté du ciel et la luminosité des objets vus dans la lumière directe du soleil : des rouges, des jaunes éclatants. Le soleil et le ciel dans les Plaines de la Saskatchewan sont omniprésents, même en ville, tout paraît immense et l'on se sent en retour à la fois minuscule et tout-puissant. Les couleurs des plaines sont à l'image de ce sentiment, fortes, peu nuancées, crues, impossible de ne pas les remarquer...

Chez les Cree, aujourd'hui, le nord est blanc, le sud, rouge, l'est est noir et l'ouest est jaune. Les quatre directions, et associées leurs quatre couleurs, sont toujours fortement symboliques et présentes ; lors des cérémonies, on propose nourriture bénie et tabac toujours quatre fois, les chants sont scandés par quatre temps...

Le nombre quatre est présent dans la nature comme dans la cosmogonie : les quatre directions, les quatre vents, la fameuse quadrature de l'univers. Ces quatre points cardinaux s'inscrivent dans un cercle, celui de la création, de la nature même de l'univers, nous l'avons vu dans la partie précédente. C'est aussi pour cela que la croix, sous de multiples variantes, est peut-être le motif le plus répandu et le plus partagé en Amérique du Nord.

Voici le témoignage de Georges Sword, Sioux Lakota, recueilli par Walker :

« Autrefois les Lakota groupaient toutes leurs activités par quatre. La raison en est qu'ils reconnaissent quatre directions : l'ouest, le nord, l'est et le sud ; quatre divisions du temps : le jour, la nuit, la lune et l'année ; quatre parties dans tout ce qui pousse : la racine, la tige, les feuilles et le fruit ; quatre sortes d'êtres qui respirent : ceux qui rampent, ceux qui volent, ceux qui vont à quatre pattes et ceux qui vont à deux ; quatre choses au-dessus du monde : le soleil, la lune, le ciel et les étoiles ; quatre espèces de dieux : les dieux supérieurs, ceux qui leur sont associés, d'autres encore en dessous et l'espèce des esprits ; quatre époque dans la vie humaine : la première enfance, l'enfance, l'âge adulte et la vieillesse ; enfin, l'être humain avait quatre doigts à chaque mains, quatre orteils à chaque pied, et les pouces et gros orteils pris ensemble étaient au nombre de quatre. Ainsi puisque le Grand Esprit avait fait toute choses par quatre, l'humanité devait agir autant que possible par groupes de quatre. »[Note236](#).

Le visionnaire et homme-médecine Black Elk raconte lui aussi cette vision du monde, et ensuite, comment il a trouvé la plante qu'un rêve (« vision du chien ») lui avait permis d'identifier afin d'accéder à ses pouvoirs de guérison :

« Vous aurez remarqué que tout ce qu'un Indien fait est inscrit dans un cercle, et c'est parce que le pouvoir du monde opère toujours en cercles, et tout essaie d'être rond. Dans les vieux temps, lorsque nous étions heureux et forts, tout notre pouvoir nous est venu du cercle sacré de la nation, et aussi longtemps que le cercle est demeuré intact, le peuple a prospéré. L'arbre florissant vivait au centre du cercle, et le cercle aux quatre quartiers le nourrissait. L'est donnait paix et lumière, le sud donnait la chaleur, l'ouest donnait la pluie, et le nord avec sa froidure et son vent puissant donnait la force et l'endurance. Cette connaissance nous est venue en même temps que notre religion. Tout ce que fait le pouvoir du monde est en forme de cercle. [...] C'était là, sur la berge, que la plante poussait. Et je l'ai su tout de suite, bien que je ne l'avais jamais vue auparavant, sauf dans ma vision. Elle avait une racine longue à peu près comme jusqu'à mon coude, et un peu plus épaisse que mon pouce. Elle fleurissait en quatre couleurs, bleu, blanc, rouge et jaune. »[Note237](#).

Les liens entre couleurs, nombre 4 et cercle sont repérables dans toutes les tribus des Plaines, et constituent une marque forte de leurs styles. Voici par exemple des rosaces symbolisant chaque peuple, qui associent ces différentes variables propres aux Plaines :

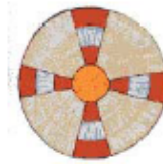




Cheyenne



Cree



Gros Ventres



Sioux

Voici une rosace sioux, sur une robe de guerrier datant de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, photo issue du catalogue de Million et Associés, 2002 :



Si les couleurs ont une signification partagée par l'ensemble du groupe, elles ont aussi des associations particulières selon les contextes et les individus.

En effet, certaines couleurs sont aussi choisies secrètement par les individus : on dit même parfois que ce sont les couleurs qui les choisissent. Elles sont retenues pour le sens qu'elles apportent, elles renvoient également à un élément privilégié qui est censé protéger la personne ou qui est souvent présent sur son chemin : un animal, une plante, un esprit, un objet... Les couleurs sont également associées à des figures mythologiques.

James Walker note au sujet des couleurs employées par les Sioux :

« The colors recognised in their arts were red, blue, green, yellow, black and white. Each of these was symbolic: red of the chief of their Gods, the Sun, and all of things held sacred according to their traditions; blue of the most potent of their Gods, the Sky; green of the most beneficent of their Gods, the Earth; and yellow of the most constructive and destructive of their Gods, the Rock. Black and white were symbolic of human passions, black of anger, grief and determination, white of pleasure.»<sup>Note238</sup>. Annexes p. 368

Selon les éléments associés à la couleur dans sa société, l'individu se trouve alors lié : par exemple au nord s'il a choisi le jaune chez les Zunis, à l'ouest chez les Cree. Cette couleur, dont le symbolisme et la signification profonde restent propres à l'individu, se retrouvera sur ses costumes de cérémonie, ses mocassins, dans le tissu qui enveloppera ses offrandes aux esprits... Mais nul ne peut connaître la réelle teneur de l'attachement de l'individu à sa couleur secrète, à part lui-même ou sa famille très proche.

Aujourd'hui, lors d'une cérémonie très pratiquée chez les Cree et les Assiniboine de la Saskatchewan, la « cérémonie du nom », les enfants sont ainsi choisis par une couleur. Cette cérémonie réunit la famille et les proches, ainsi que les Aînés, pour donner son nom cree ou assiniboine à un enfant ; lors des cérémonies ou dans sa famille, on l'appellera par son nom indien. Dans la société civile, il demeurera Brian, John, Loretta...

La couleur est révélée aux Aînés au cours de leurs échanges de pipes de tabac ; ils fument tout un après-midi, chantent et offrent aux esprits du tabac et des herbes comme de la sweet grass. A la fin de l'après-midi, l'enfant est « baptisé » et un Aîné lui annonce sa couleur, en secret, à l'oreille. Si l'enfant est trop jeune pour comprendre, on attendra qu'il soit en âge de le faire pour que l'Aîné lui dise. La journée se conclut par un grand repas en commun. La nourriture est bénie et rien ne doit être jeté, tout doit être mangé en famille, entre amis. La nourriture doit à tout prix être partagée, car les esprits lui ont accordé leur bénédiction.

Cette couleur sera donc ensuite vue de tous, puisque arborée par exemple sur les vêtements. Cependant le lien exact entre la couleur et l'individu demeurera secret...Ceux qui lui sont très proches sauront peut-être un jour, les autres ne pourront que supposer le sens de cette couleur.

Dans la broderie aux piquants, la richesse et la variété des couleurs utilisées ont également pour but de rendre honneur à toute la palette offerte par « Mother Earth » dans ses créations. Ainsi Brian, une des mes amis et informateurs cree, m'a décrit cette relation : « Mother Earth » (littéralement « Mère Terre ») donne avec force et générosité tout ce qui existe, et chaque fleur, chaque caillou, chaque homme appartient à sa création et existe en lien avec toute autre chose. »

C'est ainsi que les motifs, dans leur symétrie, leur équilibre ou déséquilibre, et les couleurs dans leurs nuances, leurs ruptures, parlent de Mother Earth et de ses mouvements, de ses respirations ou attentes.

Sheila m'a également parlé de l'importance des couleurs dans le rythme de la vie. On retrouve cette dimension, ainsi que la variabilité possible des significations accordées aux couleurs selon les tribus, dans le récapitulatif suivant, élaboré par Lowie :

« Colours often had symbolic meanings, in art as well as in warfare and in religion. With the Dakota, red suggested the sunset or thunder; yellow, the dawn, clouds or earth; blue the sky clouds, night, or day; black, the night; green, the summer. Black betokened victory for the Crow, Arapaho, and probably other tribes. The Arapaho employed red to signify blood, man, paint, earth, sunset or rocks; yellow for sunlight or the earth; green, for vegetation; blue, for the sky, haze, smoke, far-away mountains, rocks, and night. White formed the normal background, but occasionally denoted snow, sand, earth or water. The Crow used red paint to represent longevity and the ownership of property; it figured prominently in the Tobacco organization. White clay stood for ablutions intended to induce a vision and a knowledge of the future.»Note239. Annexes p. 369

On constate à quel point, même au sein d'un même groupe, les significations sont variées et modulables, ainsi qu'extrêmement liées aux références naturelles.

Sur les mocassins, il existe une technique de gradation, de variation en général de couleurs complémentaires qu'on nomme « rainbow effect », « effet arc-en-ciel ». Une même couleur est dégradée du plus foncé au plus clair, et donne au motif et à la surface du mocassin une allure vivante, vibrante, mouvante. Des vagues

chatoyantes semblent aller et venir sur lui. Pour Sheila, cette technique est très appréciable, car elle montre la vie que donne Mother Earth dans les piquants, issus de cette même nature. Cet effet perpétue le côté vivant de l'objet, et le réintroduit aussi dans le cercle sacré.

Chaque acte de la vie quotidienne, chaque geste doit trouver écho dans ce cercle ; la broderie est quotidienne et art de communication avec le monde, avec Mother Earth. Dans les motifs et les couleurs utilisées, on peut ainsi comprendre les valeurs prisées dans les sociétés des Plaines. Voici comment sont décrits ses principes, d'après un texte élaboré pour le Royal Saskatchewan Museum par les Elders de la région de Regina:

« Pour chacun estime et respect de soi,  
Pour la famille de chacun, amour, fierté et soin, affection,  
Pour celui qui est dans le besoin, compassion et générosité,  
Pour le monde qui nous entoure, respect et crainte. »

Sur les possessions d'une personne, par le médium des motifs apposés, on peut ainsi voir quel acte généreux il a pu accomplir, son statut, les étapes de la vie qu'il a traversées, à travers les motifs brodés ou encore des détails sur un costume, comme la manière dont est portée une plume. Nous reviendrons dans la partie suivante sur ce « langage » des objets.

Voici les couleurs que j'ai décrites plus haut illustrées par deux paires de mocassins qui montrent l'importance du lien avec la nature puisque, selon l'environnement et donc l'observation de ce qui nous entoure, les couleurs changent :

A partir de cette photo, nous pouvons aborder une deuxième variable des codes référentiels de la broderie dans les Plaines : les motifs.

## Les motifs

Les formes utilisées dans la broderie aux piquants peuvent être distinguées sous deux catégories principales : abstraites et figuratives. Les motifs abstraits tendent à symboliser une ou plusieurs notions sous une forme : c'est là que l'on trouve la plus grande polysémie possible dans les interprétations proposées par les interlocuteurs interrogés. Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin avec les témoignages recueillis par Wissler, Boas ou Kroeber.

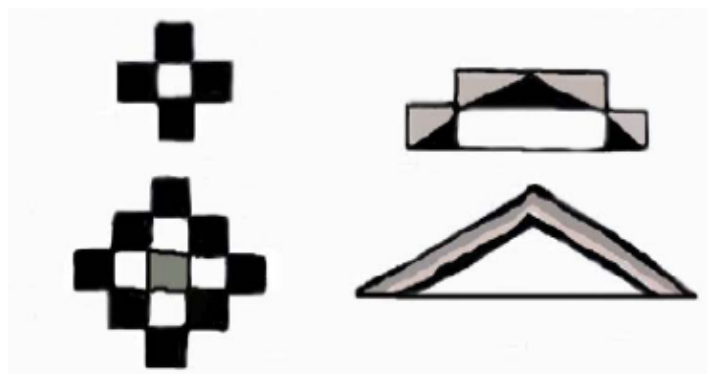
Les formes dites « abstraites » sont essentiellement géométriques. Selon les analyses de Wissler, non convaincantes d'ailleurs pour Boas qui ne parvient pas à une réponse définitive, ces formes géométriques seraient des motifs conventionnalisés de formes au départ figuratives, qui se seraient modifiées au fil du temps et des emprunts [Note240](#) .

Comme le souligne Claude Lévi-Strauss, il était « à la mode » au début du siècle de s'interroger, dans l'histoire des arts plastiques, sur cette question : le réalisme a-t-il précédé la convention, ou bien l'inverse [Note241](#) . Boas propose, en réponse à cette interrogation, que l'on considère l'existence de développements en parallèle, voire multiples, des différentes approches stylistiques, l'une ne découlant pas forcément de l'autre [Note242](#) . Nous reviendrons un peu plus loin sur les théories et observations liant travail figuratif et peinture réservée aux hommes, et travail abstrait et broderie réservée aux femmes.

Les motifs géométriques sont effectivement les plus largement répandus dans l'art du travail aux piquants. Cependant, les causes de cette « attirance » pour le géométrique au détriment du figuratif et ce, tout particulièrement dans le travail aux piquants, demeurent à l'état d'hypothèses. L'une d'entre elles, concernant spécifiquement le travail aux piquants, suggère que la nature même du matériau utilisé, le piquant de porc-épic, aurait influencé la nature géométrique du dessin, en raison de sa rigidité propre et de ses dimensions. Julia Bebbington affirme ainsi à ce sujet : « Sans doute, la forme et le côté pointu du piquant

déterminèrent le caractère géométrique traditionnel des motifs des Indiens des Plaines. »[Note243](#). Elle ajoute même une autre hypothèse à la première : la prédisposition pour les formes géométriques apparaîtrait plus logique si l'on admettait que le prédécesseur de la broderie aux piquants fut le tissage[Note244](#). Le tissu confectionné sur un petit métier à tisser ne permet en effet pas d'obtenir courbures et ondulations.

Voici quelques exemples de ces motifs géométriques récurrents dans l'ensemble des Plaines :



Le motif de gauche est dit du « diamant », il est très spécifique au style des Cree des Plaines, il est aussi parfois désigné comme une croix aux quatre directions. Il m'a aussi été décrit comme figurant l'ascension et la descente que doivent accomplir tous les êtres durant les quatre étapes de leur vie, afin de parfaire leur humanité et parvenir au centre.

Aby Warburg notait au sujet de l'art des Pueblos l'importance du motif de « l'escalier », dans une interprétation proche de celle qui m'a été livrée :

« Pour qui veut représenter l'évolution, le mouvement ascendant et descendant de la nature, la marche et l'échelle sont l'expérience première de l'humanité. C'est le symbole de la conquête du mouvement ascendant et descendant dans l'espace, de même que le cercle –le serpent annelé- est le symbole du rythme du temps. [...] Le mouvement ascendant est l'excelsior de l'homme, qui cherche à s'élever de la terre vers le ciel, l'acte véritablement symbolique qui donne à l'homme qui marche la noblesse de la tête dressée, tournée vers le haut. »[Note245](#).

Le motif de droite est dit de la « montagne » ou « tipi »[Note246](#), il m'a été décrit comme « le motif traditionnel assiniboine », par Whilma notamment, sous le terme de « *miista-tsoka-tuksiin* ».

Voici comment Boas relève une description faite à Kroeber de ce décor arapaho intégrant le motif de la montagne :

Figure 85 p. 124, étui à couteau arapaho, in *L'art primitif*, Franz Boas.

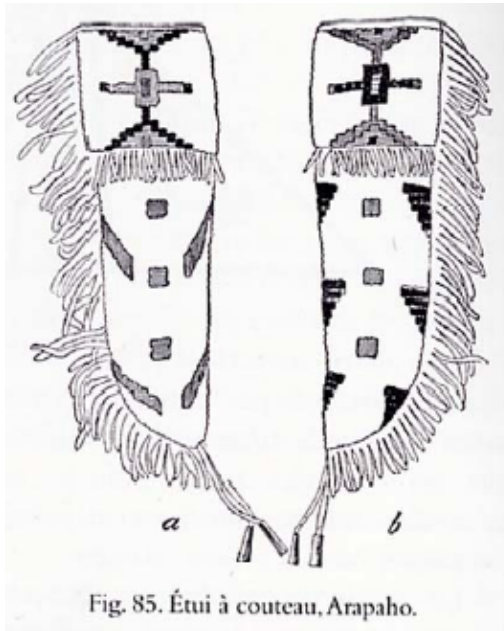


Fig. 85. Étui à couteau, Arapaho.

« L'étui à couteau de la figure 85 « est orné dans sa partie supérieure d'une croix figurant un être humain. Les triangles visibles au-dessus et au-dessous de cette croix sont des montagnes. Dans la partie inférieure de l'étui, l'axe central est occupé par trois carrés verts, symboles de vie ou d'abondance. Les lignes rouges obliques qui se dirigent vers ces carrés sont les pensées ou les souhaits tournés vers les objets désirés, représentés par les symboles de vie. » »[Note247](#).

Sur les photos suivantes, des coiffes du début du siècle figurent les deux motifs du diamant et de la montagne :



Edward S. Curtis, Portfolios complets, Taschen, p. 728

En voici encore deux exemples :



Coiffe Sioux vers 1831, catalogue *Vestiges of a proud Nation*, Mocassin Plaines, collection du Manitoba Museum of Man.

Un autre motif récurrent dans le style des Plaines est celui du carré, de couleur foncée sur couleur claire. On le voit ici sur une paire mocassins blackfoot, datant du 19<sup>ème</sup> siècle.



Le carré est considéré comme symbole de la porte ouverte sur le monde des esprits. Avec ses quatre coins, ses quatre côtés, il correspond parfaitement à l'organisation de l'espace retenue par les sociétés des Plaines. La différence de couleurs dans le traitement du pied gauche et du pied droit indique probablement que ces mocassins étaient portés en cérémonie, l'apposition de fines lignes parallèles également, qui est propre au style sacré des Blackfeet et des Arapaho. Bien souvent, ces différences de couleurs sont utilisées pour rythmer la concentration de l'individu durant les danses, fixant ses pieds.

Les motifs figuratifs sont, eux, spécifiques d'un style, ou tardifs : les motifs floraux sont figuratifs, et propres au style dit « des bois » ou métis, que nous avons présenté en première partie. Ils ne se sont répandus et mêlés dans les Plaines qu'à partir du 18<sup>ème</sup> siècle.





Dans ce style dit « des bois », les motifs les plus courants, agencés à loisir, sont des fleurs, feuilles, baies, noix, noisettes.

Evidemment, les rencontres et influences entre les styles se sont accélérées avec la Conquête et des modèles plus tardifs, « hybrides », nés de cette rencontre, peuvent être répertoriés.

Par exemple ces mocassins de la collection du RSM, manifestation des Plaines, crée ou blackfoot, semblent réinterpréter ce style floral, à la manière des Plaines :

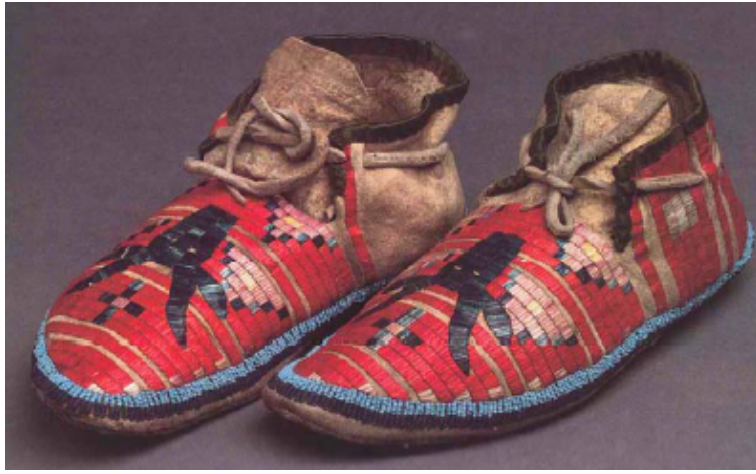


Les motifs floraux sont stylisés à l'extrême, dans une forme rendue très géométrique et symétrique. Les couleurs sont également très surprenantes pour un motif floral, mais pas pour un mocassin des Plaines.

Les pétales sont brillants, vifs, jaunes, rouges, dans des couleurs franches, peu nuancées, qui évoquent plutôt le style des Plaines, tout comme la symétrie très marquée de ce motif : de chaque côté de la tige, deux fleurs de couleurs analogues. Une tige centrale, une fleur centrale. En tout, on peut compter 5 pétales, 5 fleurs, et 5 couleurs employées...

Certains objets mêlent également motifs géométriques et motifs figuratifs, ces derniers étant alors généralement très stylisés, traits simplifiés, formes à tendance plus géométriques, moins « naturelles », comme ces mocassins lakota, collectés par Clark Wissler :

Mocassins lakota, vers 1890, collectés par C. Wissler à Crow Creek, en 1902, American Museum of Natural History.



Ils allient motifs géométriques de la « montagne » et du « diamant » et têtes de bisons figurées, mais stylisées à l'extrême.

Une autre paire ayant appartenu à Sitting Bull figure, de manière beaucoup plus symbolique et stylisée encore, ce rapport privilégié entretenu par le chef avec le bison, à travers la marque de sabots de l'animal (ce décor est réalisé en perles):



D'autres encore marquent bien l'évolution des styles selon le contexte historique révélateur des liens intrinsèques entre un savoir-faire et la culture qui le produit. Ce sac figure, à la manière des comptes d'hiver que nous avons évoqués en première partie, des hommes (des guerriers) et un cheval.

Sac de selle, chez C. Lyford, *Quillwork of the Western Sioux*, p.,29





Son esthétique est celle des dessins figuratifs collectés au temps des réserves, et produits par des artistes quasi exclusivement masculins. Cependant, il est réalisé en piquants. A-t-il été brodé par une femme ou un homme ?

Si c'était une femme, a-t-elle suivi un modèle réalisé et proposé par un homme ? Il semble en effet que ce type de « coopération » ait pu exister ponctuellement. Howard note à ce sujet :

« Representative artwork was usually done by men. Realistic designs of horses, bison, and dancing men were painted on tipi covers, shields and robes. If, as often happened, a woman wished to use a representative design in her beadwork, she would ask a male relative to sketch it for her, then follow his sketch in her beading.”[Note248](#). Annexes p. 369

Si le cas se présentait pour la broderie en perles, on peut supposer qu'il peut également se présenter pour la broderie en piquants.

Les deux illustrations suivantes figurent des vestes brodées en piquants, aux décors figuratifs :

Veste brodée de piquants de porc-épic, oglala-sioux, Dakota du Sud, vers 1880, W.Orchard, planche XVI, p. 44



Celle-ci met en scène divers motifs figuratifs stylisés. Des drapeaux américains, des fleurs, des papillons, des cervidés, deux guerriers en coiffes de plumes qui se font face. On remarquera la symétrie d'opposition deux à deux des motifs sur chaque partie du support. Les couleurs, dans cette symétrie, se répondent strictement deux à deux, à l'exception de deux motifs, où les couleurs varient à gauche et à droite : pour le papillon juste au dessus de la fleur type tournesol, au centre, et pour le cercle à quatre quartiers (roue) sur les épaules. Nous pouvons noter ici que la disposition asymétrique dans les couleurs était un processus très courant dans les décors plus anciens et qu'il marque souvent les couleurs individuelles évoquées plus haut, ainsi que les valeurs duelles associées aux symboles.

David Penney, spécialiste de l'art des Indiens d'Amérique du Nord, note d'ailleurs à ce sujet :

« Le principe cosmologique de l'équilibre entre des éléments opposés est également rappelé de façon subtile par l'utilisation asymétrique des couleurs pour les décorations des vêtements de cérémonie. » [Note249](#).

De plus, il n'est pas anodin que cette asymétrie s'affirme sur ces deux motifs en particulier : la roue, symbole de l'univers, cadre de la toile d'araignée et des « dream catchers », et le papillon, sur lequel nous reviendrons longuement dans la dernière partie de ce travail.

Enfin, voici une veste lakota, beaucoup plus récente (1980 environ), qui reprend le style floral très stylisé des Plaines, les codes couleurs évoqués plus haut, et un motif très figuratif, de deux aigles, aux couleurs peu naturelles, mais très représentatives encore une fois de la région des Plaines. Le gilet est en peau, doublé de tissu. La symétrie et l'équilibre de répartition des motifs sont à nouveau parfaits ; les têtes des deux oiseaux se font face, les courbes des tiges des fleurs s'opposent symétriquement. On notera une récurrence dans la composition du style des Plaines sur laquelle nous allons maintenant nous attarder : les ailes des aigles figurent à chaque aile quatre plumes, soulignées par le changement de couleur dans le traitement de leurs

extrémités. Leurs deux queues sont également composées de quatre plumes. Les pétales des fleurs, selon leurs couleurs se répartissent par quatre au sein de chaque motif spécifique : le motif central a quatre pétales ou feuilles roses, quatre rouges, six rouges. De même, pour les deux motifs du bas, les pétales roses sont deux, les rouges six, les bleus deux. Dans toute la composition, seuls les jaunes vont en nombre impair, amis se répartissent toujours symétriquement autour de l'axe central.

Le gilet ainsi plié autour de cet axe verrait se superposer parfaitement les différents motifs.

Veste brodée, années 90, Ravenshead Tiwahe.



Il nous faut de ce fait nous attarder sur la composition des décors sur le support, à travers deux axes : la symétrie et le rythme.

## La composition

L'un des codes de disposition des motifs, commun aux différentes nations des Plaines, est en effet leur apposition symétrique et rythmique en surface de la peau.

Voici un exemple de mocassins cree des Plaines (collection du RSM, vers 1870) où l'on retrouve cette symétrie et ce rythme des couleurs comme des motifs :



On reconnaît ici deux motifs que nous avons évoqués plus haut : celui de la « montagne », et celui de la « porte ». Le décor supérieur est réalisé en piquants, le pourtour en perles. Cette répartition des deux techniques est très répandue dans les Plaines à partir de 1850 environ, surtout dans le traitement des mocassins. Progressivement, ce sont les motifs centraux qui seront réalisés en perles, et les bordures et franges en piquants, avec la perte des savoirs-faire et l'adoption massive des perles.

Le motif présent sur le dessus du pied, qui est désigné par Wissler comme « V shape »[Note250](#), et par Kroeber comme « crossing angle »[Note251](#), est extrêmement fréquent. Il est constitué de rectangles en trois parties (bleu-jaune-bleu), qui forment un V en « escaliers ». Deux lignes de six se rejoignent au centre, où s'ajoute un septième (6/7/6).

Comme dans beaucoup de décors, la minutie est de rigueur et, si l'on s'attarde à compter les piquants comme je l'ai fait, on remarquera que, très souvent (et cela ne varie probablement que si l'habileté et la patience de la brodeuse ne sont pas de même qualité), les motifs sont eux-mêmes constitués d'un nombre de piquants précis. Ici par exemple, chaque petit rectangle est formé de quatre piquants bleus, deux jaunes, puis quatre bleus.

Tous ces chiffres sont symboliques, le quatre et le sept nous l'avons vu sont des nombres rituels (sept grandes cérémonies offertes aux Sioux par Femme-Bisonne blanche, la Danse du Soleil comprend sept chants entonnés à quatre reprises, il y a quatre tours dans la sweat lodge, etc...), et permettent également une rythmicité très équilibrée de l'ensemble.

Claude Lévi-Strauss, réfléchissant à partir des réflexions de Boas sur les rapports entre musique et art décoratif, notait au sujet du rythme et des compositions dans les arts nord-américains :

« la musique populaire serait à la musique dite savante comme l'art décoratif est à l'art représentatif. Dans le premier cas, même solidarité avec un support : la musique soutenant la danse est comme le décor de l'objet ; *même façon de procéder par composition ou répétition d'éléments simples : couplets, refrains d'une part, motifs récurrents de l'autre* ; même pauvreté d'un contenu où prévalent des formes stylistiques creuses ; même caractère de gratuité. »[Note252](#).

Si la « gratuité » et la « pauvreté du contenu » sont très rares dans les motifs élaborés aux piquants, il est vrai cependant que les compositions des décors procèdent par répétition d'éléments « simples » et récurrence de motifs plus centraux et élaborés, comme nous avons pu en avoir l'illustration sur les différentes pièces présentées plus haut.

Boas interprète cette récurrence de la symétrie dans l'art par des raisons physiologiques : le corps humain est symétrique, et « les mouvements symétriques de nos bras et de nos mains sont conditionnés par notre physiologie »[Note253](#). Boas considère qu'un rythme et une symétrie droite-gauche, présents dans nos mouvements, s'impriment dans nos productions artistiques.

Il ajoute (toujours à la même page) :

« J'ai tendance à considérer que ce facteur physiologique joue un rôle déterminant, aussi important que le spectacle de la symétrie du corps humain ou du corps des animaux. Non que nous nous servions de nos deux mains pour décorer un objet, mais il semble que le sentiment de la symétrie naît de la sensation que nous procure le fait de posséder une droite et une gauche. »

Les éléments symétriques sont en effet placés, dans la broderie comme dans le corps humain ou animal, de part et d'autre d'un axe vertical, ou plus rarement, horizontal.

On peut dire que les deux parfois coexistent : on trouve en effet des pièces où une symétrie haut/bas vient s'ajouter à la symétrie gauche/droite.

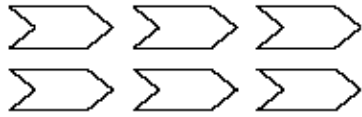
Boas explique cette répétition des formes, ce caractère rythmique et scandé des couleurs par la gestuelle nécessaire à leur élaboration. Nous avons vu en effet dans la partie concernant les techniques de broderie que la pratique de cet art nécessitait de la concentration, non seulement pour éviter de se blesser, mais aussi pour atteindre à une régularité du geste, permettant une régularité dans l'apposition des piquants. La surface du travail est alors plus lisse, l'ensemble plus harmonieux. Boas souligne cet aspect :

« Les formes décoratives se caractérisent également par leur rythme répétitif. Les activités techniques qui font appel à des mouvements se répétant à intervalles réguliers entraînent le retour des mêmes formes selon un rythme déterminé par le geste de l'artisan-ce qui correspond à la traduction spatiale d'une séquence rythmique temporelle. »[Note254](#).

Si donc le geste de l'artiste n'est pas extérieur à la forme prise par son œuvre, le rythme est pourtant, comme nous l'avions déjà évoqué plus haut, en référence à Benveniste[Note255](#), (au sens grec de *rhythmos*) une notion directement spatiale, avant de devenir temporelle avec Platon notamment. Rythme signifiait au départ « forme », mais aussi « transformer », comme « arrangement caractéristique des parties dans un tout ». Benveniste insiste sur le caractère processuel de la notion dans son sens premier : cette « forme » n'est pas fixée ou définitive, mais plutôt « forme » dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide. C'est une « disposition », c'est-à-dire une forme improvisée, momentanée, modifiable. C'est ainsi que Benveniste considère une autre traduction possible du terme, en proposant la définition suivante : « manière particulière de fluer ». Les dispositions ou configurations de formes, si elles sont sujettes et produits du rythme, n'ont pas de fixité ou de nécessité naturelle.

Cette réflexion permet ainsi de considérer les multiples agencements possibles de motifs, les combinatoires et dispositions possibles comme véritablement variantes et sujettes aux contextes. Et si des codes existent, il faut cependant considérer cette dynamique et rendre compte des capacités de création, d'invention pure, qui ne résultent alors pas de recompositions ou d'agencements d'éléments préexistants. L'évènement, l'irruption d'une forme nouvelle ne faisant pas partie d'un répertoire fixé existe bel et bien dans le travail aux piquants : les motifs exposés plus haut comme celui du fusil ou du drapeau américain en sont l'exemple.

Dans des formes plus conventionnelles, plus abstraites, on trouve également ce type de démarches avec l'apparition d'un double motif à chevrons qui est interprété comme « traces de pneus » :



Dans cette perspective, la répétition symétrique renvoie également à la conception cosmogonique des Plaines qui envisage l'ambivalence des êtres et des choses, leur capacité à être double et à changer : nous verrons que cet aspect apparaît essentiel lorsque l'on cherche ensuite à « comprendre » ces motifs.

## B. Les fonctions des motifs

Les motifs brodés apparaissent également comme une sorte de langage, car ils ont en partie pour fonction de communiquer certaines informations à leurs « lecteurs ». Les « styles » ont en effet cette dimension, comme le soulignait L. Perrois, en tant qu'« ensembles de conventions formelles utilisées pour traduire visuellement des messages à caractère social, religieux ou philosophique à l'aide d'un langage symbolique. »[Note256](#).

Comme nous avons pu le voir à travers l'exemple des mocassins de puberté ou des robes de guerre, affichant le nombre de coups portés et d'ennemis tués, les motifs apposés permettent de connaître les fonctions ou l'histoire de la personne qui les porte, à un moment précis de son existence personnelle. C'est un « langage » éminemment contextuel, évoluant selon les périodes et événements de la vie des individus.

Cette importance des contextes est ainsi soulignée par Ruth Phillips, s'intéressant aux motifs spécifiques de la spirale et du « zig-zag » sur les costumes de la région des Grands Lacs canadiens[Note257](#). Elle insiste ainsi sur le fait que ces motifs géométriques étaient plus symboliques que décoratifs, et qu'ils constituaient en quelque sorte le « vocabulaire commun » (« common vocabulary ») pour décrire les émanations et pouvoirs des esprits dans cette zone.

Cette idée de « lecture » des motifs est rendue plus ou moins évidente selon l'objet lui-même et ses fonctions. En effet, les historiens d'art et anthropologues s'accordent pour distinguer trois usages principaux, définissant des styles spécifiques, dans les Plaines :

-l'art militaire : généralement réalisé par et pour les hommes, à base de dessins ou peintures, essentiellement figuratifs, réalisés sur peaux ou vêtements. Ils ont pour but d'être véritablement « affichés », exposés aux yeux de tous, garanties de prestige et de reconnaissance des statuts sociaux. Les motifs se doivent d'être réalistes et détaillés pour permettre cette « lecture » immédiate. Ces peaux et vêtements constituent également aujourd'hui d'importantes archives historiques, à recouper avec les archives communes que constituent les « winter counts ».

-l'art « domestique »[Note258](#) : essentiellement réalisé par les femmes, sur les objets du quotidien et les vêtements portés par tous. Les motifs sont géométriques et abstraits, parfois purement décoratifs, parfois hautement symboliques, aux couleurs liées à l'individu et à ses capacités spécifiques. C'est un art de prestige pour les femmes et pour leurs époux, qui peut faire l'objet de commerce et d'enrichissement d'une famille. Nous verrons que ces fonctions peuvent aller encore bien plus loin dans le transfert de pouvoirs et énergies.

-l'art sacré : ce dernier type est pratiqué collectivement et individuellement, par les hommes et les femmes, selon les supports. Il est généralement une combinaison des deux autres styles, associant figuratif et conventionnel, souvent avec des ajouts de matériaux « naturels », issus du cercle sacré (os, cornes, plumes, cailloux, coquillages...). Des motifs particuliers peuvent être repérés, appelés « dessins de rêve » (nous reviendrons en détails sur ce type spécifique) : croix, éclairs, animaux spécifiques, carrés...

Le style sacré est généralement sans narration ou récit clair (à première vue, mais en reconstituant longuement les réseaux métaphoriques et mythiques qui le maillent, oui), directement interprétable. Il nécessite ce que j'appellerai une exégèse (j'en donnerai un exemple concret plus loin, au sujet de l'*apumi*). Contrairement à l'art militaire ou guerrier, il n'a pas de but directement ostentatoire, mais remplit des fonctions liturgiques. L'art sacré n'est pas forcément collectif, et peut renvoyer à des significations uniquement personnelles : nous avons vu que le rapport au divin et au sacré s'entretenait de manière très individuelle dans les Plaines, notamment à travers l'expérience visionnaire. Sa réalisation suit des procédures rituelles strictes, que nous avons déjà détaillées plus haut au sujet des sociétés de brodeuses et des bénédictions préalables au travail.

On comprend bien dans cette perspective à quel point le vêtement tient une place primordiale, dans la vie sociale comme dans la vie religieuse. Yvonne Verdier le notait d'ailleurs également dans le contexte français :

« De costume dérive le mot coutume ; des habits, le terme habitudes ; et les vêtements sont par excellence le moyen d'exprimer les convenances lors de tous les grands moments de la vie. [...] Sans les « habits », pas de cérémonies, pas de fêtes. »[Note259](#).

Dans les Plaines, le costume revêt une même fonction : il est médium de reconnaissance des familles, des statuts, des appartenances religieuses ou militaires (« guildes » ou « sociétés »), il marque aussi la spécificité du moment, de l'occasion : fête, évènement, cérémonie. Le rythme de leur fabrication est aussi le rythme de l'année, calendrier des « occasions » et évènements communautaires et personnels.

Le costume « dit » des choses sur celui qui le porte : son âge, sa classe, son rang, lui assigne aussi des manières spécifiques d'être, de se comporter et même de se mouvoir. Par exemple, Walker notait différentes manières de porter la plume ou d'autres insignes, indiquant les qualités du guerrier :

« None but warriors were permitted to embellish their bonnets with the white, black-tipped eagle quills. The manner of embellishing with these was conventional, governing the number of quills that could be attached, and only warriors of great renown were permitted to wear a bonnet so embellished and with a pendant embellished with such quills. Bonnets so embellished were called warbonnets. An eagle plume attached to a warbonnet signified that the wearer had lived a life of rectitude according to the ethics of the Sioux. The pendant of a warbonnet might be embellished with the hair from the tail of the horse for it is a symbol of desperate bravery, because the horse is an *akicita* –*allié*- of the destructive god.»[Note260](#).  
Annexes p. 369

Le costume renseigne aussi sur son créateur et ses intentions : Yvonne Verdier, encore, remarque au sujet de la couture, que « coudre c'est de la responsabilité ». Responsabilité des siens, de leur confort, mais aussi de leur allure, de leur image projetée aux yeux des « autres » tout autant peut-être qu'à leurs propres yeux (nous discuterons du pouvoir d'auto-persuasion et de renforcement de la confiance en soi dans le fait d'arborer ses exploits à « fleur de peau »).

C'est ainsi que le rôle des artistes brodeurs est primordial, car ils assurent l'intermédiaire entre les pouvoirs délégués par les esprits et les hommes. Je dis ici artistes brodeurs, car il apparaît clairement que certains objets brodés en piquants étaient également, partiellement ou totalement, réalisés par des hommes. Les distinctions généralement admises entre style artistique masculin (figuratif) et style artistique féminin (géométrique) déclinent aussi des supports spécifiques dévolus à chaque sexe : peinture sur tipis et harnachements, « parflèches » (sacoches en peau brute, peintes), décoration d'outils de guerre ou de chasse, sculpture et décoration des pipes pour les hommes ; travail aux piquants, broderie en perles, vannerie, tannage des peaux, fabrication et ornement des vêtements pour les femmes. Ted Brasser souligne bien ces divisions sexuelles des tâches dans les sociétés des Plaines :

« As with most tribal peoples, there was a definite division of craftwork by sex. Women



prepared skins and make clothing, tipi-covers, and rawhide containers. They carried out all quillwork and beadwork, silk embroidery and conventional geometric painting. Men, on the other hand, produced equipment for the hunt, war and ceremonial activities. They carved wooden bowls, horn spoons and stone pipes, they painted realistic and symbolic pictures on tipi covers, tipi-linings, robes and shields.”[Note261](#). Annexes p. 369

Cependant, cette distinction n’a rien d’une frontière imperméable et définitive. Comme le soulignait Sheila durant nos entretiens, certains objets témoignent d’un double traitement : sculpture du fourneau d’une pipe par un artiste homme, tressage du décor en piquants du manche de la même pipe par une artiste féminine.

Mary Jane Schneider souligne ainsi les processus de coopération entre les sexes qui devaient avoir lieu par le passé, comme cela se produit aujourd’hui (je rappelle ici les exemples donnés plus haut au sujet de la famille New Holy) :

« The Euro-American idea that art is produced by a uniquely gifted individual, almost always male, and almost always after « suffering », has thoroughly biased the collection and presentation of information regarding the production of arts and crafts by Native Americans. We have failed to recognize that art objects may be made and decorated by one person for the use of another, or that several people working together may make an item.” [Note262](#). Annexes p. 370

L’auteur souligne également que de nombreux artefacts ont été attribués à un sexe plutôt qu’à un autre, essentiellement sur l’exemple des stéréotypes européens de la répartition des tâches, et pas sur des observations directes au sein des cultures concernées. Ainsi l’affirmation de Ted Brasser au sujet de la sculpture des bols comme une activité masculine semble ne pas pouvoir être systématiquement vérifiée : cela est vrai dans certaines cultures amérindiennes seulement, pas dans toutes. En effet, chez les Pawnee, Blackfeet et Assiniboine, d’après les observations faites respectivement par Weltfish, Ewers et Lowie[Note263](#), par exemple, les femmes sculptaient des bols en bois et certaines étaient même spécialistes de cet art. Chez les Blackfeet, hommes et femmes utilisaient la peau brute pour réaliser des parflèches. Leur décoration pouvait alors se faire « à deux mains », d’un côté et de l’autre de l’objet[Note264](#). Fletcher et La Flesche soulignent également ces phénomènes de coopération entre les sexes :

« Men outlined designs on their tent covers. These represented symbolically their visions and so were more than a mere decoration, as they implied an invocation in behalf of the household. In the putting on of the colours, a man’s wife or children might assist.”[Note265](#). Annexes p. 370

En ce qui concerne les motifs eux-mêmes, nous avons vu que la règle générale répartit d’un côté le style figuratif/masculin et, de l’autre, le style géométrique/ féminin[Note266](#). Cependant, il faut rappeler quelques exemples venant également nuancer cette assertion : nous avons donné plus haut l’exemple d’une coiffe masculine dite « queue de bison », aux motifs géométriques, qui avait été réalisée par un homme, Amil Blue Legs (famille New Holy), et Kroeber avait également relevé la collecte d’une paire de mocassins Gros Ventre, brodés en perles par une femme, aux motifs figuratifs, racontant les exploits d’un vieil homme[Note267](#). Les frontières entre les sexes se révèlent donc moins imperméables qu’il n’y paraît, bien qu’on ne puisse nier de grandes spécialisations de chaque sexe selon les tribus envisagées.

Cette perméabilité et en tout cas interconnexion, lieu de passages et d’échanges entre les sexes apparaît plus clairement sous une autre dimension : celle des bénédictions et pouvoir transférés dans la broderie.

En effet, comme je l’ai déjà dit, les brodeuses assurent la protection tant physique que spirituelle de leur famille, par le biais des motifs apposés. Elles leur permettent également d’afficher leurs statuts, exploits, qualités, et cet affichage est absolument nécessaire à leur existence sociale.



Cet aspect social du costume et de sa réalisation est ainsi souligné par Wissler :

« In pre-reservation days a woman was judged by the number and quality of skins she had dressed, the baskets she had woven, or the pottery moulded; and her renown for such accomplishments might travel far. When by chance you met a woman who had distinguished herself, it was proper to address her in a manner to reveal your knowledge of her reputation, as: "Grandmother, we are happy to look upon one whose hands were always busy curing fine skins."»[Note268](#). Annexes p. 370

Les brodeuses sont donc au centre d'une circulation intense de sens et de pouvoirs : elles sont les ouvrières de l'interconnexion entre les êtres et les dimensions de leurs existences : pour cela, elles sont admirées et respectées.

Elles fabriquent ainsi les symboles héraldiques qui vont marquer l'appartenance de leur porteur à une groupe ou à une famille, elles créent aussi leurs « décorations », c'est-à-dire leurs insignes de gloire, outils de prestige et de reconnaissance de leur honorabilité. Le sens de leur pratique est double comme celui du terme décorer (du latin *decorare*) : « orner, parer » mais aussi « honorer, rehausser ». Cependant, comme le fait très justement remarquer Emmanuel Désveaux, en observant notamment le port des vêtements sur les peintures de Catlin ou Bodmer, c'est aussi et peut-être surtout à ses propres yeux que le porteur affirme sa valeur :

« La raison de cet art décoratif n'est donc pas sémantique, ou plus exactement dénotative. Si le guerrier éprouve le besoin de se revêtir de l'image de ses propres exploits passés lorsqu'il retourne au combat ou lorsqu'il préside quelque important rituel, c'est plus probablement parce que ceux-ci lui confèrent un surcroît de vaillance ou de prestance, que ceux-ci agissent comme un constituant majeur, ontologique, de sa personne. »[Note269](#).

Et si la brodeuse aux piquants incarne la femme idéale, c'est parce qu'elle procure les « décors » nécessaires à ce bien-être et à cet accomplissement des êtres, sur tous les plans. Dans cette perspective, Alice Kehoe souligne la place primordiale des femmes comme intermédiaires entre les « pouvoirs », entre les esprits et les hommes :

« Myths also recount the role of women as critical intermediaries between men and Powers. The four most important blackfoot ceremonies were obtained through women. The Natoas (Sun Dance) medicine bundle is said to have originated in the contention of two bull elk over an elk woman.[...] Women as intermediaries between men and Power are recognized in the major blackfoot rituals. The contents of medicine bundles must be unwrapped by women, who then hand the holy objects to the men leading the prayers. Women have also the responsibility of the daily care of medicine bundles.»[Note270](#). Annexes p. 370

Chez les Crows, les préparatifs de la Danse du Soleil faisaient également intervenir hommes et femmes dans la fabrication des objets rituels[Note271](#).

Par les motifs qu'elles savent broder, les femmes manipulent un pouvoir, qu'elles offrent à leurs proches. Dorsey et Kroeber, que nous avons déjà cités plus haut, affirment ainsi :

« The addition of quillwork gave a robe or moccasins special powers linked to the symbolism of the shapes and colors incorporated into the design. Such items afforded their wearers supernatural protections and virtues.»[Note272](#). Annexes p. 370

Walker note également:

“The uppers of moccasins for both men and women were usually painted, and, sometimes, the

soles of those for unmarried women. The designs were mnemonic, usually as mascots, or they might be talismanic with magic potenties.”[Note273](#). Annexes p. 370

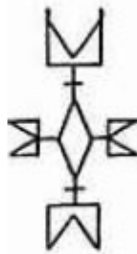
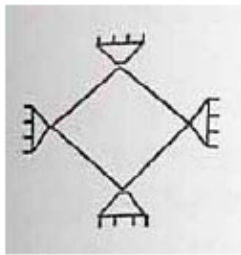
Ces capacités spécifiques procurées par l’intermédiaire des motifs brodés sont essentiellement du domaine de la protection, du transfert de bénédictions ou d’aptitudes particulièrement utiles, au combat par exemple.

Ainsi les mères indiennes avaient pour habitude (et l’ont encore, en tous cas en Saskatchewan) de fabriquer des talismans pour protéger leurs enfants, notamment durant leur sommeil, ainsi que durant les premières années de leur vie.

Les Blackfeet avaient pour habitude de broder un motif de papillon sur des petits morceaux de cuir qu’elles attachaient ensuite aux cheveux des enfants pour les protéger des mauvais rêves. Nous reviendrons plus loin sur les multiples dimensions et significations associées au motif du papillon, entre autre guide et messenger des rêves.

Les amulettes à cordons ombilicaux avaient également pour but de conférer les qualités de l’animal contenant à son contenu, symboliquement à la personne « propriétaire » de ce cordon. La tortue incarne fécondité et longévité, c’est pourquoi elle est souvent apposée sur des vêtements féminins ainsi que sur les berceaux, la libellule rapidité comme le lézard aux capacités de mue et de rapidité, souvent associés aux vêtements masculins et guerriers...

Nous avons vu plus haut les formes réalistes des amulettes et la forme conventionnelle du motif de la libellule, voici à présent certaines formes que peut prendre la « tortue » :



Figures extraites de la figure 153 p. 209, in *L’art primitif*, Franz Boas.

La figure de gauche est identifiée également comme « tortue » chez Lyford[Note274](#), celle de droite chez Lowie. Voici d’ailleurs comment il décrit ces deux types de figurations possibles, entre réalisme des amulettes et abstraction des motifs brodés sur jambières ou robes :

« When women interpreted geometric figures, they naturally expressed interests of a different order. For instance, the Dakota believed that the turtle presided over female physiological functions; hence this reptile played a conspicuous role in feminine thought. Sometimes a woman might actually start with the idea of making a fairly lifelike representation of a turtle in shaping an amulet, and such efforts may be regarded as parallel to the men’s paintings of their war records. But more commonly she would use the most diverse figures—the U on a dress, diamonds with pronged appendices on leggings, an arrangement of triangles on a rawhide case— to symbolize the turtle or its breast.”[Note275](#). Annexes p. 371

Voici ce motif de la tortue, apposé ici sur le rabat d’un porte-bébé récent (début 20<sup>ème</sup> siècle), réalisé par Mme Alex Wounded Horse (sioux) de la réserve de Wood Mountain en Saskatchewan :

« *Nagane* », porte-bébé sioux, figure 10 p. 24, in *Quillwork of the Plains*, Julia Bebbington.



Le motif de tortue, en jaune et roses sur fond rouge, est ici encore différent, laissant apparaître dans une figuration semi-réaliste le corps à plat de l'animal, tête, corps rectangulaire avec figuration des écailles de la carapace, pattes aux quatre coins, et queue.

Sur les côtés de ce « cradleboard » -*tikanagan* (cree)- semblent également figurer des papillons, assurant doublement la protection de l'enfant.

Ces « charmes », appelés *mahpiyatola*, « little blue clouds »[Note276](#), en lakota, font partie intégrante du « devoir » des femmes envers leurs familles et un des moyens privilégiés de le remplir est de connaître l'art du travail aux piquants.

L'une des formes les plus courantes adoptée par ces talismans demeure chez les Algonquins, et notamment les Cree, un cercle contenant un filet, à l'image d'une toile d'araignée.

Cath Oberholtzer, dans un article consacré à l'étude de ces « net baby charms », note le rôle primordial de ces amulettes : « Its stated function was to protect the baby by catching everything evil as a spider's web catches and holds everything that comes in contact with it »[Note277](#). Elles protègent les bébés du froid, des maladies, des mauvais esprits... Leur pouvoir relève de leur forme circulaire (à l'image de l'univers et des « pouvoirs du monde » comme nous l'avons déjà noté plus haut), associée aux propriétés du réseau, de la toile, connectant les êtres comme les dimensions symboliques et sacrées. En voici un dessin réalisé par l'auteur, à partir de l'objet original :

« Net cradle charm from Moose Factory, Ontario », C. Oberholtzer, figure 1 p. 319.

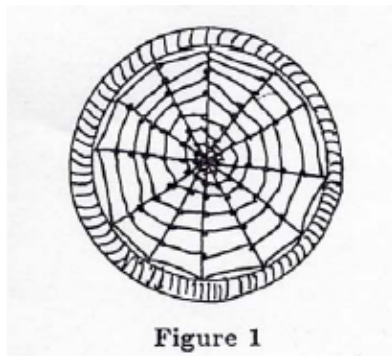


Figure 1

Cet objet concentre, comme le souligne Oberholtzer, toute la vision du monde dans cette région nord-américaine :

« By accepting such items as tangible indicators of belief and value, and hence, world view, an analysis of their embedded metaphorical structure and symbolic meaning extends their reference beyond the expressed function to provide a deeper and more comprehensive level of meaning. »[Note278](#). Annexes p. 371

Nous reviendrons longuement sur cette vision interconnectée de l'univers et de ses dimensions dans la partie suivante. Oberholtzer souligne à quel point nœuds et lignes occupent une position critique, à la fois pratique et métaphorique comme symboles de provision et de protection. Ce filet qui retient les « mauvaises choses », est aussi celui qui permet de pêcher, chasser, piéger, c'est-à-dire de se nourrir.

La famille est également représentée comme une toile : « from great-grandparents to great-grandchildren we are only knots in a string. »[Note279](#) , disent les Cree. Dans cette perspective, celle qui sait tisser et entretenir cette toile, c'est-à-dire la femme, l'épouse, la mère, occupe une place cruciale en tant qu'ouvrière de cette interdépendance, chargée de la protection et de la survie des siens. Nous reviendrons encore plus longuement sur cette métaphore comme mode opératoire à travers l'étude du motif de la toile d'araignée.

Cependant, nous pouvons déjà noter ici un exemple du caractère effectif, actif, des protections délivrées à travers la broderie, par les femmes, en rappelant un mythe évoqué plus haut, mettant en scène une mère, un enfant et un « ogre », Owner-of-Bag[Note280](#) : l'enfant est sauvé car sa mère va broder de mille piquants des vêtements et objets, qui vont inexorablement attirer l'ogre, tels des philtres magiques, et le distraire de l'enfant, permettant à ce dernier de s'échapper avec sa mère. Son art aura sauvé et protégé sa progéniture.

Elles transmettent, par l'intermédiaire des motifs brodés, des pouvoirs aux porteurs de objets. Ruth Phillips souligne le caractère circulatoire de ces délivrances d'énergies[Note281](#) .

Emmanuel Désveaux, commentant ce même article de Phillips, relève également à quel point le rôle des femmes dans ce réseau apparaît primordial et puissant :

« Une telle interprétation de l'art géométrique a d'importantes répercussions du point de vue sociologique. Elle place en effet les femmes dans une position clé dans la mesure où ce sont elles qui décorent des objets qu'elles destinent à leur époux, à leurs frères, à leurs enfants (comme à elles-mêmes d'ailleurs). Elles sont donc à l'origine d'une création et d'une distribution d'énergie. Ainsi, nous aurions des femmes qui génèrent de pures essences abstraites qu'elles visualisent puis mettent en circulation à travers l'ensemble du corps social. »[Note282](#).

En tant qu'intermédiaires entre les pouvoirs surnaturels et les hommes, les femmes et les brodeuses aux piquants en particulier acquièrent ainsi une certaine forme de pouvoir, politique et social, à travers la relative

« dépendance » instaurée. En effet, si un homme désire mettre en scène sa vision, accéder à un statut spécifique, acquérir du prestige, il a besoin du travail aux piquants réalisé par un femme...

C'est Mary Jane Schneider qui souligne cette dynamique, rarement mise en évidence par les récits ethnographiques :

« Thus, when a man needed quillwork to put on some ritual regalia he was forced to go to a woman to get it, either to his wife or some other member of the quilling society. He would have to act in an appropriate manner in order to have his request fulfilled. In effect, this would enable women to control his behaviour in some way suitable to them. This would give women a form of covert political power which has not heretofore been acknowledged.»Note283. Annexes p. 371

Une histoire blackfoot raconte que Soleil lui-même tirait une partie de son pouvoir de jambières brodées de piquants de porc-épic. Ainsi, Vieil Homme Napi, héros facétieux de type « trickster », rencontre un jour Soleil. Il s'installe avec lui sous son tipi. Les deux compères viennent à manquer de viande, et décident de partir à la chasse. Lors des préparatifs, Soleil revêt de splendides jambières taillées dans de la peau souple, décorées de plumes et de piquants de porc-épic. Napi s'étonne d'un tel faste déployé pour aller chasser, et craint que Soleil n'abîme ses belles jambières et lui suggère de les garder pour les danses cérémonielles. Soleil lui répond qu'il n'y connaît rien, et que ces jambières sont une puissante médecine, ses « sortilèges de chasse ». Ainsi vêtu, il frappe du pied sur le sol et l'herbe prend feu : les cerfs bondissent hors des fourrés et il peut facilement les tuer.

Devant une telle médecine, Napi devient envieux et jaloux, il décide alors de se les procurer. Ils partent chasser ; comme décrit, Soleil tape du pied et le feu embrase la prairie, mettant à nu le gibier. Ils rentrent au tipi après une chasse fructueuse, cuisent leur viande et s'en repaissent. Soleil commence bientôt à somnoler près du feu, et enlève ses jambières. Napi attend qu'il s'endorme complètement pour lui dérober les jambières et s'enfuir rapidement le plus loin possible de Soleil. Il court ainsi longtemps, jusqu'à épuisement. Il s'endort alors, les jambières en guise d'oreiller. Mais lorsqu'il se réveille, il entend une voix : celle de Soleil, et réalise qu'il n'a pas quitté le tipi. « Que font mes jambières sous ta tête ? ». Napi ne comprend pas, s'interroge, il ignore que le tipi de Soleil comprend le monde tout entier. Un peu plus tard, Soleil s'endort encore, Napi recommence donc à s'enfuir avec les jambières, il court, court, mais se retrouve encore finalement dans le tipi de Soleil, qui contient en fait tout l'univers... Soleil constate encore que Napi a la tête sur ses jambières et décide de les lui offrir. Il sait que Napi ne peut s'empêcher de voler, que c'est dans sa nature. Napi prend alors congé de Soleil, tout heureux de posséder enfin les jambières.

Il rentre dans son village, fanfaronne, affirme être à présent meilleur chasseur que Soleil, et part immédiatement s'exercer. Il tape du pied, la prairie s'embrase, mais aucun gibier ne sort des fourrés, rapidement le feu commence à le lécher, lui roussit le dos, et les jambières elles-mêmes finissent par s'enflammer. Napi saute dans une rivière, meurtri. Les jambières tombent en poussière, Napi est puni de sa déloyauté envers Soleil.Note284.

Ces motifs si particuliers qui confèrent du pouvoir à Soleil comme ils peuvent protéger les rêves d'un enfant sont généralement, comme le souligne Ruth Phillips, des « dessins de rêve », « dream symbols »Note285. La notion de « dessin de rêve » exprime une expérience personnelle de l'artiste, liée à l'expérience visionnaire et à sa « matérialisation », que nous avons évoquée plus haut.

« Artistic expression in such a context must respond to two contradictory imperatives; visionary experience had to be given concrete visual form in order to retain the blessing of the guardian spirit, yet the vision had, at the same time, to be kept private lest its power be forfeited. Ambiguity of visual imagery was thus necessary and desirable. Ambiguous imagery, furthermore, could express the ability of the spirits to transform their appearance

which was a basic aspect of Great Lakes Indian belief. Iconographic conventions were at the same time a means of expressing this belief in transformation, and of resolving the visual ambiguity which resulted from this belief into an image which recorded a specific experience.” (pp.418-419) Annexes p. 371

Cette “ambiguïté” dont parle Ruth Phillips est aussi, me semble-t-il, un facteur explicatif des multiples dénominations possibles d’un même motif : pouvant correspondre aux multiples formes adoptables par l’esprit -ou le pouvoir- toujours en transformation.

Ces dessins de « rêve » sont également évoqués par Boas et par Lévi-Strauss.

Boas, considérant la place de l’artiste et de son inventivité dans le cadre d’une création dite « traditionnelle », situe les « dessins de rêve » comme initiateurs, germes de nouveauté. Cependant, il considère l’expression « dessins de rêve » comme une métaphore pour désigner ce qui serait décrit en Europe sous le terme d’inspiration et ne semble ainsi pas tenir compte du contexte spécifique amérindien, en tant que « cultures du rêve » pour reprendre l’expression de Georges Devereux.

Voici ce qu’il indique :

« Bien que l’artisan travaille sans modèle, son imagination n’est guère plus riche que celle d’un copiste, car il se contente d’utiliser les motifs qui lui sont familiers et de les agencer selon de schémas habituels.[...]la nouveauté consiste généralement à combiner différemment des éléments de motifs anciens. Néanmoins, les auteurs de ces nouveaux dessins sont convaincus d’avoir créé quelque chose de nouveau.[...]qui appellent ce genre de dessins des « **dessins de rêve** », parce que disent-ils, ils leur apparaissent en rêve. Cette façon d’expliquer l’origine d’une forme nouvelle se rencontre, à l’identique, sur tout le continent, puisqu’elle est attestée aussi bien dans les Grandes Plaines, qu’au nord des plateaux de l’Ouest, ou bien chez les Indiens Pueblos. Il ne fait pas de doute qu’on a ici à faire à un équivalent de la notion d’« invention ». L’expression (dessin de rêve) exprime une forte capacité de visualisation qui se manifeste lorsque l’individu, seul et au repos, peut laisser jouer librement son imagination. »[Note286](#).

Cette explication proposée par Boas de l’expression « dessin de rêve » apparaît effectivement tronquée et, dans une certaine mesure, ethnocentrique. En effet, comme nous l’avons vu, les sociétés des Plaines sont de sociétés du « rêve », non pas en tant que métaphore (comme l’interprétation donnée par Boas l’entend), mais comme pratique concrète et réelle. Les motifs liés au sacré, lorsqu’ils sont utilisés (brodés ou peints) par un individu, le sont à la condition que cet individu ait reçu la permission des esprits de le faire, par l’intermédiaire d’un rêve (en sommeil ou éveillé). Le rêve en tant que vision véhiculant des messages des esprits n’est ainsi pas considéré par Boas dans son interprétation.

Cette forme d’art religieux est aujourd’hui une forme artistique reconnue des historiens d’art spécialistes de l’Amérique indienne, on parle de « dream art » ou « vision art », directement réalisé afin d’appliquer des recommandations reçues en rêve de la part des « êtres surnaturels » (supernatural beings), des esprits. Les rêves de la Femme Double évoqués plus haut font, par exemple, partie de ces expériences visionnaires exprimant la parole des esprits.

Il faut également évoquer certains motifs, qui ont eux-mêmes pour utilisation de faciliter la concentration de l’esprit quand on les fixe, permettant ainsi de « provoquer » une vision, ou tout du moins, un état plus réceptif afin d’en recevoir une.

Il ne s’agit donc pas, me semble-t-il, tant d’une « image » utilisée par les Amérindiens pour désigner le phénomène de l’inspiration, mais d’une véritable pratique culturelle du rêve, présente également dans le cadre

de la création artistique.

Ce n'est pas un souffle, un élan de la pensée qui vous pousse à innover, mais un esprit qui vous délègue le droit de vous exprimer à travers tel ou tel motif, motif qui témoignera de votre lien privilégié avec cet esprit. Certains dessins de rêve étaient alors préservés du répertoire commun, pour demeurer uniquement dans le répertoire personnel de la brodeuse. C'est Clark Wissler qui situe cette question de propriété intellectuelle du « dessin de rêve » :

« Les motifs en piquants faits par chaque femme étaient considérés comme leur propriété personnelle et n'étaient pas copiés, pour les motifs dont on supposait une origine onirique dans l'inspiration des femmes, et pour lesquels elles pouvaient donc revendiquer une possession exclusive. »[Note287](#).

Lévi-Strauss semble également légèrement sous-estimer l'expérience visionnaire, afin de la rapprocher du phénomène d'« inspiration », à l'image de Boas :

« Les broderies en piquants de porc-épic, de style géométrique et d'inspiration purement décorative en apparence, offrent une signification symbolique. Ce sont des messages, dont la brodeuse a longuement médité la forme et le contenu. Toujours philosophique, sa réflexion conduit parfois jusqu'à un état de grâce où l'artiste reçoit une révélation. »[Note288](#).

Pourtant, son rôle est majeur, et pour la délivrance du « pouvoir » aux motifs, et pour la « vocation » de la brodeuse. L'art visionnaire, « visionary art », pour reprendre l'expression de Lee Irwin, est en effet une étape inconditionnelle de la pratique culturelle du rêve : nous l'avons vu cette expérience, toute intime et personnelle qu'elle soit, se doit d'être matérialisée, exposée par le biais des mises en scènes rituelles ou de la fabrication d'objets.

« Other than enactment, the most expressive means for communicating the dream experience, according to the ethnography, involves the use of visionary images and the making of an extremely wide range of objects. [...] The visionary usually experiences visual imagery of a very explicit and vivid kind. This imagery is then transformed into objects or recreated in visual form symbolizing the presence of the power of the vision. Because the contents of the vision are highly variable, so also are the explicit images adopted by the visionary. The potential semiotic associations for such images are exceedingly rich and multifaceted.»[Note289](#). Annexes p. 371-372

Nous verrons un peu plus loin à quel point cette présence de l'art visionnaire au quotidien permet de mieux interpréter les motifs eux-mêmes, et leur efficacité. Ces objets et ces motifs sont la présence vivante et la mémoire de l'expérience visionnaire, donc de la présence des esprits, rappelée à chacun dans sa vie de tous les jours. Ces images et objets sont une sorte de preuve tangible de l'existence du monde surnaturel : là où « demeure » le paquet sacré, « sacred bundle », ou là où est conservée la pipe sacrée, est aussi présent l'esprit lui-même : du bison, du soleil, de l'élan, etc... Ernst Cassirer soulignait ainsi cette capacité à lier forme et chose, symbole et présence de l'être symbolisé :

« Il est ainsi caractéristique des premières extériorisations naïves et irréfléchies de la pensée linguistique comme de la pensée mythique que pour elles le contenu de la « chose » et celui du « signe » ne sont pas distinctement dissociés, et qu'ils passent d'ordinaire de l'un à l'autre dans une parfaite indifférenciation. Le nom d'une chose et cette chose elle-même se confondent sans qu'on puisse les séparer ; le simple mot ou l'image recèlent en eux une force magique, par laquelle l'essence de l'objet se livre à nous. »[Note290](#).

Cependant, comme le précise Lee Irwin, et le soulignaient avant lui Wissler ou Kroeber, les objets sont avant

tout des mediums de pouvoir :

« The power of the vision is frequently believed to be in the body of the visionary; it is not exclusively identified with its images or objects. The objects used to evoke the power are an instrumental means that provide the external symbolic link with the implicit power and become a repository for that power, particularly during its use. The object itself is not the exclusive source of power but only a means by which the power can be used or manifested. Objects were perishable, subject to captures by enemies, capable of being lost or destroyed.”Note291. Annexes p. 372

Les objets ont une vie, comme je l’ai souligné dans la première partie de ce travail : ils suivent eux aussi des cycles, des renouvellements, des destructions. Ils sont partie intégrante du processus du vivant et doivent être utilisés. C’est dans ce cadre particulier du rapport à l’objet que l’on peut encore mettre en avant les nécessités de collaborations entre muséographes et communautés, et peut-être mieux éclairer encore les revendications de ces dernières.

C’est ainsi que, si l’on néglige cette contextualisation forte de l’élaboration et utilisation des motifs brodés aux piquants, on ne pourra parvenir à la compréhension de leur logique, ou même de leur sens.

C’est parce que le cadre créatif de cet art est celui d’une société du rêve, de la transformation, de la métaphore et du symbole qu’il est impossible et vain de vouloir parvenir à la mise en place d’un référentiel immuable et statique.

C’est dans cette perspective que nous allons revenir sur les grilles et codes d’explication des motifs proposés par l’école culturaliste américaine, et avancer d’autres pistes tentant de prendre en compte cette dynamique et ce contexte culturel particulier, que nous nous sommes efforcés de mettre en évidence dans les parties précédentes de ce travail.

## **2/ Comprendre le « langage » de la broderie**

Ce « langage » de la broderie, ces messages et significations partagées, a toujours constitué un défi pour les analyses anthropologiques. Boas, Wissler, Kroeber, Lowie, tous sont arrivés à un même constat dans leur étude des motifs de la broderie aux piquants : les interprétations proposées par leurs informateurs varient pour une même forme, parfois même si ces informateurs sont membres d’une même tribu, et donc supposés partager un référentiel commun. Cependant, face à ce constat, leurs interprétations et explications proposées des causes de cette variabilité et polysémie, commune à toutes les Plaines, varient.

Nous allons exposer cet « état des lieux » et les conclusions tirées par les différents auteurs. Nous proposerons ensuite d’autres pistes d’analyse, et nous proposerons d’explorer d’autres chemins, plus sinueux peut-être, plus rhizomiques et processuels, plus adaptés, selon notre point de vue, au système de valeur de Plaines. Sous l’éclairage des modes de fonctionnement des langues indiennes, de cette pensée de l’interconnexion, et avec l’aide des théories linguistiques contemporaines, il sera possible de proposer un autre regard, une autre méthode.

### **A. Constat d’une polysémie irréductible**

La broderie aux piquants fait partie intégrante d’un système symbolique de production de sens. C’est pourquoi le premier questionnement mis en place porte sur le rapport entre une chose et la « représentation » de son sens et/ou d’elle-même. C’est ce que cherchent en partie à comprendre les anthropologues culturalistes. Cependant, ils cherchent avant tout un système qui serait à l’image d’un alphabet : fixé, définitif, systématique, à quelques règles d’exceptions près, permettant une relative variabilité dans l’évolution de cette



grammaire. Cependant, s'ils calquent leur modèle de réflexion sur une approche linguistique, ils ne semblent pas vouloir aller jusqu'au bout de cette démarche et véritablement comparer les « modes de fonctionnement » de la broderie à ceux des langues indiennes ciblées.

La question : « comment s'élabore ce rapport entre « les mots et les choses » dans les langues indiennes », n'est pas abordée par Boas ou Wissler.

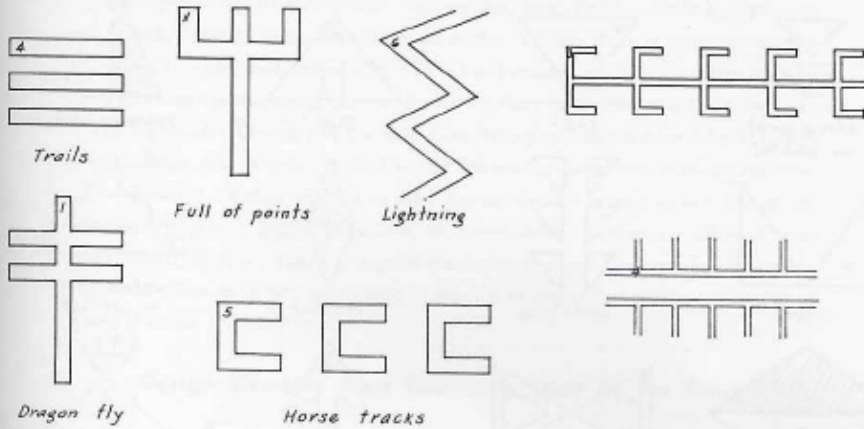
Elle permet pourtant de comprendre comment sont attribués les noms des motifs, et de suivre le fil des interprétations qui en sont faites, dans une structure et un processus linguistique spécifique : celui de la parole et non de la langue, au sens de Jakobson, c'est-à-dire dans son actualité, ses contextes, son mouvement. Cette approche structuraliste (culture/parole en tant qu'actualisation de la structure/langue) permet déjà d'ouvrir une première porte vers une meilleure compréhension du travail aux piquants ; son dépassement à travers une logique syntagmatique et symbolique permet d'aller encore plus loin, ou en tout cas d'aller différemment.

Ainsi, Wissler comme Boas ont tendance à considérer les motifs, séparés les uns des autres, comme des signes linguistiques, aux significations préalablement établies dans un code (alphabet) référentiel. Ils ne seraient donc que des éléments –à la signification « interne » préalablement fixée- qu'on combinerait, associerait, sélectionnerait et agencerait différemment dans une totalité (la phrase ou le décor), selon la production de sens escomptée. Dans cette perspective, il serait alors possible de dresser un tableau quasi exhaustif de ces codes, ce qu'ont tenté de faire Kroeber, Wissler, Lyford, et Boas.

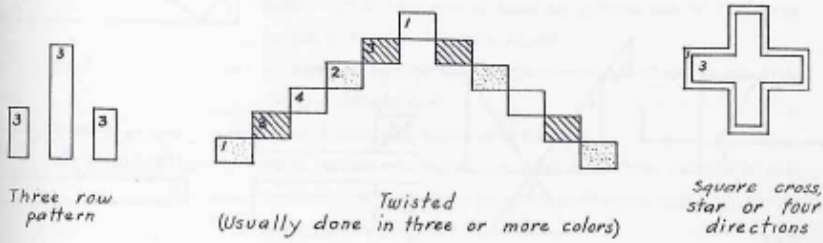
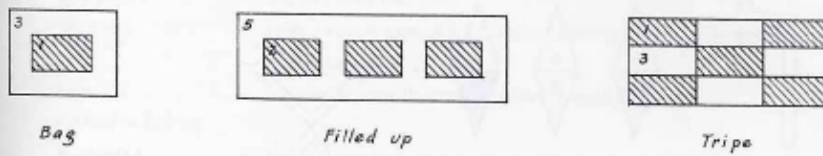
Voici deux tableaux ainsi élaborés par Lyford :

SIOUX DESIGN ELEMENTS OR UNITS I

Sioux designs are made up of straight lines, continuous, crossing, or joining at angles of different degrees, chiefly right angles. The line designs are usually the width of several beads, determined by the size of the article.



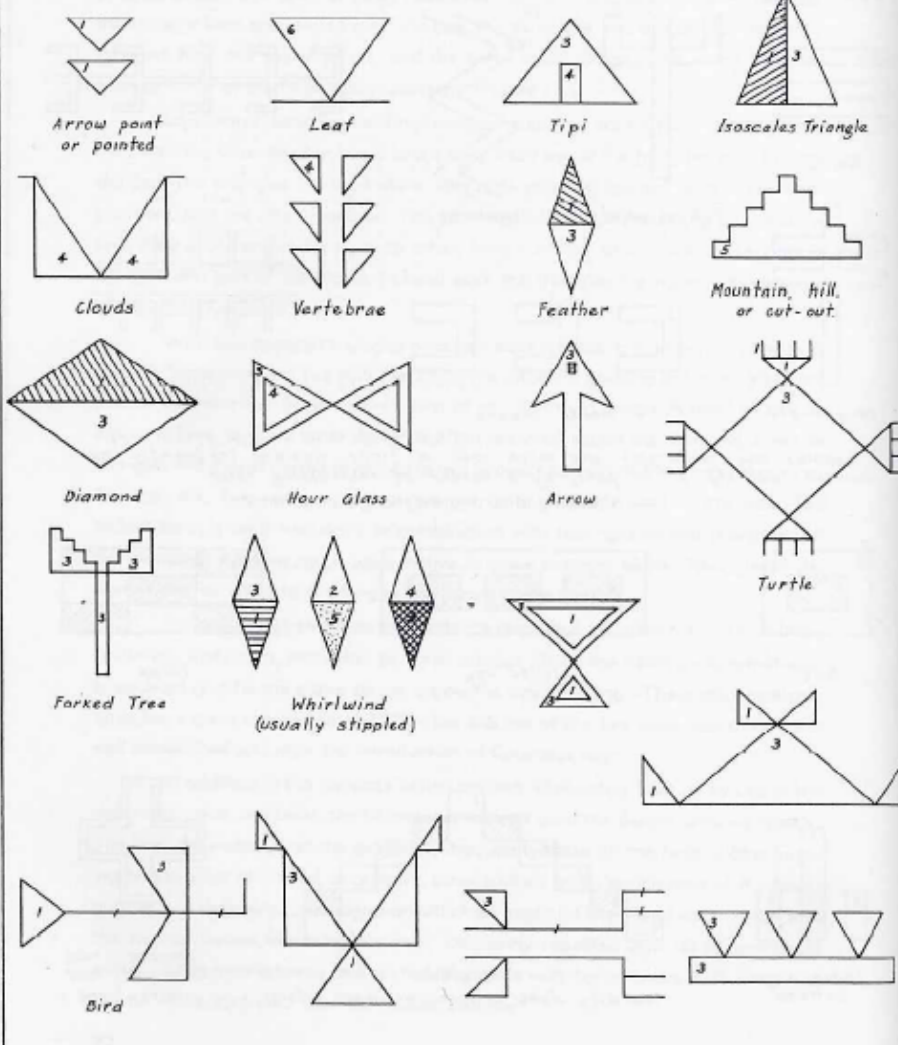
Squares and rectangles are much used in Sioux designs, frequently surrounded, entirely or in part, by a border of contrasting color



“Sioux designs I”, figure 17 p. 73, in *Sioux Quill and Beadwork*, C. Lyford, op. cit.

SIoux DESIGN ELEMENTS OR UNITS II

Triangles (equilateral, isosceles, or right angled) are much used in Indian Beadwork, alone, or in a few often repeated combinations. In beadwork, the triangles are necessarily serrated or stepped. Some of the combinations have generally accepted names



“Sioux designs II”, figure 18 p.74, in *Sioux Quill and Beadwork*, C. Lyford, op. cit.

Le tableau suivant permet de comparer les terminologies associées aux motifs selon les auteurs et les noms en langues indiennes.

TABLE 1

## Terminology for Bead Designs


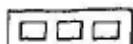















Source: Kroeber (1908:152); Lyford (1940:73)

	Names Assigned by Kroeber	Names Used by Teton Dakota
	Spreading	Mountain, Hill, Cut-out
	Forked	Clouds
	Pronged	Full of Points
	Triangle	Tipi, Arrow-point, Pointed
	Diamond	Diamond
	Box, Square	Bag
	Square Cross	Star, Four Directions, Square Cross
	Feather	Feather
	Slanted Bar	
	Crossed Bar	Dragon Fly (if two cross bars)
	Diagonal Checker Row	Twisted (usually in three or more colors)
	Triangular Step, Checker Pattern	Mountain, Hill, Cut-out
	Stripe, Stripes	Trails
	Drawn-out or Lengthened Checker Pattern	Tripe

TABLE 2

## Additional Designs with Teton Dakota Names

Source: Lyford (1940:73-77)

	Lightning
	Filled Up
	Three Row
	Horse Trac
	Leaf
	Vertebrae
	Hourglass
	Turtle
	Leaf, Point
	Morning St
	Four Direct
	Spider
	Tipi
	Rabbit Ears
	Whirlwind, Breath of L
	Forked Tree
	Bird

Cependant, malgré ces listes, qui semblent proposer pour un motif, un ou au maximum deux sens possibles, les interprétations proposées pour une même forme divergent très souvent. J'ai pu faire le même constat en interrogeant les brodeuses sur le terrain. Des formes comme celle du diamant, sous une représentation plus ou moins étirée (répertoriées en tant que deux motifs distincts dans le tableau précédent, comme « plume » et « diamant ») et surtout, selon les autres motifs lui étant associés, pouvaient être interprétées comme « plume », « femme » ou encore « rayon »... Lowie également notait jusqu'à dix interprétations différentes pour ce même motif du diamant : cordon ombilical, personne, œil, lac, étoile, vie ou abondance, tortue, ventre de bison, montagne, intérieur de tente [Note292](#).

S'intéressant aux insignes honorifiques et aux emblèmes totémiques, Boas en vient également à s'interroger sur cette variabilité des sens possibles accordés aux motifs aux piquants. Voici ce qu'il dit de ce qu'il considère comme un « problème » :

« Pour que ces conditions soient réunies, il faut, bien entendu, que l'interprétation d'un ornement et de ce qu'il signifie d'un point de vue émotionnel soit admise de tous, que l'ensemble de la communauté y réponde sans hésitation. Or c'est loin d'être toujours le cas, et bien souvent les avis quant à la signification de tel ou tel symbole sont au contraire hésitants. Ainsi chez les Indiens de Californie, un dessin peut recevoir un nom différent selon l'interlocuteur, voire selon le moment où une personne prend la parole : une même forme sera ainsi décrite comme une patte de lézard, une montagne couverte d'arbres, ou une serre de hibou. »Note293.

Puis :

« On conçoit qu'un dessin puisse avoir une forte valeur émotionnelle pour un individu, mais un symbole qui change de sens selon les associations d'idées qu'il appelle, n'a pas le pouvoir de rassembler l'ensemble d'une tribu dans une même émotion. Plus les associations qu'il éveille chez un même individu ou au sein d'une même tribu varient, moins il est pertinent. »

On voit vers quelle analyse il s'achemine progressivement : l'art de la broderie aux piquants, dans sa perspective symbolique, manquerait de cohérence et de pertinence, ne pouvant pas résoudre sa logique dans une équation évidente : celle d'une grammaire commune établie, fixée, et fonctionnelle. Avant de s'acheminer vers cette analyse, Boas tente cependant de chercher ce qu'il nomme un « arrière-plan culturel très structuré, très stable [...] conditions facilement réunies dans des sociétés dont l'organisation conserve une certaine simplicité ».

Pour cela, il lui paraît important de vérifier les corrélations entre forme et sens : « Il est donc important de savoir si les associations entre une forme et une signification sont fermement établies, et si elles s'accompagnent de fortes réactions émotionnelles. »Note294. Il lui faut alors étudier différentes formes susceptibles de « représenter » les mêmes objets ou, à l'inverse, considérer les diverses explications données à propos d'une même forme.

L'un des exemples suivis par Boas lui est fourni dans une grille établie par KroeberNote295, regroupant divers motifs nommés « étoile » selon divers informateurs arapaho :

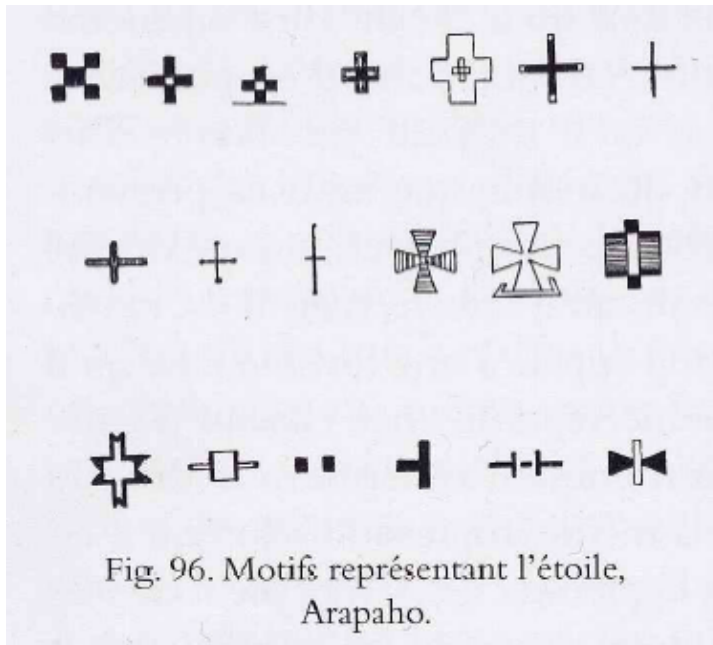


Figure 96 p.134, in L'art primitif, F. Boas, op. cit.

Boas commente cette grande diversité des formes autour d'un caractère commun de géométrie : croix, groupes de carrés, losanges. Cependant la diversité des branches de ces « croix », la possibilité d'inscrire le motif dans un carré jusqu'à un hexagone laisse Boas perplexe quant aux raisons explicatives de ces variations.

Un autre motif, que l'on retrouve dans la fin de la série dite « étoile », nommé « papillon » par les informateurs de Kroeber, finit pour Boas de démontrer l'absence de logique dans les interprétations, leur caractère purement subjectif et contextuel, seulement teintée de dérivés d'un fonds esthétique culturel résiduel.

Voici ce tableau des motifs dits « papillon » :

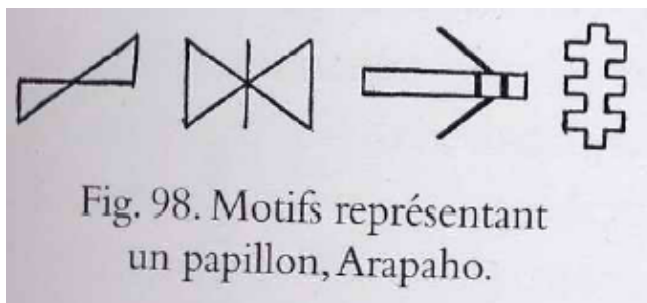


Figure 98 p. 135, in L'art primitif, F. Boas, op. cit.

Boas note que le deuxième dessin en partant de la gauche est interprété comme un papillon ou comme l'étoile du matin. Nous reviendrons sur ce motif du papillon, appelé « apumi » chez les Blackfeet, dans la partie suivante et montrerons que cette apparente étrangeté du papillon et de l'étoile, interprétations à première vue définitivement divergentes, relève en fait d'une parfaite cohérence symbolique et mythique pour la pensée des Plaines.

Pour Boas, le fait qu'un même dessin puisse être interprété comme « papillon » ou « étoile » pose problème, mais trouve son explication dans les subjectivités des informateurs et le travail de « l'usage ». Il commente :

« Le fait que l'interprétation d'une même figure puisse connaître de telles variations et que, à l'inverse, des formes diverses puissent exprimer une même idée montre qu'il ne faut pas considérer les termes utilisés pour décrire les dessins comme de simples noms et qu'il s'agit plutôt d'associations entre une forme artistique couramment employée et un certain nombre d'idées dont le choix, dans chaque tribu, est fixé par l'usage, même s'il reflète aussi les préoccupations passagères de la personne qui donne l'explication. »[Note296](#).

Dans cette analyse, Boas laisse place à une certaine contextualisation. Cependant, elle demeure pour lui tributaire des individus et de « l'usage », force inconsciente de la tradition. Il ne laisse pas de place à une pensée en réseaux, transformationnelle, telle que nous la dégagerons un peu plus loin à travers l'exemple de l'*apumi* : mais, dans le contexte de l'époque, il est bien évidemment l'un des premiers à défendre les particularités et diversités culturelles contre le modèle d'évolution unilinéaire proposé par l'évolutionnisme, et c'est déjà un pas de géant.

Pour Boas, s'agissant avant tout d'un art « décoratif », les motifs ne sont que très rarement porteurs d'un véritable sens, et seraient souvent associés de manière arbitraire et dans un but purement esthétique sur un support.

Il donne ainsi des exemples qui, pour lui, montrent l'incohérence des associations de motifs apposés sur différents objets, comme un étui à couteau (fig.100 p. 136), et note que :

« Non seulement la signification des motifs varie, mais les explications données à propos des formes qui ornent un même objet manquent de cohérence. Rares sont en effet les cas où tous les décors se plient à une interprétation symbolique claire et précise » (p.137).

Il insiste alors sur une « absence de relation entre les différents symboles qui composent un ornement ». Il affirme également :

« Dans une très grande majorité des cas, les interprétations proposées semblent, à nos yeux, dépourvues de toute cohérence. Les termes qu'utilisent différents individus, à différents moments, pour désigner les mêmes formes varient dans une telle proportion qu'il est difficile de penser qu'on a seulement à faire à des noms d'éléments de dessin. » (p.137)

En effet, Boas pressent qu'il existe plus derrière cette apparente incohérence. Cependant, il n'explorera pas ces intuitions dans son ouvrage par ailleurs remarquable. Outre la recontextualisation dans le cadre de la pensée mythique des Plaines, à laquelle nous allons nous livrer dans la partie suivante, Boas néglige une variable particulièrement signifiante : pour comprendre une grande partie des motifs brodés, notamment lorsqu'ils sont personnels, comme tout semble l'indiquer dans le cas de cet étui à couteau, il faudrait avoir accès à la parole du porteur de l'objet, c'est-à-dire avoir accès à son histoire. C'est seulement dans ce contexte de l'histoire de l'individu que l'ensemble du décor prendrait sens, comme nous l'avons vu à travers le témoignage des brodeuses.

Dans un absolu fixant une signification pour chaque motif et pour chaque association de motif, ce « code » ne pourrait être valable que s'il renvoyait à des communs d'une tribu ou d'un groupe familial afin d'identifier ses membres et leurs statuts...

Le fait de vouloir isoler les motifs est en effet souvent trompeur et, si Boas le pressent[Note297](#), il ne se résout cependant pas à changer de méthode.

Wissler constate une même variabilité apparemment irréductible des interprétations d'un même motif, atteignant même à la contradiction entre ces interprétations[Note298](#). Il relève, par exemple, que la forme dite du « diamant » évoquée plus haut est simultanément identifiée comme un symbole féminin de fertilité, une

tortue, et un symbole masculin de guerre, une plume. Wissler relève également les significations mouvantes selon les contextes d'utilisation de l'objet. A la recherche d'une logique de conventionnalisation des formes réalistes en motifs abstraits dans les Plaines, Wissler restera attaché à la mise en évidence d'une mécanique du sens, tâche qu'il ne parviendra pas à accomplir. Et pour cause, puisque nous allons le voir, et nous avons déjà commencé à l'exposer : la pensée des Plaines ne suit pas un modèle linéaire et mécanique dans ses enchaînements et créations.

La plupart des motifs ne prennent sens qu'en tant que parties d'une histoire et d'un décor. Ces mêmes décors ont une dynamique rythmique, toute de renvois et interrelations, enchaînements d'idées et métaphores filées. Les motifs sont également forgés dans une dynamique historique qui leur imprime sa marque, dans la genèse ou la disparition de certains, comme dans le développement des styles (nous l'avons vu par exemple avec le style floral).

Les appropriations, échanges, emprunts, les acculturations contraires<sup>Note299</sup>. (les drapeaux américains, symboles d'oppression et de génocide culturel sont devenus aujourd'hui symboles phares des broderies de costumes de pow-wow et des revendications de « primo arrivants », les chants guerriers sont mobilisés dans le rap pour la défense des droits civiques, dans les stades pour encourager son équipe...) sont des phénomènes qui tissent toute l'histoire et les histoires de la broderie aux piquants.

Boas, ardent défenseur des singularités culturelles, de la nécessaire prise en compte des contextes historiques spécifiques, élabore bien une méthode dans le but de répondre à cette problématique : dite « historico-diffusionniste », elle devait permettre de comprendre et cerner ces modes de diffusion et emprunts entre sociétés. Et si Boas est aussi un linguiste, ses divers domaines de prédilections ne se sont cependant par rencontrés dans l'analyse du travail aux piquants.

Car si Boas insiste sur la nécessaire prise en compte des contextes culturels et historiques de création et d'utilisation des objets, il semble ne pas avoir perçu, ou désiré approfondir, certains enchaînements logiques que nous nous proposons de mettre en évidence. Si sa question est plutôt celle du pourquoi, des sources de la création et de l'invention des styles, la nôtre sera plutôt celle du comment ils raisonnent, progressent, se transforment.

La question ici est bien finalement de comprendre cette historicité des motifs qui, comme une langue, sont sans cesse renouvelés par la prise de parole et les événements, par l'aléatoire, l'inédit que cette parole implique souvent. Saussure et, par la suite, Meschonnic, soulignaient cette propriété du langage : il est toujours en train de se faire, à chaque prise de parole. Il est radicalement historique, comme l'est la broderie aux piquants, c'est-à-dire sans autre origine assignable que son invention continue dans l'acte de parler<sup>Note300</sup>. Nous pourrions ainsi pousser la comparaison avec l'invention continue que constitue l'acte de broder. Nous l'avons vu, dans la plupart des cas la « forme » -le motif- n'est ni autosuffisante, ni directement interprétable, car sa valeur change selon le système de l'œuvre (du décor, des matériaux, de son porteur, de l'occasion, c'est-à-dire du contexte historique et sociologique du port de l'objet), mais aussi selon les relations que cette œuvre particulière entretient avec un ensemble plus large, avec une série, un style.

Le motif, en suivant la logique de Meschonnic, en tant que signifiant éminemment rythmique, devient un lieu possible d'inscription du sujet : la brodeuse est là, dans cette forme et les associations d'idées et de sens qui lui sont faites, dans un contexte social, religieux et personnel spécifique. La broderie n'apparaît alors plus comme un « langage » réduit au terme de communication, elle n'est plus seulement un instrument : elle est une histoire en action, une transmission, un rapport dynamique établi entre sujets, rythme, historicité, sens. On peut ajouter à cette analyse la prise en compte (évoquée dans la première partie) des intentionnalités et de leurs faisceaux croisés au sein de l'œuvre.

Les formes ne sont plus isolées du sens, à l'image des catalogues de procédés établis par Kroeber ou Lyford (la rupture signifiant/signifié, contenant/contenu), mais font sens tout à la fois<sup>Note301</sup>.



La spécificité, c'est-à-dire aussi l'originalité, ne se construit alors pas à partir de catégories fixes et isolées (la fameuse « métaphysique du signe »), mais dans une interaction, potentiellement chaque fois différente, des éléments. Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi un même motif (par exemple celui de la tortue ou de libellule) peut revêtir un sens différent selon que son porteur est un homme, ou une femme. Wissler comme Lowie ont relevé ce phénomène.

Loin de cette approche, Boas a du mal à envisager l'artiste amérindien comme créateur, hors cadre de la répétition des styles « traditionnels »<sup>Note302</sup>, il résiste à concevoir l'invention totale, imprévue, surprenante : pourtant, nous l'avons vu, et Sheila n'en est qu'un exemple, cette création, ce « droit » d'innover et d'être « traditionnel » à la fois existe bel et bien dans l'art du travail aux piquants.

## B. D'autres pistes à explorer

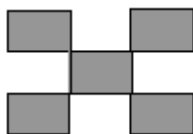
Préalablement à l'exploration plus complète de la piste « forme-sens » suivie avec le modèle linguistique de Meschonnic, il faut nous intéresser à d'autres hypothèses explicatives de cette polysémie des motifs aux piquants.

Wissler comme Boas, devant ces variations de sens effarantes, en viennent à supposer que leurs informateurs sont « médiocres », mal informés, ou même que le responsable de cette incohérence est déjà le travail de sape de l'acculturation des cultures indiennes, ne l'oublions pas, « en voie de disparition » à l'époque.

Si une perte des connaissances était déjà probable dès ce moment là, elle ne peut cependant répondre de façon satisfaisante à une polysémie qui, pour le coup, semble bien plus récurrente et systématique, et ce dans tous les domaines abordés (mythes, écologie, parenté, langues...), pas seulement dans celui de l'art.

L'une des premières pistes est assez simple, mais renforce finalement peut-être plus le questionnement que les réponses. Il s'agit de l'importance quelque peu démesurée qui a été accordée par les différents auteurs aux noms donnés aux motifs. En effet, il est très possible d'envisager des dénominations assez éloignées de ce que la forme est effectivement censée représenter, ou symboliser, les deux processus existant. Ainsi, il semble pouvoir exister parfois une grande distance entre ces deux aspects : le nom du motif, et ce qu'il signifie.

Ainsi l'exemple d'un motif nommé « tripes » chez les Dakota (information confirmée par Jainie, brodeuse dakota évoquée plus haut), répertorié chez Kroeber (voir plus haut, tableau comparatif) :



Il se nomme « tripes » et n'a pourtant (si ce n'est la possibilité d'évoquer peut-être les guirlandes que peuvent former les tripes d'un animal, mises à plat dans une perspective avancée...) pas de rapport formel avec les tripes, ni même de rapport direct dans son sens métaphorique. En effet, ce motif est apposé pour symboliser parfois la famille, parfois l'accomplissement personnel qui, a priori, n'a rien à voir avec les tripes d'un animal. Cependant, on peut penser qu'il existait un lien entre ces deux notions et le plat de tripes, tel que, peut-être, il était mangé ou partagé à une certaine époque dans les Plaines... Lorsque j'ai questionné Jainie au sujet de ce motif, elle s'est contentée de me dire que ce motif était très « traditionnel », « ancien » et « apprécié ». C'est elle qui m'a suggéré cette idée de viscères mises à plat dans la figuration : sa grand-mère préparait les tripes en les mettant à plat, puis en les rassemblant en paquets...

Peut-être ce motif a-t-il également un lien avec les mythes : rappelons que c'est la dégustation d'un plat de tripes préparé par la belle-mère, qui détermine qui, de l'épouse crapaud de Soleil ou de l'épouse humaine de

Lune, est la mieux élevée et la plus agréable (voir plus haut, le cycle des épouses des astres, Chapitre 2, II/ *Des histoires de porc-épic*).

Même si cette forme évoque effectivement des « tripes », son but n'est pas, semble-t-il, de « parler » de tripes... C'est là une distanciation qu'il est nécessaire, impératif même de prendre en compte afin de ne pas se noyer dans une tentative de compréhension des motifs.

A l'inverse, ce n'est parfois pas la forme que prend le motif qui est importante, mais la matière dans laquelle ce motif est réalisé. Ainsi Boas donne-t-il l'exemple de la teinture rouge issue du cèdre, qui sur la côte Nord-Ouest, est en elle-même symbole de protection accordée par les esprits [Note303](#). C'est la teinture qui compte, plus que le motif par le biais duquel elle est apposée. Peut-être en est-il également parfois de même pour les motifs aux piquants, pour certains d'entre eux tout du moins, notamment lorsqu'il s'agit de simples franges ou bordures qui n'esquissent même pas de motifs, mais seulement des intercales de couleurs. Il est probable alors que ce qui compte est la broderie en piquants elle-même, et toute la symbolique, tout le lien aux mythes au cœur duquel elle se situe. Ce qui fait sens, c'est la présence des piquants eux-mêmes, et le fait que la main d'une brodeuse, peut-être rêveuse de la Femme Double, l'ait créé là.

Afin de mieux comprendre ce sens, ces sens et leur capacité à muer, il est possible de mettre en avant d'autres formes de « langages » artistiques, plus anciens pour certains, plus récents pour d'autres, qui pourraient nous éclairer.

Il existe en effet deux formes de langages additionnants dans les Plaines, qui peuvent nous aider : les pictogrammes gravés dans les rochers des Plaines, et la langue des signes, langage commun élaboré dans un contexte intertribal d'échange.

Le « rock art » des Amérindiens des Plaines, et spécialement des Sioux, se composait de séries verticales de dessins gravés dans la roche. Ce sont des motifs simples, répétés et qui en se combinant forment un décor plus élaboré. Différents auteurs ont émis l'hypothèse d'une sorte de système de communication idéographique [Note304](#).

Contrairement à un système alphabétique, ou à un système syllabique qui sont phonologiques, les idéogrammes et les pictogrammes représentent l'idée d'une chose, pas le son spécifique qui serait émis si l'on prononçait le mot. Les pictogrammes sont faits pour ressembler aux êtres qu'ils doivent représenter, tandis que les idéogrammes peuvent adopter une forme très éloignée, sans lien pictural avec ce qu'ils « signifient » (par exemple les symboles homme/femme en génétique).

Les idéogrammes sont largement utilisés dans les Plaines notamment pour décrire des exploits guerriers, comme les avait relevés Wissler [Note305](#) : un rectangle ouvert indique que l'individu menait le raid guerrier, un zigzag vertical au bout d'une demi-cercle représentait une patrouille d'éclaireurs en service. Un cercle simple indiquerait une troupe de guerriers retranchés, un double cercle la « capture » d'un bouclier, et un U à l'envers marquerait la capture d'un cheval durant la bataille. Dans le cas du bouclier, la ressemblance entre la forme du motif et la forme « réelle » du bouclier est évidente, dans le cas du cheval, elle l'est moins de prime abord. Cependant, la forme U est souvent utilisée pour évoquer l'empreinte du sabot d'un cheval, nous conduisant ici au cheval lui-même. Nous verrons un peu plus loin que le procédé de la synecdoque (prise d'une partie pour le tout) est très souvent utilisé.

Il est ainsi probable qu'un certain nombre de motifs sont dérivés de ces pictogrammes et idéogrammes, et qu'ils en ont gardé une certaine organisation, notamment dans le sens de « lecture » bien souvent vertical des broderies. Le rapprochement avec l'art des pétroglyphes paraît peut-être encore plus pertinent si l'on note ici que l'ethnographie recèle de nombreux témoignages qui pensent également la Femme Double comme la créatrice de la sculpture sur roche.

En effet, de nombreux témoignages lakota et dakota, entre 1830 et 1880, évoquent la présence d'esprits, venant graver la pierre à la nuit tombée, partant d'un rire à gorge déployée, identifié comme celui d'une femme<sup>Note306</sup>. Dans les Black Hills (Dakota du Sud), on pense également que ce sont deux femmes mystérieuses qui gravent les images des esprits dans la pierre, et permettent à ces lieux de devenir lieux de prières pour les hommes. Oscar Howe, artiste contemporain dakota, reprend d'ailleurs cette thématique dans une peinture datant de 1971. Double Woman tient dans une main un ouvrage au piquant tandis qu'elle s'appuie sur une roche gravée de pétroglyphes. Le peintre explique que Double Woman incarne toutes les « subtilités de la féminité ».

« Double Woman », Oscar Howe, 1971.



Une autre de ses peintures, nommée « Dance of the Double Woman », datant de 1950, figure aussi deux femmes dansant non loin d'une roche gravée.

L'association entre la Femme Double et les pictogrammes n'est pas surprenante puisqu'elle inspire des motifs puissants et sacrés. On peut alors également penser que les rêveurs et rêveuses de la Femme Double étaient aussi parfois graveurs sur pierre. Si l'on poursuit jusqu'au bout les liens qui unissent broderie, Femme-Double et roches, on trouvera également très significatif le fait que Iktomi, le trickster araignée, soit considéré par les Lakota comme le créateur du « rock art ». Or, nous avons vu que la Femme Double ou, du moins, l'une de ses incarnations, Anuk Ite, alias (avant sa punition) Visage, avait été l'amie (trompée) de Iktomi, et qu'elle avait même été punie par sa faute (c'est lui qui la pousse dans les bras de Lune, la rendant adultère auprès de son premier époux, Vent).

Iktomi, l'homme-araignée est considéré comme l'inventeur de la technologie et des outils, et l'araignée comme symbole de cette ouvrière parfaite qu'est la brodeuse aux piquants. Enfin, Wissler, nous l'avons vu, précise que l'araignée, ou tout du moins sa toile, est un emblème, signe de reconnaissance des rêveuses de la Femme Double. Nous pouvons ici voir à l'œuvre ce réseau métaphorique et symbolique que j'évoquais tout au long de ce travail. Nous suivrons encore celui-ci et d'autres exemples un peu plus loin dans ce mode de pensée interconnecté et tissé.

Une deuxième piste semble également intéressante : celle de la langue des signes. Développée dans un contexte intertribal d'échange, notamment sur les lignes commerciales face à la très grande altérité entre les langues des commerçants venus par le Sud-Est et Sud-Ouest de la Méso-Amérique, et celles des peuples des Plaines, la langue des signes s'est encore renforcée durant la période des réserves. Or, il est intéressant de souligner que la plupart des objets brodés en piquants datent du 19<sup>ème</sup> et du 20<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire de la période d'expansion des réserves. Il ne serait pas très téméraire de suggérer une possible influence de l'un sur l'autre [Note307](#).

La langue des signes se serait en effet répandue dans les Plaines durant cette période de grands changements, des groupes de l'Est étant repoussés vers l'intérieur par l'installation des colonies européennes sur la côte est ; l'introduction du cheval par les Espagnols rendant la chasse au bison plus attractive et plus aisée, incitant alors des tribus qui ne la pratiquaient que de manière très sporadique à l'adopter comme mode central de subsistance et suivant donc le gibier à l'intérieur des Plaines. Les contacts sont ainsi devenus plus fréquents et plus prolongés entre des tribus qui, jusqu'alors, ne s'étaient peut-être que croisées ou même ne s'étaient jamais rencontrées. Le langage des signes offrait alors un moyen très adapté de communication intertribale. Il semble même qu'il devint dans les Plaines l'équivalent de la *lingua franca* développée autour du commerce des fourrures dans les régions avoisinant le St Laurent [Note308](#). A partir du 19<sup>ème</sup> siècle, elle était pratiquée par les dizaines de groupes linguistiques différents.

La plupart des signes sont de type « iconique », c'est-à-dire en relation directe entre le signe (la forme du signe) et son référent (la forme de la chose dont on parle). Au contraire, dans les langues parlées, la plupart des symboles sont arbitraires, il n'y a pas de relation nécessairement « naturelle » entre le symbole et son référent. Ce système lie dans les Plaines diverses dimensions de la « communication » et de « l'expression », conçues généralement comme distinctes. Serge Gruzinski souligne qu'il s'agit d'une perspective toute amérindienne :

« C'est pour une part, un mode de communication graphique soumis à une logique de l'expression et non pas au critère d'une imitation réaliste jouant du redoublement, de la ressemblance et de l'illusion. Quand les Indiens peignent, ils élaborent des formes qui sont à la fois illustration et écriture, graphisme et iconicité. Le parallélisme constaté en Occident (ou en Chine) entre « image » et « écriture » fait place ici à une pratique qui les fond. » [Note309](#).

Cependant, le fait que la langue des signes soit iconique ne signifie pas que le sens des signes soit forcément immédiatement perceptible ou transparent : par exemple, le signe pour « chien » décrit en fait un travois, utilisé dans les Plaines pour le transport, en transformant les mâts du tipi en sorte de traîneau. Les biens étaient ainsi attelés aux chiens, avant l'introduction du cheval par les Espagnols.

De plus, il est nécessaire pour composer une idée complexe d'associer plusieurs signes, comme on associe plusieurs motifs dans un décor. Par exemple on signera « infanterie » par « homme blanc » + « soldat » + « marcher », ou encore « belle-sœur » par « frère » + « posséder » + « épouse » [Note310](#). C'est ainsi que, dans la broderie, il n'est pas rare que les motifs pris isolément n'aient pas « de sens », mais que, rapportés les uns aux autres, ils forment une idée claire. Cela expliquerait ainsi en partie les difficultés rencontrées par les culturalistes et diffusionnistes cités précédemment.

Alors, dans cette perspective, comment nous proposons-nous de considérer les motifs : en tant qu'allégories, signes, images, métonymies, synecdoques, métaphores, symboles ?

Si l'on suit Boas, la broderie fonctionnerait en grande partie comme un système combinatoire de formes préexistantes, aux sens fixés, les « formes nouvelles » n'apparaissant bien souvent que dans des combinaisons inédites, et pas dans de véritables inventions. Nous avons vu que l'on reconnaîtrait ainsi toujours ce qui relève du « style traditionnel ».

Cette perspective, je l'ai déjà dit, me semble incapable d'interroger les discours et pratiques multiples observées sur le terrain et, encore moins, la pluralité possible des interprétations des motifs, variant certes selon les contextes, les circonstances et les personnes, mais, me semble-t-il, également de manière générale, car inscrites au sein d'un système d'élaboration du sens –des sens-, fondé sur la variation comme « principe de fonctionnement ».

Afin de rendre compte de ce système particulier, il faudrait suivre au départ en référence, puis en « dépassement », une perspective sémantique dérivée de Benveniste, qui cheminerait ensuite vers les « particularités » des langues indiennes.

La première étape consisterait à s'intéresser à la « double signifiante » de l'énonciation, au sens de Benveniste<sup>Note311</sup>. C'est-à-dire, au « sens » comme résultant de l'enchaînement et de l'appropriation aux circonstances, en même temps qu'à « l'adaptation » des signes entre eux : le sens est donc imprévisible (cela permettrait en l'état d'expliquer les multiples interprétations possibles des motifs, mais cela ne me « satisfait » pas...)

La recherche du sens des motifs ne s'intéresserait donc pas, dans cette perspective, tant aux dessins, aux formes comme « contenants » de sens objectifs (descriptifs ou « symboles » de choses) ; mais à la parole de ceux qui décrivent ces dessins. Le sens ici n'est pas dans le dessin, mais est donné dans les paroles de ceux qui parlent de ces dessins.

Or, nous avons déjà montré que la forme ne peut pas être conçue dans la broderie comme autosuffisante, ni directement interprétable (comme ayant un sens fixe et permanent, donc comme un signe), car sa « valeur » change selon le système de l'œuvre, son « intentionnalité » (pourquoi tel ou tel décor a été brodé), et selon son « historicité », c'est-à-dire les relations historiques (personnelles et communes, voire communautaires) qu'entretient ce système (le décor considéré) avec d'autres décors, et d'autres séries stylistiques (genres, modes...)

Quoi qu'il en soit, le motif n'apparaît pas comme un reflet ou une représentation, d'autant qu'il semble parfois que l'idée abstraite qu'on veut exprimer puisse l'être en présentant dans la forme choisie une qualité ou une caractéristique spéciale d'un objet ou d'un animal : cette « particularité » devient expression du tout, synecdoque (*synecdoque* : procédé de style qui consiste à prendre la partie pour le tout, le tout pour la partie, le genre pour l'espèce, l'espèce pour le genre, du grec *sunekdokhê* : compréhension simultanée).

En effet, l'usage de synecdoques est courant dans le « langage » artistique des artistes amérindiens en général. Voici comment Aby Warburg décrivait ce processus, concernant les symboles dans la poterie du sud-ouest :

« Ce qui caractérise le style des dessins figurant sur ces poteries, c'est qu'il représente l'ossature de la chose, à la manière héraldique. L'oiseau, par exemple, est décomposé en ses éléments essentiels, de sorte qu'il devient une abstraction de forme héraldique. Il devient un hiéroglyphe, qu'il ne s'agit plus de voir, mais de lire. Nous avons là une étape intermédiaire entre la copie réaliste et l'écriture. Le traitement ornemental de ces animaux permet de voir immédiatement comment cette façon de voir et de penser peut conduire à l'écriture symbolique en images. »<sup>Note312</sup>.

On utilise également la forme d'un objet pour désigner un autre objet qui lui est lié de manière logique, mythique, ou, encore, par l'usage quotidien -la pratique- : on peut alors parler de métonymie (*métonymie* : procédé stylistique qui consiste à nommer un objet au moyen d'un terme désignant un autre objet uni au premier par une relation logique ou simplement habituelle, du grec *metonûmia* : changement de nom. A noter que nous retrouvons ici une caractéristique centrale de la vision du monde propre aux Plaines : le changement de forme, la transformation, la métamorphose).

Les motifs de la broderie aux piquants sont des symboles, exprimés par métonymie, métaphore ou encore allégorie. Ils renvoient à la contemporanéité du sacré, comme nous l'avons vu « activé » dans l'objet. Ils renferment et convoient d'innombrables significations implicites ou explicites, liées dans cette synthèse qu'incarne le symbole.

Lee Irwin le réaffirme au sujet des arts visionnaires, comme dépositaires et acteurs d'un système de pensée et de croyance. L'image a alors un caractère métonymique quant à ses dimensions individuelles et partagées :

« The image becomes a metonym expressing the shared structure of religious discourse. It is an immediate synthesis and condensation of an entire range of visionary experiences and mythic ideas that have a long and complex history. Images incorporate other images within themselves to create a complex of symbolic forms, all of which reflect interactively the nonverbal dimensions of religious experience.”[Note313](#). Annexes p. 372

D'un point de vue phénoménologique, on peut même dire qu'il existe une grande « économie visuelle » dans l'utilisation des symboles dans les Plaines qui, sous une forme minimale, « déclarent », « expriment » un maximum de sens. Cet imaginaire, se situant dans le cadre d'une pensée du vivant et du processus, est toujours ouvert à de nouvelles interprétations, sujet à variations et à modulations, sans définition dogmatique, même si les modalités d'association des formes, couleurs, rythmes organisent une « photographie » d'une organisation du monde spécifique.

Il existe dans les Plaines une géométrie jusque dans les relations tissées entre motifs, couleurs, rythmes, qui révèle et invente non seulement une vision du monde, mais aussi une ritualisation de l'espace et du temps, comme l'indiquent les utilisations incontournables du cercle et des quatre directions.

Le symbole assure la présence du symbolisé ou plutôt des symbolisés potentiels, qui viennent se lier à la forme selon les contextes multiples exposés plus haut. Le sens circule, et comme toute chose est liée à toute autre, le symbole peut, par truchements, associations, échanges, interrelations, « voyager » d'une signification vers une autre, d'un « symbolisé » à un autre. Cette « élasticité » du sens correspond à cette pensée du continuum du vivant que nous avons décrite dans la deuxième partie de ce travail : les symboles et leurs significations associées sont inscrits dans cette dynamique de passages et de métamorphoses.

L'isolé dans la pensée amérindienne, au nord comme au sud par ailleurs, c'est le malade : avoir rompu les liens conduit aux maladies, désordres, qu'ils soient physiques, mentaux, mystiques. Les chants navajos comme les peintures de sable ont pour but cette reconnexion, cette remise en relation avec le reste de l'univers, de l'individu affaibli.

Ainsi, pour comprendre un art qui prend naissance dans cette vision du monde particulière, il me paraît impossible d'avoir recours à une méthode consistant dans l'isolement des motifs les uns des autres...

Cet argument apparaît d'autant plus central si l'on s'intéresse à nouveau aux langues indiennes et à leurs modes d'organisation. Boas comme Powell ont relevé un fort penchant pour les enchaînements métaphoriques dans les langues indiennes[Note314](#). Elles ont tendance à utiliser des « mots-phrases », c'est-à-dire que bien souvent ce qui est un mot en langue indienne devient une phrase en français ou en anglais, si l'on veut respecter la totalité de la signification proposée et détaillée par le biais de la traduction... Cette polysynthèse[Note315](#), dans laquelle un mot contient des informations sémantiques et grammaticales qui auraient été exprimées par une phrase dans les langues d'Europe de l'ouest, est en fait construite de la sorte : ce mot regroupe différents groupes de mots indépendants (les morphèmes) que nous aurions donc exprimés par une phrase afin de les relier, en les séparant par des hyphes.

Les traductions de traductions (par exemple du cree à l'anglais, puis au français) tendent à affaiblir ce foisonnement du sens, et nous conduisent à perdre parfois sa logique.

Boas précise que cette tendance d'un langage à exprimer une idée complexe par un simple terme a été appelée « *holophrasis* » (grec) ou polysynthèse, et qu'il apparaîtrait que chaque langage peut paraître holophrastique du point de vue d'un autre langage. Boas dit même (ce qui est rappelons-le audacieux et estimable pour l'époque) : « Holophrasis can hardly be taken as a fundamental characteristic of primitive languages" [Note316](#), , alors que Cassirer dans ses commentaires (dans *Philosophie des formes symboliques*) interprète ces mêmes phénomènes comme des formes antérieures ou primitives de langage, précédant les capacités d'abstraction, par exemple.

Nous avons également vu plus haut que les langues indiennes déclinaient un autre rapport au temps et à l'espace, ainsi qu'aux « choses », animées ou inanimées. Le primat dans les langues indiennes est positionné sur l'action et le mouvement. De même, une autre manière de compter, toujours d'après les observations de Boas, Powell mais aussi celles de Gatschet, peut être mise en évidence.

On trouve ainsi une caractéristique commune aux langues indiennes : n'importe quel nombre n'est pas valable pour n'importe quelle chose. La signification du nombre ne serait pas tant d'exprimer la pluralité abstraite de manière absolue, mais plutôt d'exprimer le mode de cette pluralité, sa forme spécifique. Ainsi, les langues indiennes utilisent des séries différentes de nombres selon que sont dénombrés des personnes ou des objets, des choses animées ou inanimées. Boas remarque, dans la langue tsimshiane par exemple, qu'il existe des séries particulières de nombres pour compter des objets plats et des animaux, des objets ronds et des portions de temps, des objets longs et des mesures. C'est toute une richesse des liens et enchaînements de la pensée tsimshiane que l'on pourrait déduire de telles associations de sens.

Toutes ces manières différentes d'exprimer, de percevoir, de s'émouvoir et de concevoir sont à l'œuvre dans la broderie, dans les motifs brodés, dans leurs significations, comme dans les manières de les broder ; et c'est également en partie ce qui freine la compréhension par un œil extérieur de tous les tenants et aboutissants, de tous les « enjeux » de cet art.

Le lien unissant « langue – pensée - art » permet une analyse de la broderie sous trois angles : dans une perspective linguistique, en comparant son fonctionnement avec le fonctionnement des langues indiennes ; dans une perspective « culturaliste » comme expression d'une vision du monde -« pensée à l'indienne »- ; dans une perspective esthétique comme expression de l'imaginaire, du corps et des rythmes, des « manières de faire ».

Dans tout cela, nous pouvons observer une culture qui se transmet et se transforme, mettre en évidence un système symbolique à l'œuvre –en action-.

La broderie étant un « langage » vivant, dans une tradition vivante, les transformations, changements, variations dans cette technique et dans les « messages » qu'elle transmet, ne sont pas perçus sous l'angle de l'inexorable perte ou acculturation des cultures indiennes. La condition même de « changer », de varier, est vue comme propre à l'idée de tradition : tradition qui pour les sociétés amérindiennes consiste à assurer les réactions et la croissance, le changement. L'immobilité ou la constance supposées, nous l'avons vu, n'existent que momentanément.

Ainsi, les variations subtiles ou tranchées observées dans la broderie aux piquants relèvent parfois de la contrainte, parfois de choix, parfois de la redéfinition ou interprétation d'une technique étrangère pour se l'approprier. Ce phénomène d'intégration de la nouveauté dans la broderie, comme dans le mythe, apparaît comme un principe générique de fonctionnement. Il n'y a là rien de « dégradant » (pas de « perte » ou de « bricolage » pour reprendre une terminologie fréquente ou lévi-straussienne), il n'y pas d'appauvrissement dans ce phénomène, mais un système intrinsèque qui prévoit l'apparition de la nouveauté.

Le langage lui-même, dans cette perspective, peut être vu comme tissu textuel : il est texte et texture (du latin *texere* : tisser, écrire). Les motifs sont texture et écriture, ils sont aussi rythme. Cet ensemble constitue une

parole vivante, une musique. Nous avons vu que la valeur des « mots » ou motifs varie selon leur place dans ce tissu, dans le tissu de la phrase, et selon le contexte d'énonciation, de création comme d'interprétation de l'œuvre. Les accentuations, les emphases, les chuchotements sont autant de contrastes, harmoniques et disharmoniques, intensités des couleurs et des formes, comme des gestes des brodeuses. Le lien est ici établi entre image visuelle (forme) et image verbale (métaphore).

Les temps et espaces de la broderie se répercutent dans les souffles et enchaînements des « fils du tissu ». Celui qui va « lire » ce tissu va insérer par son récit (c'est aussi là la double signification de Benveniste et l'historicité de la forme-sens de Meschonnic) et son regard une nouvelle « trame ». Chacun retisse la dynamique du texte, comme Jainie le fait en proposant sa propre interprétation, liée à son histoire, ses connaissances comme au fait que c'est à moi, l'ethnologue qu'elle livre cette parole, du motif « tripes » ou « montagne ». Nous sommes ici dans l'invention d'une mémoire partagée, à la rencontre des intentionnalités et historicités.

Les motifs de la broderie aux piquants sont donc me semble-t-il, à considérer comme des réseaux symboliques et métaphoriques, des réseaux sémantiques interconnectés.

## II/ L'interconnexion en action

« Le rôle des symboles sacrés est de faire la synthèse entre le génie d'un peuple et sa vision du monde, c'est-à-dire entre l'atmosphère, le caractère, la qualité propre de son existence, son style en matière esthétique ou morale, son humeur, et l'image qu'il se fait des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, ses idées de l'ordre les plus universelles. »

Clifford Geertz [Note317](#).

Si nous avons tenté de mettre en évidence une autre logique du sens, une autre manière de construire un langage et un art, il nous faut à présent proposer un modèle d'analyse qui puisse rendre compte de cette dynamique, de ces significations non-fixes, non-arbitraires, qui existent dans une situation d'interrelation.

L'ethnographie enjoint à adopter le regard de l'autre, à « devenir autre », à tenter de percer à jour les processus, les logiques, les catégories d'une autre vision du monde. La pensée de l'interconnexion que nous avons décrite comme fondatrice et moteur de la pensée des Plaines ne relève pas du modèle occidental d'une linéarité du temps, du « progrès », de l'histoire, ou d'une dichotomie nature/culture, qui marquerait par la rupture avec la première, la naissance de la seconde. Nous avons vu qu'ici les frontières entre genres, sexes, passé ou présent, mythe ou « réalité », esprit ou corps, humain ou animal, ne sont pas non plus pensées dans la rupture, voire n'existent pas. Le passage, la métamorphose, la transformation, ne sont pas des catégories relevant de l'exception ou de la marge mais, au contraire, presque du quotidien.

Pour aller au plus près de cette pensée du mouvement, il nous faut revenir sur sa métaphore qui est aussi réalité et outil philosophique : le cercle sacré, et celle qui en découle, la toile d'araignée.

### 1/ Le modèle

De la même façon que nous avons mis en évidence l'importance accordée dans les langues algonquines au mouvement et à ses nuances, l'analyse linguistique du mik'maw, langue mi'kmaq (zone subarctique au nord des Plaines) met en évidence un système fondé sur les verbes, mettant l'accent sur les processus, les cycles et les interrelations entre les choses, contrairement aux langues européennes comme l'anglais qui sont basées sur les noms. Les mik'maw identifie les objets et les concepts en termes d'utilité d'action, de manières ou de leurs relations à d'autres choses, dans un processus actif [Note318](#).



La langue transcrit et élabore une vision du monde, ici une vision qui affirme: « We all live in a circle of life and within the circle we are all dependent on each other and are in a constant relationship with each other.»

Il s'agit donc de proposer, à partir de la description de cette grille particulière d'interprétation du monde, une forme logique qui puisse lui correspondre, et nous permettre de suivre les réseaux sémantiques qui la tissent. Et quelle forme apparaît plus pertinente que celle de la toile d'araignée ?

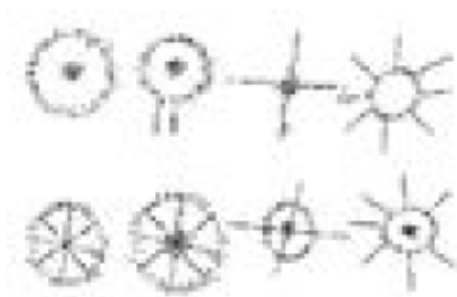
## A. Du cercle sacré à la toile d'araignée

Le concept de cercle sacré, tel que nous l'avons déjà explicité dans la deuxième partie de ce travail, situe sur un même plan, et dans une même parentèle, animaux, végétaux, minéraux, humains, mais aussi astres ou phénomènes météorologiques. Il prend en compte dans sa « forme » la conception d'un temps cyclique, qu'il soit quotidien ou rituel.

Nous avons vu que les années étaient figurées sur les comptes d'hiver en suivant une spirale, que les noms des ancêtres comme leurs âmes pouvaient renaître dans leurs descendants (comme chez les Inuits), que les espaces et les temps pouvaient à tout moment se chevaucher dans l'expérience visionnaire, que la structuration de la famille comme de l'habitat suivait ce modèle circulaire.

Le cercle dans la broderie symbolise pour les Lakota, tout à la fois le camp, le soleil, le monde. Un cercle tissé de « rayons » symbolise l'araignée, la toile, le vent tournoyant, le temps, la roue de la médecine [Note319](#) :

Cromlechs, schémas de configurations



Cromlechs, Alberta du Sud-Est



photos extraites de l'article John Brumley.

Ainsi, le cercle et la toile sont intimement liés. Les mythes du Sud-Ouest mettent en scène Grand-Mère Araignée, héroïne culturelle, qui guida aux premiers temps du monde les hommes, depuis les mondes chthoniens jusqu'à la surface. Pour eux, il est dit aussi qu'elle déroba le feu au Soleil, ce qui explique aujourd'hui pourquoi ses descendantes, les araignées, tissent des toiles en cercles maillés de rayons. Il existe

aussi, dans l'univers cosmogonique, Net Maker, "One whose thread never runs out", celle dont le fil ne vient jamais à manquer, la « faiseuse de toile ».

L'usage de la métaphore de la toile peut être envisagé comme un système social et conceptuel.

Rappelons-nous les charmes en forme de cercle, maillés d'une toile, servant de protection aux enfants, les « net baby charms ». Les lignes du filet ou de la toile servent non seulement à attacher, lier, attraper, mais aussi à relier, connecter et, ce, sur une multiplicité de niveaux à l'image des différents « cercles » concentriques de la toile d'araignée. Ce pouvoir de liaison est intrinsèque à la forme même de la ligne, à sa « nature ». Nous avons vu à quel point la toile ou le fil d'une araignée étaient récurrents dans les mythes, permettant l'arrivée sur terre de la première femme ou, encore la redescente de l'épouse de Lune et de son fils (mythes du porc-épic et des épouses des astres), comme il permet l'émergence de l'humanité dans le Sud-Ouest.

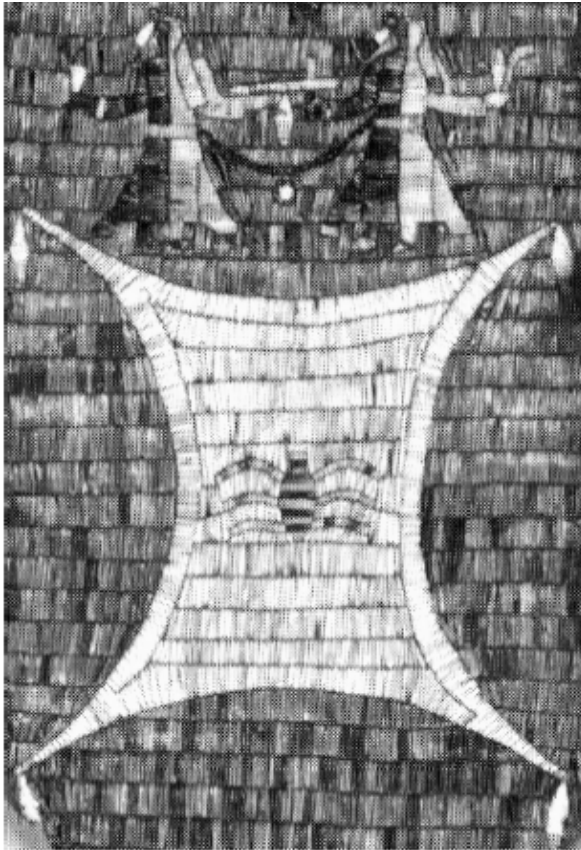
Cath Oberholtzer souligne cette primauté du lien, et donc du fil ou de la ligne chez les Cree :

« For the Cree the world is full of lines, material lines of hair, sinew, thread and hide strips transformed into snares, carrying strings, belts, bow strings and fringes, and the lines of trail, traplines, sight lines, kinship lines, rivers and mythology. All are, in fact, life lines of protection, provision and connectedness.»[Note320](#). Annexes p. 372

Leur univers tant physique que spirituel se construit sur cette logique, et la broderie précisément lie, noue, coud, tresse ces liens. Les brodeuses procèdent à ces métamorphoses, à cette création du vivant, elles sont les araignées sur la toile, tant pratiquement que symboliquement. Elles connectent les styles, les générations, les cultures : c'est pourquoi ce qui attend le monde, si la brodeuse de Shunka Sapa, la Pénélope, achève son ouvrage, c'est la mort. C'est pourquoi le symbole s'il en est des rêveuses de la Femme Double, elles-mêmes êtres connectés par un cordon ombilical ou fil, est une toile d'araignée.

Les voici réunies sur un même ouvrage aux piquants, sur un dessus de porte-bébé lakota, vers 1880. La photo est issue du numéro 2, vol.18, printemps 1993, de *American Indian Art Magazine*, p. 58 :

Cradle cover, lakota, 1880, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.



Nous commençons ici à voir ce réseau de sens en action, nous continuerons à la suivre un peu plus loin, sur les liaisons d'interprétations entre étoile et toile d'araignée.

Le cercle sacré s'épanouit dans la toile d'araignée : « From great-grandparents to great-grandchildren we are only knots in a string », les noeuds du filet de pêche ou de la toile d'araignée sont autant de points interconnectés, à l'image de tous les êtres vivants dans la cosmogonie des Plaines : « we're all related », « *mitakuye oyasin* ».

Les fameux « capteurs de rêve », autres charmes du même type que les petits disques apposés sur les berceaux des enfants, reproduisent, à l'aide de fibres végétales ou tendons, la forme d'une toile d'araignée. Ils sont censés filtrer les rêves, laisser passer les bons et retenir les mauvais.

Prisonniers des mailles du filet, les mauvais rêves seront ensuite détruits par la lumière du soleil filtrant au travers de la toile. De la même manière, ces talismans peuvent être utilisés dans une idée de transfert des maladies : elles peuvent être déviées vers un autre être, puisqu'ils sont connectés...

Voici les récurrences du cercle et de la toile, comme motifs des peuples, talismans de protection, lieux de culte, symboles de l'univers :



Les brodeuses, en tant qu'ouvrières de l'interconnexion, agissent comme les araignées sur la toile, elles capturent non seulement la nourriture nécessaire, qu'elle soit spirituelle ou physique, magique ou profane, mais aussi l'extérieur, l'exogène, nuisible ou pas : elles représentent le caractère anthropophagique de toute culture. Les faits nouveaux sont eux aussi capturés, pouvant être digérés, c'est-à-dire assimilés, métissés, adaptés ou rejetés selon les « besoins » culturels. L'« interfécondation » des cultures, principe mis en avant par Bastide se trouve ici en pleine activité.

Mais la toile n'est pas parfaite, elle subit les assauts du temps, du vent, des contextes historiques et sociaux, il existe aussi des trous dans la toile, les fils peuvent se rompre : ces ruptures peuvent, à terme, conduire à la destruction même de la toile, puisque le propre de ses éléments est d'être interreliés. Ce qui affecte l'un d'entre eux, affecte tous les autres : le cercle sacré, c'est aussi l'influence sur la terre mère et la nécessité qu'ont les espèces de faire bon ménage. Ces ruptures sont aussi celles que nous avons décrites dans la transmission des savoirs et valeurs, c'est la mise en danger d'une conception du monde, les traumatismes profonds subis par les cultures amérindiennes.

L'araignée va alors, garante de l'ordre de la toile, de l'ordre du cosmos, opérer un « raccommodage », une reprise, une suture : elle ne peut retisser à l'identique, mais elle peut créer des formes hybrides, de fortune, parfois un peu « bancales » mais qui peuvent durer longtemps. Ce sont, par exemple, ces formes ambivalentes d'identités, de religions dites « synchrétiques ».

Le modèle apparaît donc comme un outil efficace dans la compréhension d'un système dynamique et en réseaux. La toile, et ses multiples entrées, permet de « voyager », elle permet les passages, les allers-retours, dans le temps et dans l'espace : à chaque point une entrée reliée à toutes les autres. De plus, la toile d'une araignée est en permanente vibration, elle est rythme, et ce sont précisément les variations d'intensité dans ces vibrations et ondes qui permettent à l'araignée de se situer dans l'espace et d'appréhender la nouveauté : une prise dans son filet...

Le corps même de l'ouvrière est un medium : l'idée du corps-tissu proposée par Héraclite semble ici pertinente, d'autant, souvenons-nous, que parfois c'est le corps de la femme araignée qui est lui-même broderie aux piquants (Chapitre 2).

Le tissu auquel est comparé le corps humain est, chez Héraclite, précisément celui d'une toile d'araignée :

« De même que l'araignée postée au centre de la toile sent aussitôt qu'une mouche a rompu l'un de ses fils et rapidement y court, comme souffrant de la rupture du fil, de même l'âme de l'homme, si quelque partie du corps est blessée, y accourt en hâte, comme ne pouvant supporter la blessure de ce corps, auquel elle est unie fermement, et de part en part. »[Note321](#).

La toile d'araignée, et c'est pourquoi elle est le symbole associé à Double Woman, représente à la fois le produit de la créativité et de l'habileté de sa créatrice, mais aussi la capacité à capturer les rêves comme les prières ou « vœux » (rappelons nous que les brodeuses font un vœu afin de parfaire leur habileté dans le travail aux piquants). Les rêveuses de la Femme Double décrites par Wissler[Note322](#), portaient souvent des cerceaux maillés d'une toile ou des miroirs, utilisés pour renvoyer des éclairs et détecter d'autres rêveurs potentiels, mais aussi pour « attraper » des rêves et des prières dans le public.

Le lien entre toiles d'araignées et miroirs est aussi relevé chez les rêveurs de l'Élan (Elk dreamers), sociétés exclusivement masculines, qui utilisent ces deux médiums pour « capturer » et charmer les femmes. L'Élan représente l'autre face de la séduction de la Femme Daim : si sa « médecine » rend fous les hommes, c'est celle de l'élan qui rend folles les femmes.

La toile d'araignée apparaît donc à la fois comme symbole en soi, comme structuration de la pensée symbolique et comme de la forme du monde.

## 2/ Applications du modèle

Si le temps, l'espace et la pensée procèdent en réseaux, la toile peut donc être utilisée comme modèle d'analyse. Notre but sera donc de dérouler notre pensée telle le fil de l'araignée et de construire la toile, c'est-à-dire le réseau sémantique et métaphorique.

Pour démontrer la validité de cette démarche, nous allons l'illustrer schématiquement et la détailler à l'aide de deux exemples principaux que sont les motifs de l'*apumi* (blackfoot) et de l'*umane* (lakota), du papillon et de la toile. Nous proposerons quelques autres exemples développés plus succinctement, comme la tortue et la libellule.

### A. L'apumi

Le premier motif que nous nous proposons donc d'analyser sous cette nouvelle perspective est celui dit du « papillon » ou de « l'étoile du matin » chez Boas, la deuxième figure en partant de la gauche sur cette série :

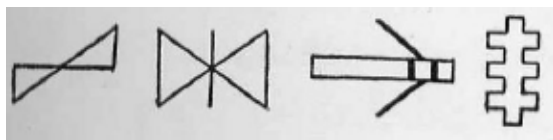


Figure 98 p. 135, in L'art primitif, F. Boas, op. cit.

On le retrouve en bas à droite dans la série « étoile », également chez Boas :

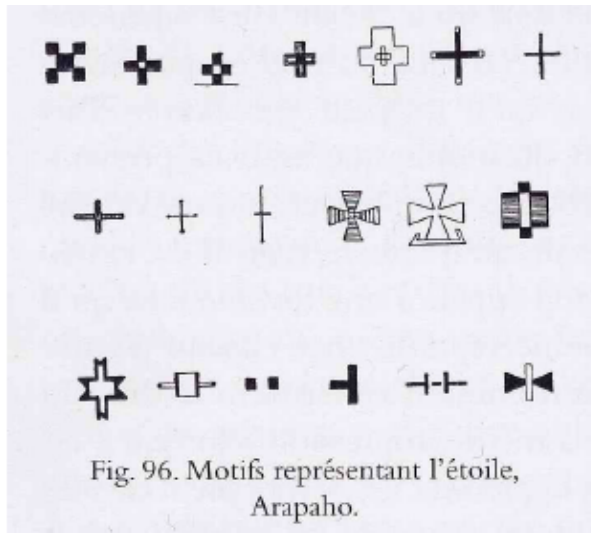


Fig. 96. Motifs représentant l'étoile, Arapaho.

Figure 96 p. 135, in L'art primitif, F. Boas, op. cit.

Boas note ainsi :

« Le deuxième dessin de la fig.98, en partant de la gauche, est interprété comme un papillon ou comme l'étoile du matin.[...] Le fait que l'interprétation d'une même figure puisse connaître de telles variations, et que, à l'inverse, des formes diverses puissent exprimer une même idée montre qu'il ne faut pas considérer les termes utilisés pour décrire les dessins comme de simples noms et qu'il s'agit plutôt d'associations entre une forme artistique et un certain nombre d'idées, dont le choix, dans chaque tribu, est fixé par l'usage, même s'il reflète aussi les préoccupations passagères de la personne qui donne l'explication. »[Note323](#).

Si l'on ne peut qu'être d'accord avec Boas sur les associations d'idées à la forme, il demeure tout de même peu convaincu d'une logique profonde présidant à ces associations. Pourtant, c'est bien le cas, à travers la logique de l'interconnexion. Boas ne tentera pas d'élucider le « mystère » des liens entre « papillon » et « étoile du matin », ce que je me propose de faire à présent.

Nous avons vu que l'intervention des animaux dans la création du monde et l'instauration de l'ordre du cosmos est extrêmement récurrente dans la mythologie amérindienne. On retrouve ainsi des papillons ou êtres-papillons intervenant du nord au sud de l'Amérique auprès des hommes, souvent porteurs de signes du monde des esprits, messagers du rêve.

Chez les Blackfeet, le doux bruissement des ailes du papillon entendu en songe était considéré comme le signe annonciateur d'un «rêve de pouvoir» : un rêve où se manifestent les esprits en délivrant au rêveur un don, un «pouvoir», qu'il pourra exercer par la suite.[Note324](#).

Le papillon est un messenger, en tant que représentant d'une figure mythologique primordiale, Morning Star, Etoile-du-Matin, fils de Soleil et Lune, lui aussi messenger ayant révélé aux hommes les sources du pouvoir sacré dans le monde : le Soleil et le Ciel. Ce «héros civilisateur» est considéré par les Blackfeet comme l'initiateur de leurs rites et pratiques religieuses et, de manière plus élargie dans les Plaines, comme instruit des détails rituels de la Danse du Soleil.[Note325](#).

Les divers mythes concernant Etoile du Matin le situent comme Found-in-Grass, le fils de Lune-Porc-épic et de son épouse humaine, montée résider aux cieux, puis redescendue sur terre, aidée d'un bâton à fouir et d'un cordon ou fil d'araignée.

D'autres versions font prendre à Morning Star directement le rôle de son père, Lune. Il vit lui aussi dans un campement céleste avec une épouse humaine, nommée Feather Woman. Cette dernière ouvre également le « bouchon céleste » interdit, et regarde la terre, dont elle est nostalgique. Elle *se transforme en araignée* et tisse un fil pour elle et son enfant, afin de rejoindre le sol. Le fil se casse et ils tombent, l'enfant se blessant au visage. C'est pourquoi l'enfant est par la suite appelé Scarface.

Devenu jeune homme, il décide d'aller voir son grand-père, Soleil. Ce dernier voit en lui trait pour trait son père Morning Star, excepté la cicatrice : il nomme alors son petit-fils Mistaken Morning Star, et décide de l'instruire dans les procédures rituelles nécessaires à son culte, c'est-à-dire les détails de la Danse du Soleil. Scarface alias Mistaken Morning Star retourne sur terre avec ses dons, et entreprend d'instruire les humains. Sa marque est celle de la « croix de Malte », qui authentifie la vérité et probité des rituels. Outre les liens entre Etoile du matin (Etoile Polaire : rappelons que les Pawnee pratiquaient l'Okeepa, cérémonie jugée proche de la Danse du Soleil, mais distinguée par les spécialistes parce que vouée à l'Etoile Polaire et non au Soleil... Nous voyons ici que les deux astres sont plus proches qu'on aurait pu le croire !) et Danse du Soleil, le mythe nous renseigne aussi une fois de plus sur les permutations et ambivalences des êtres : entre les générations, le père peut-être pris pour le fils et inversement, les événements peuvent se répéter (la fuite de l'épouse)... Les apparences sont souvent trompeuses et les êtres peuvent toujours se révéler autres que ce qu'ils prétendent.

Cette ambivalence et dualité des sens, comme des êtres eux-mêmes, était d'ailleurs relevée par Ruth Phillips dans son étude des motifs géométriques de la région des Grands Lacs [Note326](#) :

« Artistic expression in such a context must respond to two contradictory imperatives; visionary experience had to be given concrete visual form in order to retain the blessing of the guardian spirit, yet the vision had, at the same time, to be kept private lest its power be forfeited. Ambiguity of visual imagery was thus necessary and desirable. *Ambiguous imagery, furthermore, could express the ability of the spirits to transform their appearance which was a basic aspect of Great Lakes Indian belief.* Iconographic conventions were at the same time a means of *expressing this belief in transformation*, and of resolving the visual ambiguity which resulted from this belief into an image which recorded a specific experience.” Annexes p. 372

Il y a nécessaire adéquation entre l'idée que l'on se fait des choses et la façon dont on les représente ou symbolise. Les êtres mythiques sont tous doubles, si ce n'est toujours, au moins temporairement : Iktomi l'homme-araignée, Double Woman, Deer Woman, Anuk Ite, Vieil Homme Coyote, Net Maker...

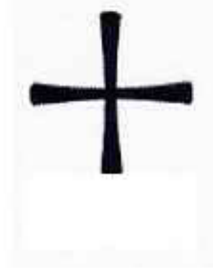
Pour continuer à suivre les réseaux de cette toile du sens, il faut dérouler jusqu'au bout les associations et significations associées à chaque aspect de la forme évoquée.

Ainsi l'«*apumi*», signifiant en langue blackfoot, «ailes déployées du papillon» mais également «être sur le point d'apporter des nouvelles», « to go about telling news », est un motif dont la forme évoque celle d'un papillon, et qui est placé sur des objets dont on veut signifier le caractère sacré ou, encore, le critère «d'authenticité» rituelle.

Il symbolise chez les Blackfeet, ce «sceau» de Morningstar ou Mistaken Morning Star, confirmant la nature sacrée des objets sur lesquels il est apposé. Voici à quoi ressemble cette « croix de Malte » :



ou



Les deux formes sont présentes dans les listes arapaho de Boas à la rubrique « étoile ».

Le motif faisant le lien entre les deux dénominations, qui est aussi lien mythico-logique, permettant de comprendre le passage métamorphique entre les deux êtres distincts que sont papillon et étoile, est bien le suivant :



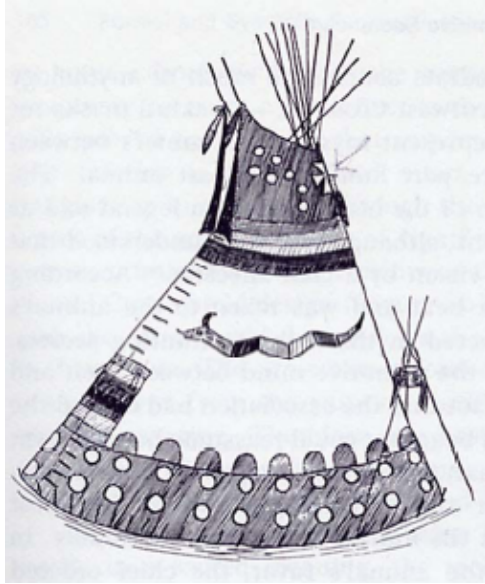
Nous voyons ici ce motif apposé sur une pipe, objet sacré s'il en est :





Figure 6 p. 9, « Pipe et tuyau de pipe, 20ème » blackfoot, in Julia Bebbington, Quillwork of the Plains, op. cit.

Citons un autre exemple, celui d'un Apumi apposé sur un tipi, ce qui signalait que son propriétaire avait reçu un rêve de pouvoir, et était ainsi autorisé à représenter la marque de son contact avec les esprits. Voici un croquis d'un tel tipi réalisé par Wissler, où l'on voit une panthère aquatique et un « *apumi* », tout en haut à droite (on n'en voit que trois branches mais il demeure facilement identifiable). Wissler était essentiellement intéressé par la représentation de la panthère :



Dessin de Clark Wissler, in *Ceremonial Bundles of the Blackfoot Indians*, 1911.

Nous avons également évoqué plus haut le fait que les femmes blackfeet avaient pour habitude de broder la marque de l'Apumi sur une pièce de peau, qu'elles accrochaient ensuite aux cheveux des enfants, afin que le papillon les guide au pays des rêves et protège leur sommeil.

Figure entomologique du papillon et figure mythologique de Morning Star sont donc associées, notamment quant à leur fonction de messenger et délégué de pouvoir. Les Blackfeet utilisaient cependant parfois des couleurs différentes pour les distinguer: le bleu ou le vert pour le papillon, le rouge pour Etoile du Matin, car il a « *natojiwa* », le pouvoir du Soleil (nous avons vu que dans le mythe Soleil offre des pouvoirs à Mistaken Morning Star).

C'est à partir de là qu'il est intéressant de développer encore un aspect de cette polysémie et capacité de transformation des sens les uns dans les autres : c'est un parcours multidimensionnel qui se développe sous nos yeux.

En effet, il faut noter ici que le papillon, en tant qu'être ailé et sujet à la métamorphose, est une créature associée également à une autre figure mythologique importante chez les Indiens des Plaines : l'Oiseau-Tonnerre, précisément seigneur de tous les êtres ailés et instigateur des rêves de pouvoir. Il inspire notamment les hommes-médecine et les « *heyokas* », les « *contraires* » ou « *rêveurs de tonnerre* » sioux que nous avons évoqué plus haut comme figures de l'ambivalence, de la dualité et de la transformation. Le papillon en est un représentant « complet » symboliquement puisque, dans la pratique, il naît chenille, être terrien, construit une chrysalide, pour renaître papillon, être ailé.

C'est ainsi que la forme généralement employée pour représenter le pouvoir de l'Oiseau-Tonnerre est extrêmement proche de celle utilisée pour figurer le papillon :

## Croix de Malte

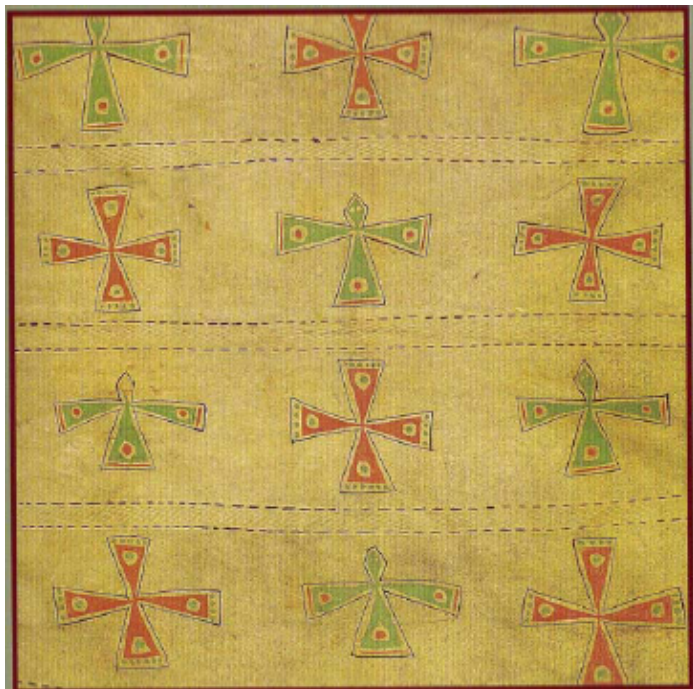


## Oiseau-Tonnerre



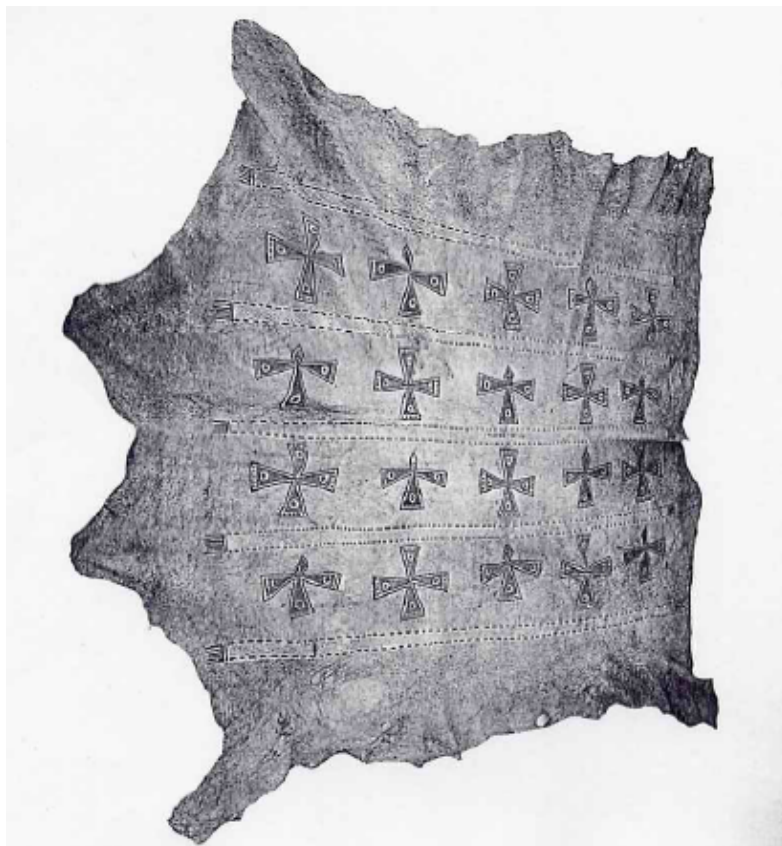
Les deux motifs sont même parfois associés sur un même objet, avec les différences de couleurs associées notées plus haut : rouge pour le pouvoir du soleil (*natojiwa*) associé à Morning Star, et vert pour le pouvoir de l'Oiseau-Tonnerre, celui qui apporte la pluie et le renouveau, comme l'illustre la photo suivante :

Peau d'élan identifiée comme partie du costume de la femme sacrée initiant la danse du Soleil chez les Blackfeet, Smithsonian Institution, in *Indiens des Plaines. Les peuples du bison*(catalogue exposition Abbaye de Daoulas), *op. cit.*, p. 63.

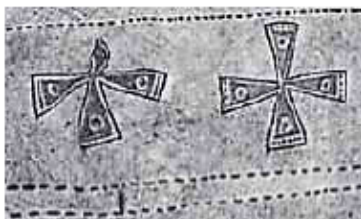


En voici une autre photo, montrant l'ensemble de l'œuvre :

Robe en peau d'élan, blackfoot 1844, in "The Spirit sings. Artistic Traditions of Canada's First Peoples", *op. cit.*



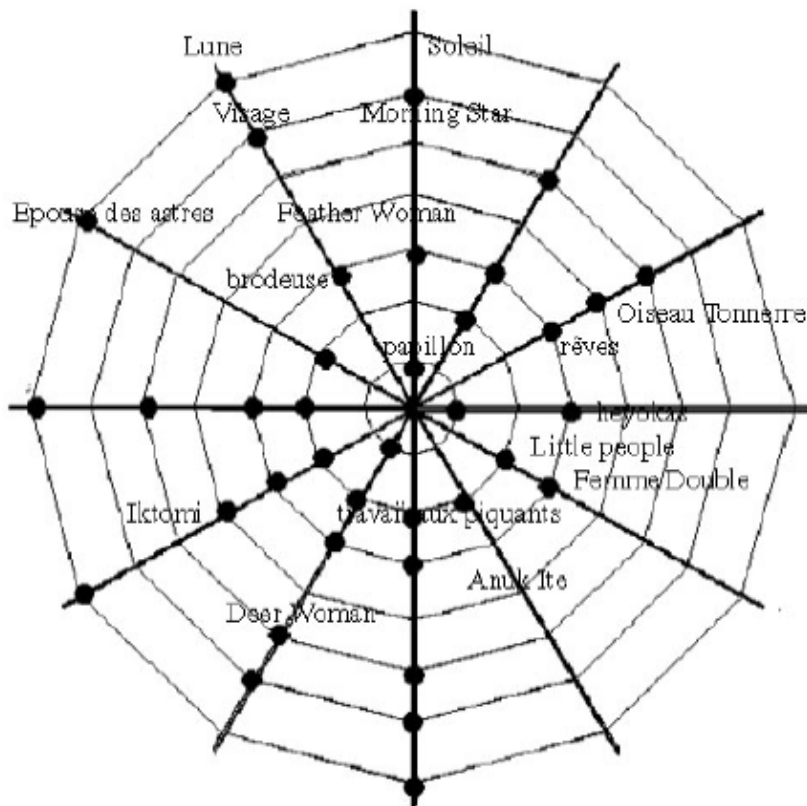
Détail :



La boucle est bouclée si l'on fait une dernière référence aux liens unissant papillon et oiseaux tonnerre : ces derniers se transforment, dans les visions de Black Elk, en papillons.

Dans cette perspective, la variabilité des interprétations données aux motifs, comme « étoile », « morning star » ou « papillon », apparaît à présent plus que cohérente.

Nous pourrions poursuivre un peu plus loin le modèle d'interconnexion selon la toile d'araignée, en sortant de l'analyse seule d'un motif. Relions-le schématiquement à l'ensemble des représentations et métaphores qui lui sont liées (nous pourrions aussi le faire avec un autre motif comme celui de l'*umane*, que nous allons aborder ensuite) : nous verrons alors le réseau en action. Les points sont interconnectés par les lignes, mais aussi par les cercles, pouvant agir en spirales (rappelons-nous le fonctionnement des comptes d'hiver évoqués plus haut). J'ai, ici, mis le papillon au centre, mais n'importe lequel des autres « points » mentionnés pourrait être au centre, et fait en soi office d'« entrée » dans le réseau sémantique.



Voici comment se construit une toile d'orbite, variété d'araignée : voici donc aussi comment peut se construire une pensée interconnectée, c'est-à-dire en cercle, mais aussi en spirale (Figure 4) et en rayonnements :



1/



2/



3/



4/



5/

Afin d'amener à considérer ici encore le cercle comme image synthétique du mouvement du monde, notons avec Paul Klee dans ses « esquisses pédagogiques », grammaire des formes :

« La dernière forme dynamique peut être étendue par une amenée mobile du pendule. Le sens

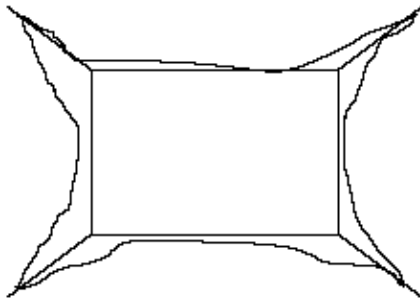
de cette labilité du point d'amenée se répercute sur l'extension indiquée des formes dynamiques. Mais la plus pure *des formes en mouvement, la forme cosmique*, n'apparaît qu'avec la suppression de la pesanteur. Il faut imaginer cet événement survenant au milieu d'un simple mouvement du pendule. Le pendule s'élanche alors en *cercle*, la plus pure des *formes dynamiques*. [...] *Les variations progressives du rayon combinées avec le mouvement périphérique transforment le cercle en spirale*. De l'accroissement du rayon résulte *la spirale de vie*. *Le mouvement n'est plus infini, si bien que la question du sens reprend son importance*. Celui-ci décide ou bien d'une évansion centrifuge vers une liberté croissante de mouvement, ou bien d'une soumission croissante à un centre qui finit par tout englober. » Note327.

Le cercle de la toile, allié à sa construction en spirale, permet de considérer le modèle comme une forme dynamique et évolutive, et non point comme une forme finie et enfermante, voire auto-suffisante : les allers-retours, les « erreurs », les imperfections se produisent et créent le caractère unique de chaque toile. Nous l'avons vu plus haut avec Bastide, et Klee le souligne dans ses réflexions sur la spirale : ici l'événement peut avoir lieu, les ruptures dans la toile se produisent, le sens –les sens- être renouvelés, même inédits. Le cercle s'inscrit dans le mouvement, il est forme dynamique, il s'inscrit à ce titre dans l'histoire.

## B. L'umane et autres exemples

D'autres exemples de motifs peuvent être traités sous ce modèle interconnexionnel de la toile, permettant ainsi une meilleure compréhension des polysémies qui leurs sont accordées.

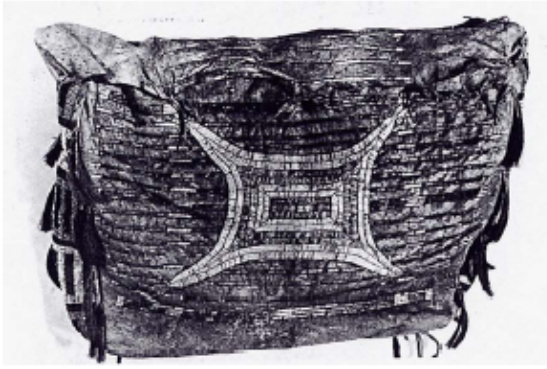
Le motif dit de l'*umane* (lakota), indiqué comme signifiant, tour à tour, « toile d'araignée », « univers », « pouvoir », mais aussi « étoile ». Il est décrit notamment par Lame Deer Note328, comme le pouvoir de la terre prêt à se répandre en toute chose. Voici sa forme la plus géométrique, mais les angles sont généralement plus éfilés vers le « rayon » :



Cette photo en propose une figuration plus habituelle :

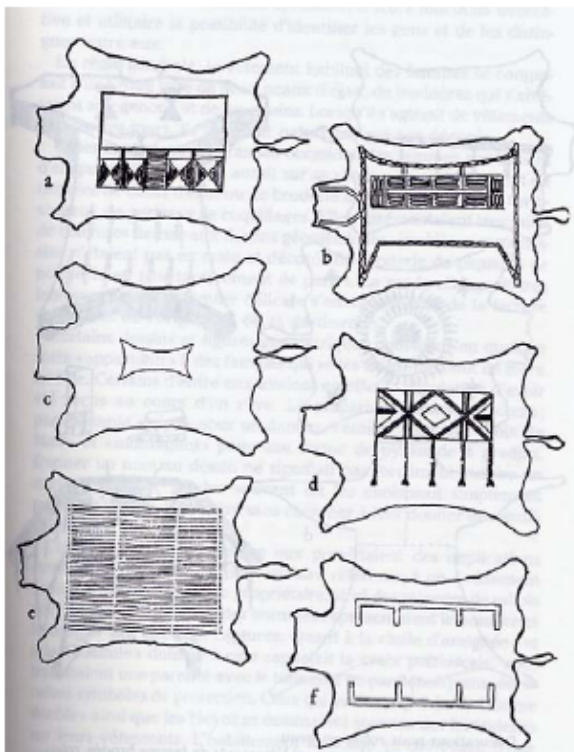
Sac brodé aux piquants, Dakota, vers 1850, in Brassier Ted ed., *Bo'Jou Neejee. Profiles of Canadian Indian Art*, p. 140.





Celle-ci figure différentes robes sioux, dont l'une (dessin « c ») est nommée par Hassrick « femme araignée » et est donc probablement une robe de rêveuse de la Femme Double :

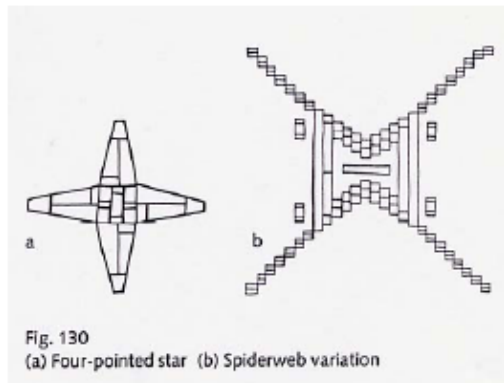
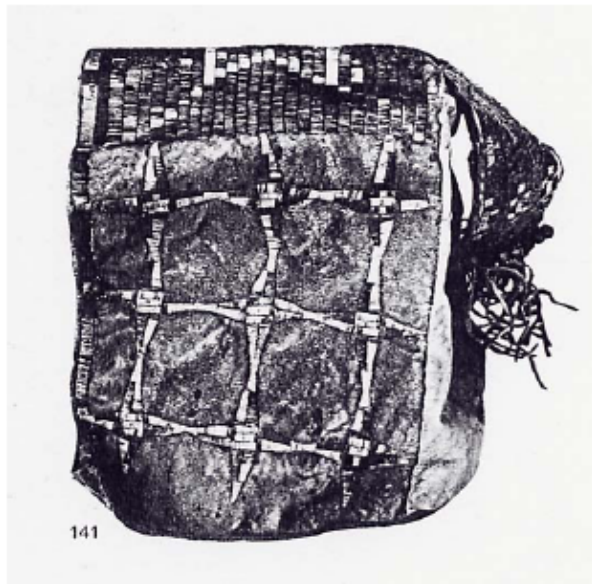
Décorations spécifiques pour robes de peau, in *Les Sioux*, R. Hassrick, *op. cit.*, p. 235



Ici la forme semble évidente quant à la suggestion : une toile, pour une toile d'araignée. Il faut noter ici que la représentation circulaire n'apparaît pas comme la seule possible. Cependant on retrouve une caractéristique commune : la construction en spirale. Enfin, les autres interprétations comme « étoile », demeurent ici *a priori* moins « logiques ».

Voici un exemple où le motif de la toile est perçu comme variation de celui de l'étoile à quatre branches :

Capuche de porte-bébé, Oglala, 1850-75, in catalogue *Hau Kola*, *op. cit.*, p. 149.



L'analyse proposée de l'objet se concentre autour des éléments suivants :

« The four-pointed star is in the form used by all Central Plains tribes and often called « morning star » by Cheyenne and Arapaho. The four-cornered design on top of the hood is a variation of the spiderweb. Observing that the spiderweb cannot be destroyed by bullets or arrows, which merely pass through it, leaving a hole, the Oglala associated the web with great power to protect people from harm.

It represented the heavens, the four points being the four directions, the home of the winds and the thunders. Thunder was considered a friend of the spider, and thus the spiderweb symbol helped to protect the wearer from its danger. The lines radiating from the four corners are lightning symbols.”[Note329](#). Annexes p.373

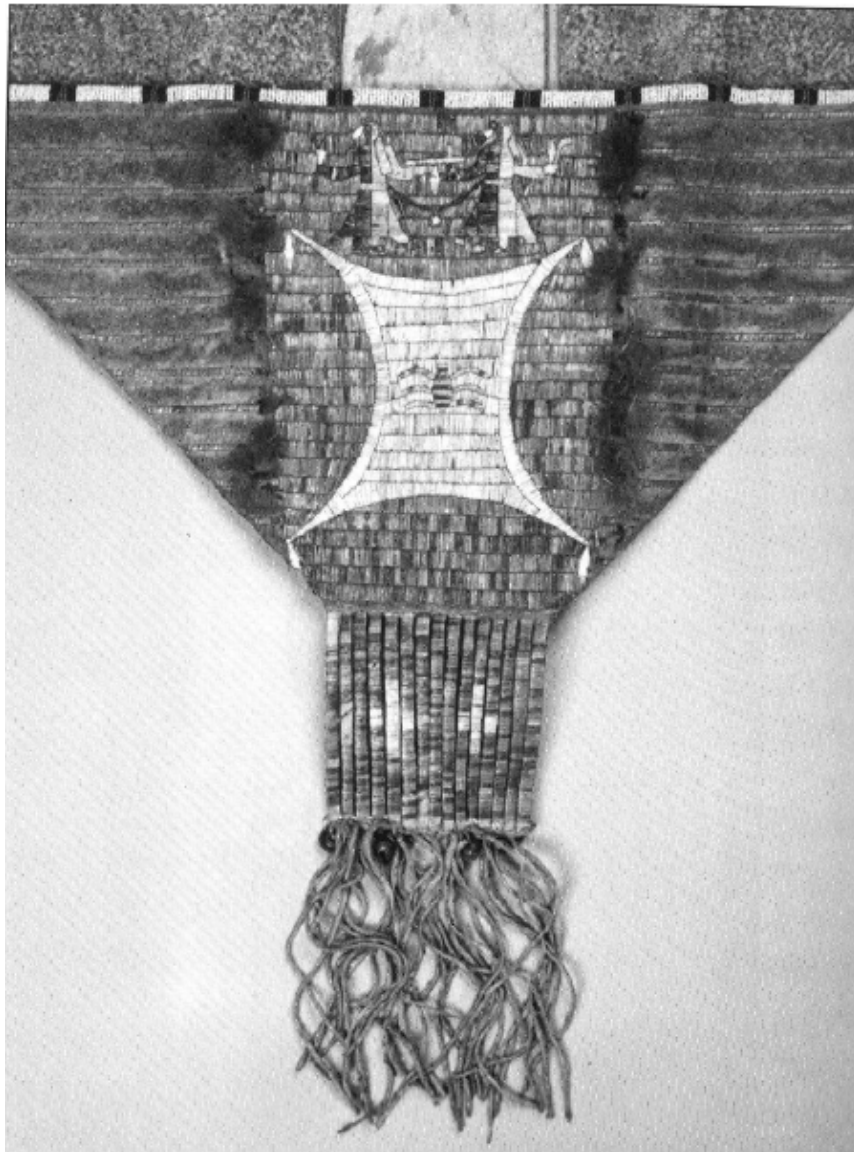
Ce lien entre araignée et tonnerre, notamment l'allusion aux lignes radiantes à partir des quatre coins du motif était déjà relevée par Wissler[Note330](#).

Pourtant, déroulons à nouveau notre fil de métaphores, associations d'idées et de logiques mythiques. Nous avons vu que l'araignée était conçue comme une créatrice d'univers, qu'ils soient minuscules ou d'échelle cosmogonique. Nous avons vu également que Morning Star, une étoile, fils d'étoile, épousait une femme qui désirait s'échapper du monde céleste, au moyen d'un fil d'araignée ou en se transformant elle-même en araignée.

Nous avons vu également que, par le biais de la gravure dans le roc, dont elle est soupçonnée d'être l'auteur, la Femme Double était rapprochée d'Iktomi l'homme araignée, et ils sont tous deux des êtres mythiques ambivalents, à l'image de la complexité humaine.

Or, Iktomi est précisément celui qui a poussé Anuk Ite (Double Visage), lorsqu'elle n'était encore que Visage, femme de Vent, à tromper son mari, avec Lune, notre astre porc-épic lié à la féminité. La Femme Double, sous le symbole de l'araignée, protège et inspire les brodeuses en rêve ; tandis qu'Anuk Ite leur rappelle, dans les douleurs des règles, l'ambiguïté de leur nature, l'attrait mortel de l'araignée (Iktomi). Une fois de plus, aucune figure n'est aussi simple qu'elle pourrait paraître, chacune recèle une dualité alternante, une complexité irréductible.

Dessus de porte-bébé, lakota, vers 1880, in Maurer Evan, « Visions of the People », *American Indian Art Magazine*, spring 1993, vol.18, n° 2, p. 58.



Revoici la photo découverte plus haut, sur son ensemble et en détails, deux femmes elles-mêmes moitié-moitié dans les coloris en symétries inversées, jointes par un cordon où pend une balle. Leurs mains se joignent dans la prise d'un objet : une pipe sacrée reconnaissable à son fourneau et à la plume d'aigle qui lui est attachée. Celle de gauche tient dans sa main droite une plume, celle de droite dans sa main gauche une plume et ce qui ressemblerait à un bâton, courbe, peut-être le fameux bâton à fouir des mythes du



mari-étoile...

Par la toile et le fil, on passe d'un univers à l'autre : avec Grand-Mère Araignée, des mondes chthoniens au monde terrestre, avec l'épouse des astres du monde céleste au monde terrestre. Cette toile est donc métaphoriquement celle du cosmos, celle qui relie les êtres, les espaces et les temps.

D'autres exemples pourraient être abordés selon le même modèle, comme celui de la tortue : elle est symbole de protection, mais aussi Terre-Mère puisqu'elle est le continent de « naissance » de l'humanité (le continent tortue des mythes). Elle réunit dans une étroite symbolique maternité et fécondité, tant due aux qualités pratiques de l'animal (carapace de protection, intense fécondité des mères, longévité) qu'à ses dimensions symboliques, ce qui explique l'apposition de ce motif sur les porte-bébés. On pourrait également rappeler les valeurs multiples, mais liées, accordées au motif du « diamant » évoqué plus haut, mais également les rapports forts entre libellule et tonnerre selon l'apposition du motif sur un objet féminin ou masculin. La libellule, nous l'avons vu, peut figurer sur les mocassins de puberté d'une jeune fille, où elle sera alors messenger protecteur indiquant la proximité d'un point d'eau et la circulation des énergies ; tandis qu'elle symbolise la rapidité de l'éclair et du tonnerre, par délégation de pouvoirs de son protecteur spirituel, l'Oiseau-Tonnerre lui-même, sur les jambières d'un guerrier à qui l'on souhaite transférer ces qualités. La libellule, insecte à la fois volant et aquatique réunit ces deux aspects. Nous retrouvons une fois encore la dualité alternante des êtres et des choses.

Ces ensembles sémantiques apparaissent également applicables à d'autres contextes culturels, sociaux et historiques. Penser le mouvement et les processus, penser les changements et les métamorphoses, penser les passages possibles entre les catégories ; tout cela n'est pas l'apanage seul des sociétés amérindiennes des Plaines. Mais leur compréhension peut nous amener à mieux comprendre et théoriser les formes fluides, les dynamiques, tout ce qui relèverait même a priori de la contradiction, de l'ambiguïté ou du « désordre » : configurations auxquelles l'anthropologie contemporaine ne cesse de devoir faire face, à défaut de faire corps avec elles.

## Conclusion

A travers l'étude d'un objet qui paraissait au départ microscopique, nous avons pu dégager toute une logique dynamique de pensée. Dans une perspective mausséenne renouvelée, l'objet s'est révélé nœud d'interrelations et d'interactions, tant symboliques que pratiques. Le modèle de la toile et du lien nous a permis de mettre en évidence la texture sociale et symbolique des sociétés des Plaines. Dans un dialogue permanent entre l'histoire de ces sociétés et les histoires de ses membres, entre passé et présent, s'est progressivement dessinée une véritable cartographie des liens, chemins et passages entre les générations, les styles, les espaces et les temps, les espèces et les catégories.

Au fil des cinq années passées sur le terrain (depuis ma maîtrise), la broderie aux piquants m'a permis de mieux comprendre non seulement les brodeuses et leurs univers, mais aussi plus généralement la créativité culturelle et le système de pensée des Plaines. Cet objet métonymique est devenu pour moi une sorte de focus d'une logique : celle que j'ai nommée interconnexion. Dans ces cultures du rêve, les sens comme les êtres sont polymorphes, polysémiques, sujets à la métamorphose. En Saskatchewan, on m'a raconté les histoires d'un oncle transformé, d'une belle-sœur changeante, comme la nécessaire existence du monde des esprits : on rencontre encore souvent la Femme Daim, le petit peuple, Iktomi, ou Wesakechak. Chaque être porte plusieurs noms selon les circonstances ou les époques de sa vie : le changement est conçu comme la condition même de l'existence. Au fur et à mesure que mon statut et les perceptions qui l'entouraient se sont modifiés, je suis moi-même devenue tour à tour française, québécoise, indienne, amie, ethnologue, élève, maître, fille, femme, danseuse, brodeuse, conteuse, cuisinière...

Les univers symboliques, religieux et pratiques que j'ai traversés me sont apparus aussi à cette image :

mouvants bien que définis, ordonnés, parfois même stricts.

Au fil des histoires et des rencontres, le rôle des traditions et des apprentissages m'est apparu central dans l'exercice de la liberté de pensée et d'action, comme dans la création renouvelée de la matière et du rythme social à travers les générations.

C'est avant tout la mémoire que j'ai pu voir à l'œuvre, dans tout son pouvoir d'invention et de renouvellement, dans toute sa capacité de projection vers l'avenir. Les mémoires des femmes que j'ai rencontrées vivent dans les mythes et récits comme elles vivent dans ce que créent leurs mains : le tissage est sur et dans la peau, dans les corps et dans les esprits. Chacune d'entre elles s'inscrit à sa façon dans ces « figures de femmes » que j'ai tenté de décrire : le réseau est tout à la fois en elles et créé par elles, dans une multiplicité de domaines de leurs existences.

Cette force de l'invention des cultures, située dans les Plaines dans un contexte épistémologique éminemment dynamique, semble s'être accélérée depuis les années 1970 et la « renaissance indienne ». L'accession à la scène publique, à une écoute internationale, à une construction politique sur le modèle occidental a permis aux communautés amérindiennes de relever la tête après l'humiliation et le traumatisme, entre autres des pensionnats indiens.

Les identités qui se créent aujourd'hui sont peut-être encore plus complexes et multiples. Elles naissent de négociations et tensions entre la « tradition », ou l'idée que l'on s'en fait, l'appartenance à une « communauté », et la volonté de s'intégrer, de trouver sa place dans le monde « blanc ». Cette spécificité des identités que j'avais décrites en introduction sous le terme de « clair-obscur », est peut-être encore plus accentuée dans le cas des femmes. Les catégories féminines ne correspondent en effet plus aujourd'hui ni au « modèle indien » du passé, ni au « modèle européen » tel qu'il fût importé en Amérique. De nouvelles voies d'exercice du pouvoir comme de la liberté individuelle apparaissent très fortement chez les Amérindiennes que j'ai rencontrées : elles vivent et élèvent bien souvent seules leurs enfants, travaillent, s'impliquent très fortement dans la vie associative et politique, occupent la scène et la parole, quand les hommes, eux, semblent ne cesser de perdre pied. Elles ont une capacité à concilier les contraires, à négocier entre les mondes et les systèmes de valeurs, qui les rapproche, et permet peut-être encore de mieux l'appréhender, de la figure de la Femme Double.

Cette troisième voie ouverte dans les manières d'être et de se penser, semble trouver toute sa pertinence dans les contextes contemporains. L'accélération du temps comme le rétrécissement de l'espace, observés pour tous les chercheurs s'intéressant à ce qui est regroupé temporairement sous la nébuleuse « mondialisation », affectent de façon radicale les catégories qui furent fixées sous les termes d'ethnie, d'identité, de territoire, de patrimoine...

Il appartient à l'anthropologie contemporaine de réanalyser ces concepts à la lumière du vivant, des pratiques micrologiques qui sont observées sur le (les) terrain (s). C'est dans cette dynamique que s'inscrit mon travail de recherche.

Les configurations contemporaines du social semblent, dans cette perspective, prendre la forme de réseaux, de flux, de mobilisations temporaires. Le modèle de la toile, que j'ai dégagé dans un contexte culturel précis, celui des Plaines, semble cependant adaptable à bien d'autres phénomènes et aires géographiques. Il permettrait de mettre en évidence les interrelations, interdépendances, passages, transformations de valeurs et catégories les unes dans les autres. Il permettrait, me semble-t-il, de créer des concepts et modes d'analyse réactifs, capables de suivre ces mouvements parfois contradictoires, en tout cas toujours complexes.

Le décloisonnement des champs d'étude, et leur interprétation dans leurs situations d'imbrications au sein de réseaux signifiants, serait un dispositif de recherche adapté au modèle. Il serait même intéressant d'envisager de nouveaux modes de « rendus » ethnographiques, à travers d'autres pratiques d'écriture et de restitution,

comme l'appel aux nouvelles technologies par exemple.

C'est sur cette voie que je voudrais à présent diriger plus avant mon intérêt, et que je vais dores et déjà effectuer la restitution de cette recherche. A travers la mise en ligne sur Internet, la connexion avec des sites de brodeuses, et l'adjonction de mes textes au site d'exposition des œuvres de Sheila. La suite que nous espérons donner serait l'exposition de ses œuvres disposées en regard d'objets anciens, alliée aux commentaires tirés mon travail d'analyse. Inscrire également dans ce projet le « racontage » des mythes, dans leur aspect le plus contemporain, est également une variable que j'ai commencé à aborder avec des conteurs de la Saskatchewan.

Il me semble en effet que c'est, entre autres, dans le story telling que se joue le réseau, qu'il est mis sans cesse en pratique. Allié à la poésie et à la musique, il trouve par exemple un souffle nouveau dans la pratique du « slam » (poésie-racontage improvisé et interactif) de plus en plus répandu chez les jeunes Amérindiens urbains.

Ce sont des œuvres éphémères, inachevées et dynamiques, dont les moteurs sont nourris de pensée symbolique, mythes, métaphores et associations d'idées comme de jeux de mots, néologismes et métissages linguistiques. Ici encore, la tradition et la mémoire sont en pleine invention.

Mon intérêt se dirige donc plus avant vers ces phénomènes de création permettant d'interroger notamment les notions d'art et de féminité ; leurs configurations, intensités et tonalités selon les contextes historiques et culturels.

Mon étude, loin de prétendre à l'exhaustivité ou à l'achèvement (ce serait même rompre avec l'application dynamique sous laquelle sa forme est voulue afin de rester au plus près de son objet), se situe dans un effort de compréhension et d'explicitation de ces phénomènes nouveaux. Comme un « terrain » n'est jamais fini, les fils qui tissent l'art de la broderie et de ses transformations ne cessent d'être noués et dénoués. Il y aurait encore eu d'autres histoires à collecter, d'autres voix à écouter, d'autres lieux aussi qui auraient pu mener à d'autres analyses. Cependant, il faut momentanément conclure, s'arrêter sur un point de la toile, peut-être pour mieux reprendre plus tard le chemin.

Le mot de la « fin » sera donné aux artistes avec lesquels j'ai travaillé. Si Sheila s'est avérée araignée au cœur de la toile, d'autres, peintres, acteurs, écrivains l'ont également parcourue. J'ai eu la chance de rencontrer certains et ils ont tous soufflé un même vent de création et de tradition mêlées, dans l'ironie, la dérision, la férocité parfois.

C'est avec Sherman Alexie, habile écrivain de la complexité des identités « indiennes », lucide observateur qui fait déclarer à l'un de ses narrateurs (dans *The Life and Times of Estelle Walks Above*, dans son dernier roman, *Ten Little Indians*) : « Je ne sais pas nécessairement ce qu'un Indien est censé être. Après tout, je ne parle pas la langue de ma tribu et je suis allergique à la terre (...) « Spokane » signifie « Enfants du Soleil », mais je suis légèrement allergique au soleil. », qu'il est possible d'imaginer la complexité de ces situations.

Dans cette œuvre, plus on avance, plus les définitions de « l'identité indienne » s'accumulent et s'annulent mutuellement : elles paraissent relever plutôt d'un savoir transitoire, confus et intuitif, que d'une définition tranchée, ce qui correspond parfaitement à mes sentiments sur le terrain comme aux propos tenus par les acteurs.

Les Amérindiens semblent parfois condamnés à demeurer des étrangers sur un territoire qui leur appartient de fait, à errer dans un entre-deux indéfini et indéfinissable, à être d'éternels déracinés à qui il ne reste que l'humour.

Cependant, comme nous l'avons souligné tout au long de ce travail, l'entre-deux est aussi au cœur des

catégories amérindiennes : c'est là aussi qu'est leur force et peut-être leur espoir, dans la capacité à incarner et comprendre la métamorphose. Jackson Jackson, un clochard de Seattle, autre personnage d'Alexie, médite encore : « Nous les Indiens, nous sommes de grands conteurs, des menteurs et des fabricants de mythes... ». C'est peut-être par ce talent, alliant mémoire et invention, qu'il est possible de trouver une issue : c'est donc là que doit également se trouver l'ethnographe, au cœur du vivant.

## INDEX

### A

- accouchement, 205, 219
- acculturation, 10, 33, 63, 79, 304, 315
- aiguille, 39, 98, 104, 105, 106, 109, 116, 136, 139, 156, 157, 210, 211, 212, 368
- Aînés, 16, 42, 53, 61, 65, 69, 70, 71, 72, 81, 125, 143, 223, 258
- Algonquins, 285
- ambivalence, 168, 239, 275, 327, 331
- âme, 78, 94, 171, 201, 220, 247, 323
- amulette à cordon ombilical, 51, 221
- animaux, 51, 52, 56, 57, 59, 77, 82, 104, 151, 167, 168, 169, 170, 186, 187, 193, 201, 234, 255, 273, 276, 312, 315, 318, 326, 362, 364
- animisme, 56
- Anuk Ite, 177, 220, 221, 224, 240, 241, 242, 243, 328, 339
- araignée, 8, 54, 71, 100, 122, 142, 147, 168, 173, 176, 198, 200, 201, 220, 224, 236, 252, 270, 285, 286, 308, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 327, 328, 334, 335, 336, 337, 339, 373
- Arapaho, 138, 193, 196, 204, 207, 208, 209, 210, 213, 221, 233, 259, 265, 279, 282, 286, 299, 339, 352, 369, 373
- assimilation, 8, 10, 41, 69, 76, 80, 92, 240, 360
- Assiniboine, 6, 9, 19, 258, 279
- astres, 29, 56, 167, 168, 192, 193, 195, 196, 210, 306, 318, 320, 327, 341, 352
- autochtones, 6, 16, 61, 62, 64, 65, 66, 87

### B

- bâton à fourir, 196, 327, 341
- berdaches, 246
- bison, 5, 8, 48, 104, 145, 146, 156, 168, 188, 202, 203, 209, 223, 224, 225, 228, 233, 236, 267, 268, 280, 291, 298, 309, 332, 365, 366
- Blackfeet, 6, 24, 138, 198, 255, 265, 279, 282, 300, 326, 328, 330, 332

### C

- cercle, 52, 87, 100, 130, 153, 165, 167, 168, 172, 173, 182, 221, 256, 257, 260, 263, 269, 276, 285, 307, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 368
- cérémonie du nom, 258
- chamane, 172, 230, 231, 237, 245, 247
- chasse, 28, 156, 192, 195, 196, 199, 202, 205, 247, 255, 278, 287, 288, 309, 364, 365, 369, 372
- cheval, 18, 23, 39, 50, 145, 209, 268, 307, 309, 310, 369
- chien, 5, 30, 57, 58, 99, 107, 256, 310
- chiffres, 54, 203, 273

- ciel, 41, 149, 172, 180, 193, 194, 195, 197, 199, 203, 255, 256, 260, 263, 369
- codes, 93, 147, 212, 214, 251, 254, 261, 270, 271, 274, 292, 294
- colonisation, 62, 64, 86
- comptes d'hiver, 47, 173, 182, 268, 318
- comptes de couture, 225
- conduites d'évitement, 158, 214
- cordon ombilical, 51, 173, 177, 235, 241, 298, 320
- corps, 30, 31, 57, 65, 87, 94, 95, 96, 98, 100, 129, 143, 153, 155, 156, 169, 172, 179, 181, 184, 199, 200, 204, 206, 212, 214, 215, 218, 231, 241, 273, 284, 287, 315, 317, 323, 342, 344, 367, 372
- cosmogonie, 11, 59, 214, 220, 249, 255, 256, 321
- cosmologie, 59, 167
- cosmos, 54, 180, 181, 244, 323, 326, 341
- couleurs, 9, 15, 25, 36, 39, 45, 49, 52, 53, 73, 84, 85, 88, 97, 112, 125, 134, 147, 149, 151, 154, 157, 159, 161, 177, 178, 192, 208, 213, 217, 222, 232, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 265, 266, 269, 270, 271, 274, 276, 306, 313, 316, 330, 331, 360, 366, 368, 369, 370
- couturière, 73, 98, 213, 216, 217, 218, 222, 229
- Coyote, 8, 168, 288, 328, 352
- Cree, 6, 19, 26, 39, 61, 71, 72, 171, 180, 189, 218, 220, 234, 255, 257, 258, 263, 285, 286, 320, 372
- croix, 256, 263, 264, 276, 299, 327, 328
- Crow, 35, 193, 259, 267, 281, 369
- cuisine, 88, 97, 98, 99, 129, 149, 151, 154, 155, 158, 160, 202
- culturaliste, 10, 19, 292, 315

## D

- daim, 40, 50, 53, 55, 105, 170, 176, 177, 202, 230, 240, 241, 242, 343, 364, 365
- Dakota, 19, 88, 146, 171, 236, 239, 240, 259, 283, 305, 307, 319, 324, 336, 339, 369, 371
- Danse du Soleil, 327
- déculturation, 80, 82
- Dene, 30, 255
- dessin de rêve, 288, 290
- Deux Femmes, 74, 177, 229, 232
- diamant, 112, 263, 264, 267, 298, 302, 342
- diffusionniste, 10, 24, 303
- don, 59, 77, 88, 165, 190, 191, 194, 199, 202, 209, 229, 230, 244, 326, 367
- Double Visage, 212, 242, 339
- dualité, 168, 177, 220, 239, 241, 244, 248, 327, 331, 339, 342

## E

- éclairs, 244, 276, 324, 373
- éducation, 74, 75, 78, 95, 98, 145, 150, 209, 212, 213, 219
- élan, 44, 59, 78, 97, 104, 105, 236, 290, 291, 324, 332, 333
- énergies, 15, 17, 56, 59, 276, 342
- épistémologie, 10, 172
- épouse, 28, 51, 75, 95, 98, 145, 147, 170, 183, 187, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 212, 214, 217, 218, 221, 222, 229, 237, 239, 241, 242, 249, 286, 306, 310, 320, 327, 341, 370
- esprits, 8, 17, 53, 55, 56, 57, 59, 77, 79, 94, 139, 155, 191, 210, 212, 214, 219, 220, 230, 231, 233, 236, 240, 244, 247, 256, 258, 265, 276, 278, 281, 285, 289, 290, 291, 306, 307, 326, 330, 343, 344, 360, 362, 367, 371, 372

- esthétique, 9, 15, 39, 60, 125, 132, 177, 182, 191, 252, 254, 268, 300, 301, 315, 317
- étoile, 28, 34, 52, 180, 196, 298, 299, 300, 321, 325, 326, 328, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 373
- Etoile Polaire, 327
- évangélisation, 74

## F

- Femme Daim, 74, 177, 228, 229, 240, 241, 242, 243, 324
- Femme Double, 8, 74, 75, 82, 177, 197, 209, 210, 212, 215, 217, 222, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 290, 306, 307, 308, 320, 324, 337, 339, 344, 360, 368
- Femme-Araignée, 198, 199, 200, 204
- femme-médecine, 237, 238
- figuratif, 77, 262, 270, 276, 278, 280, 281, 287, 369
- folie, 217, 237, 239, 244, 245
- Found-in-the-Grass, 196
- fourmis, 168, 186, 187, 192, 200
- fruits, 85, 156

## G

- genres, 57, 58, 64, 176, 212, 311, 317
- géométrique, 37, 149, 159, 195, 209, 254, 262, 266, 278, 280, 281, 287, 290, 299, 336, 369
- Grand-Mère Araignée, 168, 198, 319, 341
- grenouille, 194
- Gros-Ventres, 9

## H

- héraldique, 52, 312
- heyokas, 52, 244, 246, 331
- historicité, 303, 311, 316
- holophrasis, 178, 314
- hommes-médecine, 43, 53, 230, 236, 244, 246, 247, 331
- Hopi, 58, 198

## I

- identités, 11, 80, 82, 152, 158, 212, 248, 323, 344
- idéogrammes, 307
- Iktomi, 8, 168, 198, 220, 224, 308, 328, 339, 343
- imagination, 123, 125, 182, 242, 247, 289
- initiation, 98, 216, 217, 218, 232
- inspiration, 88, 144, 209, 242, 254, 289, 290
- intentionnalités, 54, 57, 303, 316
- interconnexion, 11, 13, 59, 165, 167, 176, 249, 280, 293, 317, 322, 326, 334, 343
- Inuits, 140, 247, 248, 318

## J

- jeûne, 209, 230

## L

- Lakota, 6, 19, 35, 72, 88, 89, 145, 171, 213, 214, 220, 224, 229, 230, 231, 239, 242, 256, 258, 278, 283, 285, 308, 319
- langue des signes, 306, 309, 310
- lapin, 170
- lézard, 51, 282, 298
- libellule, 54, 282, 283, 304, 324, 342
- linguistique, 96, 179, 251, 253, 274, 291, 293, 294, 304, 311, 315, 318
- little people, 188, 189, 190, 192
- Lune, 28, 52, 185, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 206, 210, 220, 221, 306, 308, 320, 326, 327, 339

## M

- Mandan, 171
- maternité, 77, 97, 229, 237, 238, 239, 240, 246, 342
- mémoire, 9, 12, 15, 16, 26, 42, 44, 47, 49, 60, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 80, 87, 92, 94, 100, 140, 150, 155, 181, 182, 212, 291, 316, 344
- menstrual lodge, 77, 216, 218
- menstruations, 65, 98, 143, 194, 219, 220, 221, 224
- message, 132, 176, 181, 234, 249, 253
- métamorphose, 97, 172, 176, 177, 185, 312, 317, 331, 343
- métaphores, 10, 12, 168, 221, 302, 310, 334, 339
- métier à tisser, 118, 136, 262
- Métis, 23, 77
- métonymie, 252, 312, 372
- missions, 36, 75, 76
- montagne, 180, 263, 264, 267, 272, 298, 316
- morale, 42, 95, 240, 245, 317
- mordants, 85, 91, 361
- Morning Star, 196, 326, 327, 328, 330, 339
- Mother Earth, 152, 259, 260

## N

- Nanabohzo, 168
- Navajo, 198
- nuage, 58, 59, 171

## O

- Oglala, 45, 72, 75, 76, 89, 216, 219, 221, 224, 231, 236, 240, 307, 324, 338, 339, 373
- Oiseau-Tonnerre, 168, 196, 201, 244, 342
- Ojibways, 19, 255

- original, 11, 55, 57, 59, 97, 104, 105, 136, 154, 201, 243
- outils, 12, 18, 30, 101, 102, 104, 113, 115, 124, 133, 138, 197, 199, 233, 237, 238, 246, 278, 281, 309, 362, 367
- Owner-of-Bag, 204, 205, 210, 223, 286

## P

- pan-indianisme, 43
- papillon, 97, 252, 269, 270, 282, 300, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 333, 334
- patrimoine, 60, 63, 182, 248, 344
- Pawnee, 279, 327
- peinture, 20, 32, 48, 50, 87, 124, 138, 163, 207, 209, 233, 242, 249, 262, 278, 307, 369
- périodicité, 96, 194, 209
- perles, 5, 9, 18, 19, 20, 34, 36, 39, 40, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 59, 76, 81, 86, 88, 90, 108, 123, 126, 131, 132, 136, 144, 157, 185, 201, 226, 267, 268, 272, 278, 280, 367, 368, 369
- pétroglyphes, 307, 308
- peuplier, 196
- pictogrammes, 48, 306, 307, 308
- plantes, 56, 57, 70, 82, 84, 85, 90, 160, 167, 168, 169, 180, 195, 234, 255, 361
- plumes, 6, 18, 34, 35, 43, 53, 146, 193, 199, 209, 226, 228, 269, 270, 276, 287, 360, 369
- politique, 7, 16, 17, 41, 42, 43, 62, 69, 70, 80, 106, 173, 287, 344, 371
- polysémies, 11, 336
- pouvoir, 12, 15, 16, 39, 42, 53, 55, 56, 59, 65, 66, 70, 74, 92, 94, 123, 125, 168, 170, 172, 173, 176, 177, 181, 185, 186, 205, 206, 209, 212, 217, 219, 220, 221, 224, 228, 230, 231, 240, 241, 244, 246, 247, 248, 256, 278, 279, 280, 282, 285, 287, 288, 289, 291, 292, 298, 305, 320, 326, 330, 331, 336, 344, 362, 364, 368, 371, 372, 373
- pow-wow, 7, 40, 44, 45, 144, 148, 154, 157, 226, 302
- protection, 7, 31, 52, 66, 75, 99, 205, 213, 222, 247, 280, 282, 284, 286, 306, 320, 322, 342, 372
- puberté, 51, 53, 77, 173, 214, 216, 219, 224, 227, 275, 342, 367
- Pueblos, 263, 289

## Q

- quêtes de vision, 78

## R

- rapatriement, 16, 62, 64
- Red Power, 6, 42, 43
- réserves, 8, 15, 19, 25, 32, 33, 35, 36, 38, 41, 42, 46, 64, 78, 85, 99, 129, 150, 151, 153, 188, 268, 309, 360, 370
- residential schools, 8, 78, 81, 155
- rêve, 11, 52, 53, 55, 74, 156, 165, 176, 182, 183, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 252, 256, 276, 288, 289, 290, 291, 292, 321, 326, 330, 339, 343, 367, 368
- rêveur, 176, 224, 231, 238, 247, 326, 368, 371, 372
- rites, 16, 58, 77, 165, 168, 173, 181, 209, 220, 326, 370
- rituel d'apparentage, 89
- rosaces, 35, 49, 114, 257, 366
- rythmes, 15, 42, 97, 155, 160, 211, 218, 251, 254, 313, 315



## S

- sac-médecine, 52
- sacrifice, 215, 217, 244
- sang, 53, 77, 170, 186, 211, 219, 220, 367, 369
- Scarface, 198, 327
- sculpture, 55, 278, 279, 307
- serpent, 51, 263, 312
- sexes, 124, 176, 180, 212, 236, 247, 279, 280, 317, 369
- Sioux, 5, 19, 23, 48, 54, 72, 74, 88, 89, 105, 137, 173, 198, 219, 221, 224, 227, 228, 229, 231, 235, 240, 256, 257, 258, 264, 268, 273, 278, 283, 295, 296, 302, 306, 337
- sociétés de brodeuses aux piquants, 19, 73, 229
- Soleil, 28, 43, 53, 80, 145, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 220, 224, 273, 281, 287, 288, 306, 319, 326, 327, 330, 332, 368
- statut social, 73, 75, 223, 225, 232, 367
- story telling, 11, 71, 181
- sweet grass, 65, 143, 258
- symboles, 9, 10, 18, 55, 59, 151, 184, 236, 238, 250, 253, 264, 269, 281, 286, 301, 302, 307, 310, 311, 312, 313, 317, 322, 373
- symbolisme, 54, 78, 209, 213, 226, 238, 240, 258, 262, 304, 370
- symétrie, 177, 259, 267, 269, 270, 271, 273
- synecdoque, 307, 311

## T

- tabac, 32, 57, 255, 258
- talismans, 230, 282, 285, 322
- tannage, 61, 105, 106, 140, 215, 278, 367
- teintures chimiques, 82
- teintures naturelles, 82, 85, 91, 106, 361
- terre, 5, 6, 17, 42, 43, 52, 150, 151, 167, 168, 169, 172, 173, 181, 186, 188, 194, 196, 203, 221, 231, 255, 263, 320, 323, 327, 336, 365, 369
- Tête-Rouge, 186, 187, 192, 213
- tipi, 32, 45, 54, 61, 77, 88, 128, 173, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 216, 224, 227, 228, 237, 238, 246, 263, 268, 278, 287, 288, 310, 330, 363, 369
- tissage, 200, 201, 262, 344
- toile, 12, 54, 71, 78, 92, 100, 122, 128, 147, 173, 184, 199, 200, 201, 236, 243, 252, 255, 270, 285, 286, 309, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 328, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 343, 345, 346, 373
- tonnerre, 35, 52, 244, 331, 339, 342, 369, 373
- tortue, 5, 44, 51, 54, 221, 224, 282, 283, 284, 298, 302, 304, 324, 342, 371
- traditionalisme, 148, 240
- travestissement, 69, 247
- tricksters, 8, 168
- trousseau, 98, 192, 222

## V

- Vent, 220, 224, 308, 339
- Visage, 220, 240, 241, 308, 339
- visions, 41, 77, 95, 205, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 279, 333, 369, 370, 371
- vœu, 138, 204, 205, 210, 233, 234, 243, 324

## W

- *winkte*, 246, 247

## Z

- Zunis, 258

## Corpus mythique

(selon la classification de chaque auteur)

- Chez BRASS Eleanor in *Stories of Wesakechak*,
  - ◆ “Medecine Boy and other cree tales”
- Chez DORSEY G. & KROEBER A. in *Tradition of the Arapaho* :
  - ◆ M.99 “The quarrelling porcupines” p. 229
  - ◆ M.100 “The painted porcupine” p. 230
  - ◆ M.106 “Big Owl, Owner-of-bag” p. 239/246
  - ◆ M.127 “The deceived blind man and the deserted children” p. 287
  - ◆ M.134, 135, 136, 137 “The porcupine and the woman who climbed the sky” p. 321/340
  - ◆ M.138,139, 141 “Found-in-grass” p. 341/356
- Chez ERDOES R. & ORTIZ A. in *Et Coyote créa le monde* :
  - ◆ « La petite brodeuse et ses sept frères étoiles » p. 217
  - ◆ « Les jambières magiques » p. 273
  - ◆ « La fin du monde » p. 466
- Chez CLARCK E. in *Indian Legends of Canada* :
  - ◆ « The origin of Sundance » p. 62

◆ « Why porcupine has quills » p. 80

- WISSLER C. & DUVALL D. in *Mythology of the Blackfoot Indians* :

- ◆ « The Fixed Star » p. 58
- ◆ “Scar-Face” (a) p61 & (b) p. 65
- ◆ “The Moon-Woman” p. 72
- ◆ « Red Head » p. 129

- LEVI STRAUSS C. in *Mythologiques 3* :

- ◆ M425, M426, M428 « Les épouses des astres » p. 170/176
- ◆ M429a « Epouses des astres » p. 232
- ◆ M443 « Le porc-épic maître du froid » p. 199
- ◆ M445 « Porc-épic colorié » p. 203
- ◆ M455 « Les épouses des astres » p. 230
- ◆ M480 « Tête Rouge » p. 208

## Table des illustrations dans le texte

- P. 20 : Carte des provinces canadiennes. Source : <http://canada.gc.ca/>
- P. 21 : Photo d'un porc-épic. Source : personnelle
- P. 22 : Carte habitat du porc-épic et carte distribution broderie aux piquants. Sources : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration* et C. Lévi-Strauss *Mythologiques 3*.
- P. 25 : Tableau de Georges Catlin, « Ma-to-toh-pa ». Source : R. J. Moore, *Les Indiens d'Amérique*.
- P. 26 : Tableau de Edmund Montague Morris, « Starblanket ». Source : *The Diaries of Edmund Montague Morris*.
- P. 27 : Photo de E. S. Curtis, « High Hawk ». Source : E. S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord, Portfolios complets*.
- P. 29 : Dessin kiowa recueilli par James Mooney, « Episode du porc-épic ». Source : C. Lévi-Strauss, *Mythologiques 3*.
- P. 31 : Dessin illustrant les différentes tailles de piquants. Source : M. Reynolds, *Dene Arts and Crafts*. Photo d'une coiffe en poils de porc-épic ou “roach”. Source : G. Markoe, *Vestiges of a proud Nation*.
- P. 33 : Photo bonnet yankton. Source : B. Hail, *Hau Kolà, The Plains Indian Haffenreffer Collection*.
- P. 34 : Photo tasse en fer blanc et piquants. Source : R. Conn, *A persistent Vision. Art of the Reservation Days*.
- P. 35 : Photo couverture en laine et piquants. Source : R. Conn, *A persistent Vision. Art of the Reservation Days*.
- P. 36 : Photo gramophone couvert de piquants. Source : R. Conn, *A persistent Vision. Art of the Reservation Days*.
- P. 37 : Photo mocassins style des Plaines. Source : catalogue du Royal Saskatchewan Museum.
- P. 38 : Photo d'un « tea-cosy », et d'un de ses détails floraux. Source : J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.
- P. 40 : Photo mocassins des Plaines. Source : catalogue du Royal Saskatchewan Museum.
- P. 46 : Tableau de Sheila Orr, « Returned Tainted Gifts ». Source : photos personnelles de l'artiste.
- P. 48 : Photo peau de bison peinte. Source : catalogue Millon et associés.

- P. 50 : Photo tuniques guerrier face et dos. Source : D. Penney, *L'art des Indiens d'Amérique*.
- P. 51 : Photo amulettes à cordon ombilicaux. Source : *American Indian Art Magazine*.
- P. 53 : Photos mocassins de puberté. Source : catalogue Glenbow Museum
- P. 54 : Motifs de libellule et tipi. Source : extraction photos catalogue Glenbow Museum
- P. 75 : Photo atelier de couture, réserve de Pine Ridge. Source : J. Rostkowski, *La conversion inachevée*.
- P. 76 : Photo panneau église oglala, réserve de Pine Ridge. Source : J. Rostkowski, *La conversion inachevée*.
- P. 83 : Tableau de substances utilisées pour la teinture naturelle. Source : J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.
- P. 90 : Illustrations de Tara Prindle, la technique du « wrapping » et la fabrication d'un collier ras-le-cou. Source : <http://www.nativetech.org>
- P. 102 : Photo outils de broderie anciens. Source : J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.
- P. 103 : Photo outils anciens. Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration among the Indians of North America*.
- P. 104 : Photo outils modernes. Source : <http://www.nativetech.org>
- P. 107 : Photos porc-épic et piquants. Source : personnelle
- P. 108 : Photo bains des piquants. Source : personnelle
- P. 109 : Illustrations des points de couture nommés « spot stitch », « back stitch » et « loop stitch ». Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration among the Indians of North America*.
- P. 110 : Illustrations des techniques dites de “splicing” et “telescoping”. Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration*.
- P. 111 : Illustration de la technique du “splicing”. Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration*.
- P. 112 : Illustrations des techniques du “splicing” et “plaiting”. Source : C. Wissler, *Material Culture of the Blackfoot Indians*.
- P. 113 : Schémas en couleurs de broderies. Source : C. Ann Hensler *Guide to Indian Quillworking*.
- P. 114 : Illustrations comparées de la technique dite “single quill line”. Sources : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration* et C. Wissler, *Material Culture of the Blackfoot Indians*.
- P. 115 : Illustration technique du “rick-rack”. Source : C. Ann Hensler *Guide to Indian Quillworking*. Photo préparation de la “parallel band”. Source : <http://www.nativetech.org>
- P. 116 : Photo deuxième phase du patron de la “parallel band”. Source : <http://www.nativetech.org>
- P. 117 : Photos étapes 1, 2 et 3 d'une broderie en cours. Source : <http://www.nativetech.org>
- P. 118 : Illustration métier à tisser en forme d'arc. Source : J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.
- P. 119 : Illustration métier à tisser en forme d'arc. Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration*.
- P. 120 : Schéma fonctionnement métier à tisser. Source : C. Ann Hensler *Guide to Indian Quillworking*.
- P. 121 : Photo boîtes en écorce de bouleau. Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration*.
- P. 126 : Photo fond de préparation tableau Sheila Orr. Source : personnelle.
- P. 127 : Photos détails de « The last Bingo », Sheila Orr. Source : personnelle.
- P. 128 : Tableau de Sheila Orr, « The last Bingo ». Source : photo personnelle de l'artiste.
- P. 129 : Carton d'invitation exposition de Sheila Orr, « Sex, Quills and Rock n' Roll ». Source : création de l'artiste
- P. 130 : Photo au sein exposition « Sex, Quills and Rock n' Roll », installation « ma chambre d'adolescente ». Source : personnelle.
- P. 131 : Photos détail guirlande de piquants dans installation « ma chambre d'adolescente » et tableau « Self Portrait 2 », Sheila Orr. Sources : personnelle et photo de l'artiste.
- P. 132 : Photo étui à pipe brodé, Sheila Orr. Source : personnelle
- P. 133 : Photo table de travail dans l'atelier de Sheila Orr. Source : personnelle.
- P. 134 : Photo de piquants après teinture. Source : personnelle

- P. 135 : Photos du rinçage des piquants après teinture et de la table de travail. Source : personnelle.
- P. 136 : Photo métier à tisser rudimentaire. Source : personnelle
- P. 137 : Photo métier à tisser rudimentaire (détails) et illustrations technique du tressage. Sources : personnelle et C. Lyford, *Quill and Beadwork of the Western Sioux*.
- P. 140 : Photo d'un uluk, couteau inuit. Source : personnelle
- P. 146 : Photo d'un « wahpeglinah », ornement masculin, Amil Blue Legs. Source : *American Indian Art Magazine*.
- P. 157 : Dessin motif assiniboine. Source : personnelle.
- P. 162 : Photo répliques sacs anciens, Lew Porter. Source : photo personnelle de l'artiste.
- P. 163 : Photo réplique pipe minnetaree, Lew Porter. Source : photo personnelle de l'artiste.
- P. 164 : Tableau de Karl Bodmer, "Perishka Ruhpa". Source : R. J. Moore, *Les Indiens d'Amérique*.
- P. 174 : Tableau de Norval Morrisseau, « Power Giver ». Source : Glenbow Museum *The Art of Norval Morrisseau and the Writings of Basil H. Johnston*.
- P. 175 : Tableaux de Jackson Beardy, "Native World View Legend" et de Christine Sioui Wawanoloath, "Celebrating on Corn Beads". Sources : personnelle.
- P. 197 : Dessins kiowa recueillis par James Mooney, 1 et 2, « épisodes du porc-épic ». Source : C. Lévi-Strauss, *Mythologiques 3*.
- P. 198 : Dessin kiowa suite, n°3. Source : C. Lévi-Strauss, *Mythologiques 3*.
- P. 235 : Dessin « Witches playing with their Baby ». Source : *Plains Anthropologist*.
- P. 243 : Tableau de Sheila Orr, "Soon I will dream of an ugly beautiful woman". Source : photo personnelle de l'artiste.
- P. 258 : Dessins de rosaces selon tribus des Plaines et photo rosace ancienne brodée sur robe Sources : catalogues expositions Abbaye de Daoulas, *Indiens des Plaines, les peuples du bison*, et Millon et Associés, vente aux enchères.
- P. 262 : Photos mocassins des Plaines et des bois. Source : Royal Saskatchewan Museum
- P. 263 : Dessins motifs du diamant et de la montagne. Source : personnelle
- P. 264 : Illustration d'étui à couteau arapaho. Source : F. Boas, *L'art primitif*.
- P. 265 : Photos de coiffes en plumes et broderies. Source : E. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord, Portfolios complets*.
- P. 266 : Photos coiffe et mocassins avec motifs montagne. Sources : G. Markoe, *Vestiges of a proud Nation* et photo personnelle, collection du Manitoba Museum of Man. Bas de page : mocassins blackfeet. Source : catalogue du Glenbow Museum.
- P. 267 : Photos mocassins style des bois et syle des Plaines. Sources : catalogues du manitoba Museum of Man et du Rotal Saskatchewan Museum.
- P. 268 : Photos mocassins tête de bison collectés par C. Wissler et mocassins attribués à Sitting Bull. Sources : *American Indian Art Magazine* et catalogue Musée Canadien des Civilisations.
- P. 269 : Photo sac de selle. Source : C. Lyford, *Quill and Beadwork of the Western Sioux*.
- P. 270 : Photo veste brodée. Source : W. Orchard, *Technique of Porcupine Quill Decoration*.
- P. 272 : Photo veste brodée contemporaine, Ravenshead Tiwahe. Source : photo personnelle de l'artiste.
- P. 273 : Photo mocassins style des Plaines. Source : Royal Saskatchewan Museum.
- P. 276 : Dessin motif dit « traces de pneu ». Source : personnelle.
- P. 284 : Illustrations motif de la tortue. Source : F. Boas, *L'art primitif*.
- P. 285 : Photo porte bébé. Source : J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.
- P. 286 : Dessin d'un charme, cerceau toile d'araignée. Source : C. Oberholtzer, *Journal des Algonquinistes*.
- P. 296 : Table répertoriant dessins sioux I. Source : C. Lyford, *Quill and Beadwork of the Western Sioux*.
- P. 297 : Table répertoriant dessins sioux II. Source : C. Lyford, *Quill and Beadwork of the Western Sioux*.
- P. 298 : Table de correspondance des répertoires de Lyford et Kroeber. Source : J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.

- P. 300 : Illustration motifs arapaho de l'étoile. Source : F. Boas, *L'art primitif*.
- P. 301 : Illustration motifs arapaho du papillon. Source : F. Boas, *L'art primitif*.
- P. 306 : dessin motif « tripe ». Source : personnelle.
- P. 309 : Tableau de Oscar Howe, « Double Woman ». Source : photo personnelle de l'artiste.
- P. 320 : Illustration et photo de cromlechs. Source : *Archaeological Survey of Alberta Manuscript Series*.
- P. 322 : Photo porte bébé. Source : *American Indian Art Magazine*.
- P. 323 : Composition photos et illustrations autour du motif du cercle. Source : personnelle.
- P. 326 : Illustrations motifs arapaho du papillon et de l'étoile. Source : F. Boas, *L'art primitif*.
- P. 329 : Dessins comparatifs « apumi » et croix de Maltes. Source : personnelle.
- P. 330 : Dessin papillon et photo tuyau de pipe au motif du papillon. Sources : personnelle et J. Bebbington, *Quillwork of the Plains*.
- P. 331 : Illustration d'un tipi peint, motif de l'apumi. Source : C. Wissler, *Ceremonial Bundles of the Blackfoot Indians*.
- P. 332 : Dessins comparatifs croix de Maltes et Oiseau Tonnerre. Source : C. Lyford, *Quill and Beadwork of the Western Sioux*.
- P. 333 : Photo peau d'élan peinte. Source : Abbaye de Daoulas, *Indiens des Plaines, les peuples du bison*.
- P. 334 : Photos robe peau d'élan et détail. Source : G. Mc Master, *The Spirit sings*.
- P. 335 : Schéma illustrant concept d'interconnexion. Source : personnelle.
- P. 336 : Illustrations construction d'une toile d'araignée. Source : personnelle.
- P. 337 : Dessin motif « umane » et photo sac brodé. Sources : personnelle et T. Brasser, *Bo'Jou NeeJee !*
- P. 338 : Illustration peinture sur peaux, motif « umane ». Source : R. Hassrick, *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière*.
- P. 339 : Photos capuche de porte-bébé et détails du dessin. Source : B. Hail, *Hau Kola !*
- P. 341 : Photo dessus porte bébé, motifs double woman et araignée. Source : *American Indian Art Magazine*.
- P. 342 : Photo détail porte-bébé, motifs double woman et araignée. Source : *American Indian Art Magazine*.

## Annexes (Traductions)

**P. 62** : « Si nous pouvons imaginer cela, nous pouvons également comprendre pourquoi les Amérindiens voient aujourd'hui les musées comme des lieux de lutte, et pourquoi leur critique est si importante afin qu'un changement systémique soit opéré. »

**P. 72** : « J'ai appris plus de ma mère en la regardant faire, et j'étais moi aussi capable de travailler avec eux (les piquants), à la manière dont elle les cousait, quand elle les alignait bout-à-bout. Elle avait pour habitude de les teindre dans des couleurs variées, ces piquants pointus. »

**P. 76** : « En raison des pressions subies dans l'assimilation des voies non indiennes, les femmes qui perpétuaient les anciennes pratiques ont été de plus en plus réticentes à parler de leurs activités. Il est difficile de certifier jusqu'à quel point les traditions de la Femme Double ont été gardées secrètes plus qu'elles ne sont disparues. »

**P. 77** : « Il existe des preuves qui démontrent que, durant la période des réserves, on apprenait aux filles le travail aux piquants, mais qu'elles ne le pratiquaient pas parce qu'elles n'avaient pas participé aux cérémonies qui auraient donné une validation religieuse à leur art. »

**P. 79** : « Nous n'avions pas le droit de nous exprimer. Nous étions formatées pour demeurer sages en

permanence. J'étais assez bruyante, exubérante étant petite. J'avais un esprit critique. De nombreuses fois nous avons été giflées pour avoir parlé quand ce n'était pas à notre tour. Aujourd'hui, je suis sourde. Je peux attribuer cela au fait d'avoir été frappée sur les oreilles par l'un des responsables de l'école. *Vraiment*, ce n'est pas un mensonge. Je n'ai jamais rien fait à ce sujet. Et maintenant, en résultat, je suis sourde. »

**P. 80 :** « Beaucoup de membres de notre peuple ont du potentiel, mais ils ont été plus ou moins ridiculisés et leurs esprits n'ont pas été autorisés à s'épanouir. C'est là qu'ils en sont aujourd'hui. C'est pourquoi il y a tant d'alcoolisme. Les gens n'ont pas la force intérieure. »

**P. 81 :** « Cette manière d'acquérir des connaissances a été transmise sans interruptions dans la tradition orale, des esprits aux anciens et des anciens aux jeunes à travers les enseignements spirituels. Le processus de la transmission cognitive révèle un autre aspect important du savoir autochtone : sa transmission est intime et orale, elle n'est pas distante ou écrite. »

**P. 84 :** « La sélection des matériaux utilisés pour la teinture était régie dans une large mesure par l'endroit où le travail devait se faire, bien que, parfois, de longs voyages aient dû être mis en œuvre pour se procurer des ingrédients de choix nécessaires à la fabrication des teintures. »

« Pour produire la superbe couleur jaune, ils emploient une mousse couleur jaune-citron originaire des Montagnes Rocheuses, qui pousse dans les sapins... Une certaine racine fournit un superbe rouge. Avec elles, ils teignent les piquants de porc-épic et les pointes des plumes, avec lesquels ils brodent de manière très soignée. »

« Pour colorer en noir, ils utilisent une pierre de couleur chocolatée, qu'ils brûlent et réduisent en poudre fine, puis ils versent le tout dans un pot, avec de l'écorce de noisetier. »

**P. 91 :** « *Question* : quelqu'un vient juste de m'apporter un porc-épic tué sur la route et enlever les piquants prend des heures ! Avez-vous une façon plus rapide de les retirer ? *Réponse* : malheureusement non. Retirer les piquants d'un porc-épic est au mieux ennuyeux, mais c'est la seule manière d'obtenir les matériaux dont vous avez besoin, à moins que vous ne trouviez une filière commerciale fournissant des piquants de la bonne taille. Si vous n'avez vraiment que peu de temps, et qu'on arrive au milieu de l'été, votre porc-épic commençant à sentir mauvais, essayez de lui enlever la peau, roulez-la, et mettez-la au congélateur jusqu'au moment où vous aurez le temps de vous en occuper. Autrement, vous pouvez mettre au friseur toute la carcasse, mais cela prend beaucoup de place. J'ai essayé d'enlever la peau d'un porc-épic, puis de la saler et sécher pour un usage futur. Mais j'ai trouvé qu'avec cette méthode j'avais des problèmes pour réhumidifier la peau après si longtemps et extraire les piquants sans les abîmer. En fait, on doit tellement remouiller la peau et si longtemps que les piquants en deviennent trop mous pour les extraire. La meilleure méthode que j'ai trouvée jusqu'à présent quand je suis pressée, est de retirer les piquants avec les poils, les mettre dans une poêle bien plate ou un tamis, toutes disposées dans la même direction. Ensuite, je peux retourner à mes loisirs et séparer les piquants des poils sans avoir à me soucier de la carcasse pourrissante. »

**P. 91-92 :** « *Question* : mes piquants n'acceptent pas les teintures que j'utilise. Ils ne cessent de ressortir pâles et tâchés. Qu'est-ce que je fais de travers ? *Réponse* : des piquants bien préparés tolèrent habituellement bien les teintures commerciales (comme RIT). Vous ne devez pas avoir retiré la couche grasse à l'extérieur des piquants quand vous les avez lavés. Essayez de faire tremper vos piquants dans une solution d'eau et de liquide vaisselle, chaude mais pas bouillante (je trouve que DAWN marche le mieux pour moi, mais n'importe quelle marque fera l'affaire). Laissez-les tremper en remuant fréquemment, entre 10 minutes et une demi-heure. Peut-être aussi que vous aviez un porc-épic un peu vieux dont les piquants étaient tout huileux, mais sinon cela devrait marcher. Assurez-vous bien que le bain de teinture est très chaud, mais pas bouillant, quand vous les teignez. Certaines teintures commerciales mettent plus de temps à donner la bonne couleur. Les rouges par exemple, mettent du temps à prendre. Le bleu et le jaune au contraire semblent pénétrer instantanément. Les teintures naturelles sont encore une autre histoire, et je suis toujours moi-même en

recherche. Cela peut être très frustrant d'obtenir une magnifique couleur à partir de plantes et que les piquants ne la prennent pas, mais cela semble commun avec les teintures naturelles. L'addition de mordants comme de l'*alun* ou du sucre peut aider. Laisser les piquants dans leur solution de teinture, au chaud, pendant plusieurs jours, a donné aussi pour moi de bons résultats. N'ayez pas peur d'expérimenter. »

*Alun : (lat alumen) il s'agit de sulfate double de potassium et d'aluminium, qui a des propriétés astringentes, servant à fixer les teintures et à clarifier les eaux.*

**P. 106 :** « L'utilisation d'outils en métal, plus durables, mais moins sacrés, a eu pour conséquences d'accentuer encore le statut des travailleurs de peaux et de leurs familles, tout en empêchant les puissants motifs brodés en piquants de quitter la famille et la communauté. »

**P. 126:** « Mais qu'en est-il de nos propres théories de l'art, de nos propres philosophies de vie, de nos propres objets de représentation ? En réduisant notre expression culturelle à la simple question du modernisme ou du postmodernisme, art ou anthropologie, ou encore de savoir si nous sommes contemporains ou traditionnels, nous sommes placés en marge de la culture dominante, tandis que la culture dominante détermine si nous sommes ou non autorisés à rentrer dans son domaine de l'art. »

**P. 171:** « Toutes les créatures, esprits, objets et phénomènes possédant de l'*hopini*, ou un inexplicable pouvoir, sont appelés *mahopini*, et sont ainsi personnifiés et déifiés. Tous les animaux et oiseaux, même les objets inanimés, sont *hopini*, et peuvent transférer leur pouvoir d'esprit aux hommes. »

**P. 180 :** « Toutes les anciennes histoires que je connais m'ont été racontées par mon père, il m'a conté de nombreuses histoires. Il disait aussi que, dans le futur, on aurait besoin des histoires, que les gens les utiliseraient. »

« Les histoires ne sont pas que du divertissement. Les histoires ont du pouvoir. Elles reflètent les perceptions les plus profondes et intimes, les liens humains, et les attitudes d'un peuple. Les histoires montrent comment un peuple, une culture pense. »

**P. 184 :** « Pourquoi le porc-épic a des piquants... »

« Il y a longtemps, quand le monde était encore jeune, le porc-épic n'avait pas de piquants.

Un jour, alors que Porc-épic était dans les bois, Ours vint et voulut le manger, mais Porc-épic grimpa en haut d'un arbre et fut sauvé. Le jour suivant, alors que Porc-épic était sous une aubépine, il remarqua combien les épines le piquaient. Il eut une idée. Il cassa quelques branches de l'aubépine et les mit sur son dos. Ensuite, il alla dans les bois et attendit Ours. Quand Ours sauta sur Porc-épic, le petit animal s'enroula simplement sur lui-même comme une balle. Ours dû s'en aller car les épines le piquaient beaucoup.

Nanabozho vit ce qui s'était passé. Il appela Porc-épic à lui et demanda : « Comment connaissais-tu ce truc ? » « Je suis toujours en danger quand Ours arrive. » répondit Porc-épic.

« Quand j'ai vu ces épines, j'ai pensé que j'allais m'en servir. »

Alors Nanabozho prit quelques branches de l'aubépine et éplucha l'écorce jusqu'à ce qu'elles soient blanches. Ensuite il mit un peu d'argile sur le dos de Porc-épic, enfonça les piquants dedans, et fit du tout une partie de sa peau. « Maintenant, va dans les bois », dit Nanabozho.

Porc-épic obéit, et Nanabozho se cacha derrière un arbre.

Bientôt Loup arriva. Il sauta sur Porc-épic puis s'enfuit, en hurlant. Ours vint, mais il ne s'approcha pas de



Porc-épic. Il était effrayé par ces épines.

C'est pourquoi aujourd'hui tous les porcs-épics ont des piquants. »

**P. 189** : « Medicine Boy »

« La vieille femme, Pimosais, Petite Mouche, était assise devant son tipi auprès d'un feu de camp, en train de coudre un vêtement, quand sa petite-fille vint la rejoindre. La jeune fille était toujours fascinée par sa grand-mère, car il semblait y avoir quelque chose de mystérieux à son sujet. Elle avait le plus beau tipi peint du camp, et les motifs sur celui-ci étaient uniques. Ses vêtements étaient toujours bien faits et décorés avec le même genre de figures inhabituelles.

La jeune fille avait entendu dire que sa grand-mère avait eu un jour une expérience étrange et elle voulait savoir de quoi il s'agissait. Un jour, elle décida qu'elle allait lui demander. Alors qu'elle s'asseyait et se mettait à l'aise, la jeune fille dit : « Kokoom, je sais que tu as eu une aventure dans ta vie dont tu ne parles à personne. Mais étant ta petite fille et étant assez âgée pour comprendre, voudrais-tu me raconter cette histoire ? »

« Tapway, nonesim, oui, ma petite fille ; Je crois que tu es assez grande pour comprendre, et je sais que tu respecteras ce que je te dis, et le transmettras seulement à tes petits-enfants.

Il y a longtemps, quand j'étais une jeune fille comme toi, j'étais petite pour mon âge et je bougeais si vite, qu'ils m'appelèrent Little Flyer. J'étais promise en mariage à un beau jeune homme, Ka-ki-she-wait, Forte Voix.

Mais je ne voulais pas me marier de suite, donc j'avais pour habitude d'aller dans la forêt pour réfléchir à cela. Un jour, j'étais assise sur une souche, perdue dans mes pensées, quand j'entendis une branche craquer. Regardant derrière moi, je vis le plus beau jeune homme que j'aie jamais vu. Il n'était pas très grand, environ ma taille. Il avait l'air si droit et si fort que je le fixais simplement, sans voix. Il dit : « N'aies pas peur. Je t'observe depuis plusieurs jours et j'ai remarqué que tu as quelque chose qui pèse fortement sur ton esprit. »

J'étais tellement surprise que je ne pipais mot. Alors il dit : « Je pense que tu es une très belle jeune fille, et j'aimerais te voir souvent. Pourrais-tu revenir ici ? » Je hochais simplement la tête en signe d'assentiment et courus jusqu'au camp.

Ma mère était toujours occupée à coudre des vêtements, comme elle avait de nombreux garçons et filles, et je l'aidais. J'avais l'habitude de me dépêcher avec mon travail afin de finir tôt pour pouvoir aller dans la forêt et rejoindre mon bel ami. Chaque jour il était là à m'attendre. Nous parlions des oiseaux, des animaux et des voies mystérieuses de la nature. Il en savait tellement à leur propos. Il portait toujours un petit sac en peau avec des herbes à l'intérieur. J'étais curieuse à son propos. Son pouvoir d'attraction était même plus profond que son apparence. Il ne parlait jamais de lui-même, si ce n'est qu'il était Medicine Boy, ramassant des herbes pour sa tribu. Mais je ressentais qu'il n'appartenait à aucun camp indien.

Un jour que Forte Voix (Loud Voice) me vit sortir de la forêt, il dit : « Que faisais-tu ici ? Tu as l'air si heureuse, je crois que tu as rencontré quelqu'un, et je vais trouver qui. » J'avais peur de sortir pendant plusieurs jours, comme je savais que Loud Voice allait surveiller mes mouvements. Je m'assurais qu'il était parti chasser pour la journée avant de retourner dans la forêt. Medicine Boy m'attendait comme d'habitude et dit : « Je me suis inquiété pour toi Little Flyer ; As-tu été malade ? » « Non », répondis-je. « Je prenais seulement mes précautions car Loud Voice est suspicieux. Il dit qu'il va t'attraper et te faire du mal, et je ne veux pas que tu aies mal. » Il dit : « Ne t'inquiètes pas à mon sujet, il ne m'attrapera jamais. » Loud Voice avait été distingué pour sa compétence à la chasse, mais il semblait que sa chance avait changé car il ne pouvait pas tuer un seul gibier à ramener au camp. Un jour, il vint me voir et dit qu'il allait rapporter

beaucoup de viande. Alors il s'en alla chasser et vit un daim. Il commença à ramper plus près pour pouvoir essayer de tirer un bon coup de fusil, quand un petit homme surgit en courant de la falaise et fit peur au daim. Cela arriva encore et encore toute la journée. A chaque fois qu'il avait une bonne chance de tuer quelque chose, l'animal était effrayé. Il suspectait le petit homme de le suivre, juste pour l'empêcher de tuer quoi que ce soit.

Alors Loud Voice décida d'essayer de pêcher. Juste au moment où son filet était plein de poissons, il renversa son canoë, tomba dans l'eau, et tout le poisson fut perdu. Alors il vit le même petit homme nager sous le canoë. Ainsi il comprit qu'il était victime d'un tour joué par un May-may-que-she-wuk, le petit peuple.

Pendant cette période, à chaque fois que je vis Medicine Boy, il me posait des questions au sujet de Loud Voice et de sa chasse ; je lui disais ce qu'il s'était passé et il riait. Cela semblait étrange qu'il sût toujours quand et où Loud Voice allait aller chasser ou pêcher.

Cependant, je l'aimais et je ne voulais rien laisser gâcher de ma relation avec Medicine Boy, donc je riais simplement avec lui. J'avais l'habitude de demander : « Medicine Boy, d'où viens-tu ? » Il répondait : « Plutôt loin d'ici ». « A quelle tribu appartiens-tu ? » « c'est une tribu dont tu n'as jamais entendu parler. » Cela ne me rendait qu'encore plus curieuse, donc je décidais que j'allais le suivre et voir par moi-même.

J'attendis chaque jour une occasion d'éviter qu'on remarque mon absence au camp. Mon opportunité vint à un moment durant la saison des baies, quand toutes les femmes et les enfants allaient dehors collecter des baies pendant que les hommes partaient chasser.

Je fis semblant d'être malade, donc ils me laissèrent et me dirent de préparer le repas du soir si je me sentais mieux d'ici là.

Aussitôt qu'ils furent partis, j'allais dans la forêt et Medicine Boy était là, m'attendant.

Il dit : « Comment vas-tu Little Flyer ? J'ai une étrange sensation à propos de ce matin, on dirait que quelque chose pèse lourdement sur ton esprit. Puis-je t'aider ? »

« Non, je vais bien. » Répondis-je : « Seulement je me fais du souci à notre sujet ; peut-être qu'un jour nous serons pris. Penses-tu que nous devrions changer notre lieu de rendez-vous ? » « J'ai moi-même pensé à cela. Je connais un autre endroit qui n'est pas loin de ton camp, seulement c'est dans une autre direction. Viens et suis-moi. »

Nous coupâmes par la forêt et arrivâmes sur une grande place en terre, où il y avait un large trou de bison avec de la broussaille basse poussant tout autour. Nous pouvions scruter le paysage à travers la broussaille et voir sur une bonne distance autour de nous.

Le sol de l'endroit était bien damé à l'intérieur, comme si Medicine Boy l'avait utilisé comme cachette. Nous nous assîmes sur des rochers proches de l'entrée et nous parlâmes pendant un bon moment, puis il s'en alla. J'attendis jusqu'à ce qu'il ne soit presque plus à portée de vue, puis je me levais et le suivis. Il s'arrêtait pour prendre quelques feuilles dans les feuillages et n'arrêtait pas de regarder derrière lui. Je pense qu'il sentait que quelqu'un le suivait.

Il continua, mais il semblait que cela lui prenait longtemps pour arriver à sa destination. Je regardais de plus près jusqu'à ce que finalement je voie de tous petits hommes et femmes arriver pour le rencontrer. Il leur ressemblait, sauf qu'il était un petit peu plus grand de stature. Ils étaient vêtus d'habits en peau de daim, et les femmes avaient sur leurs robes les plus beaux motifs. Je n'avais jamais vu un tel ouvrage auparavant.

Ils utilisaient des piquants de porc-épic pour broder, et les couleurs brillaient. Je détaillais avec application les

motifs, pensant que peut-être je pouvais m'en souvenir et les utiliser sur mes propres robes.

Tout cela fut une vision surprenante pour moi, mais c'était occulté par la choquante vérité que mon bien-aimé était un May-may-quaish. Je rentrais à la maison en me sentant triste, car je savais que je ne pourrais jamais épouser mon beau Medicine Boy.

Quand je fus revenue au camp, j'essayais de me souvenir des motifs sur les robes des petites femmes. Je sortis le matériel et j'essayais de les copier, mais ma main ne cessait de prendre des crampes. J'essayais et essayais encore, mais pour rien.

Quand je suis allée voir mon bel ami la fois suivante, il attendait comme d'habitude. Il dit : « Tu sais qui je suis, n'est-ce-pas ? » « Oui, j'ai vu ton peuple et les femmes qui ont de si belles robes. J'ai essayé de copier ce travail sur une robe pour moi, mais mes mains n'arrêtaient pas de prendre des crampes. »

« Ma belle Little Flyer, tu ne peux pas copier leurs motifs, mais tu seras toujours une excellente réalisatrice de motifs et tes robes et tipis auront toujours des motifs fascinants. Parce que je suis un très grand May-may-quaish, j'ai été désigné pour aller à l'extérieur, et ramasser des herbes pour soigner mon peuple, car ils pensaient que je n'attirerais pas trop l'attention. Mais, maintenant, je regretterai toujours d'être venu près de ton camp. Va et maries-toi avec Loud Voice. Je suis désolé de lui avoir joué des tours pour le diminuer à tes yeux, car c'est un homme bon et un bon chasseur. Tu seras heureuse avec lui. Je savais que tu m'avais suivi et je t'ai laissé faire, car je savais que nous devrions mettre un terme à notre amitié un jour. C'est un adieu, ma Little Flyer. »

**P. 204** : « Pendant des jours elle travailla à faire deux paires de moccasins d'homme; une paire de jambières de femme avec leurs mocassins; une chemise courte brodée de piquants, depuis les épaules jusqu'aux côtés du buste, et aussi des épaules aux mains, et des pendeloques de motifs aux piquants depuis chaque bras ; une chemise avec des attaches de cheveux, ornée de rosaces sur la poitrine et dans le dos, avec également des pendeloques de scalps à chaque bras ; une robe en peau de bison, bien brodée ; une robe de bison appelée robe « image » ou « ombre » (cette robe est difficile à réaliser, car il y a beaucoup de motifs) ;

une robe en bison appelée robe au motif d'aigle (c'est également une robe bien ornementée avec des images d'aigle aux quatre coins), et une robe en bison appelée « robe une centaine » (celle-ci est également très joliment décorée avec des lignes parallèles d'un bout à l'autre). »

**P. 218** : « Les filles à la puberté étaient recluses et il leur était demandé de passer quatre jours à pratiquer le travail aux piquants comme le tannage des peaux, afin de s'assurer qu'elles deviennent des femmes industrielles. »

**P. 220** : « Les esprits qui prennent possession du corps d'une fille quand elle devient une femme pressent le sang hors de son corps ce qui cause le flux menstruel. A chaque lune ils reviennent tant qu'elle ne sera pas enceinte, moment où ils sont satisfaits et la laissent en paix, sauf Anog Ite qui peut encore la tourmenter avec des douleurs. »

**P. 223** : « Si vous êtes une femme économe, votre mari va se battre pour vous apporter les meilleurs des matériaux pour votre tente et vos vêtements, ainsi que les meilleurs outils. Si vous avez une habitation agréable, hommes et femmes vont vouloir y entrer. Ils seront ravis de parler avec vous et votre mari. Si vous persistez à demeurer dans votre ignorance et à ne pas apprendre ce que toute femme devrait savoir faire, vous devrez demander à d'autres de couper et tailler vos mocassins à votre taille. Vous irez de mal en pis, vous perdrez votre peuple, irez dans une tribu étrangère, aurez des ennuis et mourrez sans amis. »

**P. 225** : « La tenue d'un compte de broderies d'une femme est devenue la base de son statut social, tout comme l'était le compte des coups d'un homme. Mon oncle Sage m'a donné une ceinture de femme pour mon

industrie dans la préparation des peaux. Elle était large comme trois de mes doigts, et couverte de perles bleues. Une extrémité était longue pour pendre devant moi. Seules les filles très productives se voyaient remettre une telle ceinture. On ne peut pas en acheter ou en fabriquer une. Porter une telle ceinture était un honneur. J'étais fière de la mienne comme un chef de guerre aurait pu l'être de son premier scalp. »

**P. 226 :** « Une marque d'honneur va à celle qui montre la plus grande industrie, celle qui est une grande travailleuse et qui finit des centaines de peaux pour les robes ou les tentes. Mahidiweash avait ce genre d'insigne offert par son oncle Sage. Cette décoration d'honneur était une ceinture de femme, une *ma-ipsu-haashe*, et elle ne pouvait être acquise que par un don, une récompense pour une artisane talentueuse. »

**P. 234 :** « Oui, les femmes avaient l'habitude de rêver de ça (la broderie aux piquants), les femmes rêvaient de ça. C'est comme ça que cette femme, ce porc-épic, comme je l'appelle, vous savez, a appris à une femme ; le porc-épic lui a donné ça, ce genre de couture, comment faire de jolies choses avec des piquants, c'est ce que j'ai entendu dire. Cette femme avait simplement rêvé de cela, elle avait fait un rêve au sujet du porc-épic, comme si, vous savez, il lui avait donné ce genre de technique, c'était comme si le porc-épic l'avait instruite dans son sommeil. »

**P. 239 :** « Les deux femmes sont de caractères opposés. L'une est très travailleuse, nette, vertueuse, l'autre est oisive, extravagante et se prostitue. Dans la vision les paires sont perçues comme venant d'une loge, à laquelle se raccordent deux routes. Une route mène à la vertu et à l'industrie, l'autre en sens inverse. Les femmes parlent comme une seule et disent : « de quel côté dois-je aller ? ». Il semble que le rêveur les mène à faire un choix, ou le fait pour elles. Finalement, elles arrivent au bout de la route. C'est alors qu'elles donnent des conseils selon la voie choisie. Ce conseil « fait » le visionnaire. Si la route choisie est celle de la vertu, la rêveuse se voit promettre une grande habileté dans l'art de l'aiguille et sera aussi une femme sacrée. »

« Il arrivait qu'une femme rêve de la Femme Double et qu'elle lui apprenne des chants. Une telle femme vivait là autrefois. Elle pouvait travailler en piquants ou en perles un côté d'une paire de mocassins, le placer contre l'autre encore nu, s'asseoir dessus, chanter le chant, et la paire complète était faite. Ou il arrivait même qu'elle pose juste les piquants sur les mocassins, qu'elle s'asseye, chante le chant, et ils étaient finis, quel que soit le motif. Mais cette femme a subi une mort terrible à cause de sa vie dans le péché, du côté du mal, et pendant qu'elle mourait, elle cria et pleura. »

**P. 246 :** « Le pouvoir des femmes était généralement associé à des questions domestiques, tandis que celui des hommes concernait les dangers de la vie hors du cercle du camp. Les rêveuses de la Femme Double comme la société des médecines féminines semblent avoir représenté l'unique contribution féminine à un domaine culturel généralement contrôlé par les hommes. L'explication pourrait être que toutes ces femmes étaient des rêveuses de la Femme Double, masculines dans leur comportement en raison de leur rêve. »

**P. 258 :** « Les couleurs identifiées dans leurs arts étaient le rouge, le bleu, le vert, le jaune, le noir et le blanc. Chacune d'entre elles était symbolique : rouge pour le chef de leurs dieux, le Soleil, et toutes les choses considérées comme sacrées dans leurs traditions ; bleu pour le plus puissant de leurs dieux, le Ciel ; vert pour le plus généreux de leurs dieux, la Terre ; et jaune pour le plus créatif et destructeur de leurs dieux, le Rocher. Le noir et le blanc symbolisaient les passions humaines, noir pour la colère, le chagrin et la détermination, blanc pour le plaisir. »

**P. 259 :** « Les couleurs ont souvent des significations symboliques, dans l'art comme dans la guerre et la religion. Chez les Dakota, le rouge suggérait le soleil couchant ou le tonnerre ; le jaune, l'aube, les nuages ou la terre ; le bleu, le ciel, les nuages, la nuit ou le jour ; le noir, la nuit, le vert, l'été. Le noir annonçait la victoire chez les Crow, les Arapaho et probablement d'autres tribus. Les Arapaho employaient le rouge pour signifier le sang, l'homme, la peinture, la terre, le soleil couchant ou les rochers ; le jaune pour la lumière du soleil ou la terre, le vert pour la végétation ; le bleu pour le ciel, la brume, la fumée, les montagnes lointaines,

les rochers et la nuit. Le blanc formait le fonds habituel, mais parfois signifiait également la neige, le sable, la terre ou l'eau. Les Crow utilisaient de la peinture rouge pour représenter la longévité et la possession, elle figurait essentiellement dans l'Organisation du Tabac. De l'argile blanche était utilisée pour des ablutions devant produire des visions, notamment du futur. »

**P. 268 :** « Les oeuvres figuratives étaient généralement réalisées par les hommes. Des dessins réalistes de chevaux, bisons, hommes en train de danser, étaient peints sur les tipis, boucliers et robes. Si, comme cela se produisait souvent, une femme désirait utiliser un dessin figuratif dans son perlage, elle demandait à un homme de son entourage de faire un croquis pour elle, et suivait ce croquis dans son ouvrage. »

**P. 277-78 :** « Personne si ce n'est les guerriers n'avait le droit d'orner sa coiffe de plumes d'aigle, avec leurs pointes noires. La façon dont on les utilisait était sujette à conventions, concernant le nombre de plumes qui pouvaient être attachées, et seuls des guerriers de grande renommée étaient autorisés à porter une coiffe ainsi ornée, avec des pendentifs en plumes. Ce type de coiffe était appelé coiffe de guerre. Une plume d'aigle attachée à une coiffe de guerre indiquait que son porteur avait eu une vie droite, sur le modèle éthique sioux. Le pendentif d'une coiffe de guerre pouvait être agrémenté avec des crins de la queue d'un cheval, car cet animal est symbole de témérité, c'est un *akicita*, un allié du dieu destructeur. »

**P. 278 :** « Comme dans la plupart des peuples tribaux, il y avait une division bien définie de l'artisanat selon les sexes. Les femmes préparaient les peaux et fabriquaient les vêtements, les toiles de tipi et les sacs en peau brute. Elles s'occupaient de tout le travail en perles et en piquants, de la broderie en soie et de la peinture géométrique conventionnelle. D'autre part, les hommes produisaient l'équipement pour la chasse, la guerre et les activités cérémonielles. Ils sculptaient les bols en bois, les cuillères en corne et les fourneaux de pipe, ils peignaient les dessins réalistes et symboliques sur les toiles de tipi, les robes et les boucliers. »

**P. 279 :** « La conception euro-américaine de l'art comme produit d'un individu unique et talentueux, presque toujours masculin, et presque toujours produit d'une « souffrance », a vraiment biaisé la présentation des informations et le mode de collection des arts et artisanats produits par les Amérindiens. Nous avons échoué à reconnaître que les œuvres d'art peuvent être faites et décorées par une personne pour l'usage d'une autre, ou que plusieurs individus peuvent travailler ensemble sur un même objet. »

« Les hommes esquissaient des dessins sur leurs toiles de tentes. Ils représentaient symboliquement leurs visions, c'étaient ainsi plus que de la décoration, puisque ces formes impliquaient une invocation au nom de la famille. L'épouse ou les enfants pouvaient assister dans la pose des couleurs. »

**P. 280 :** « Dans la période avant les réserves, une femme était jugée sur le nombre et la qualité des peaux qu'elle avait préparées, des paniers qu'elle avait tressés, ou des poteries modelées, et sa renommée pour de tels accomplissements pouvait voyager loin. Quand par chance vous rencontriez une femme qui avait su se distinguer, la bienséance voulait que vous adressiez ainsi à elle, de façon à révéler votre connaissance de sa réputation : « Grand-mère, nous sommes heureux de contempler celle dont les mains furent toujours occupées à préparer les peaux les plus fines. » »

**P. 281 :** « Les mythes parlent également du rôle des femmes en tant qu'intermédiaires primordiaux entre les hommes et les Pouvoirs. Les quatre plus importantes cérémonies blackfoot furent obtenues par les femmes. On raconte que le paquet sacré natoa (pour la danse du soleil) trouve son origine dans une dispute entre deux élans mâles et une femelle. [...] les femmes sont reconnues comme intermédiaires entre les hommes et le Pouvoir dans les rites blackfoot les plus importants. Les contenus des sacs médecine doivent être décachetés par les femmes qui, ensuite tendent les objets saints aux hommes qui dirigent les prières. Les femmes ont également la responsabilité quotidienne du soin à porter aux sacs médecine. »

**P. 282 :** « L'ajout de broderies aux piquants donne des pouvoirs spéciaux à une robe ou à des mocassins, liés au symbolisme des formes et des couleurs incorporées au motif. De tels objets accordaient à leurs porteurs des

vertus et protections surnaturelles. »

« Les dessus des mocassins d'hommes et de femmes étaient habituellement peints, et parfois également les semelles des femmes célibataires. Les motifs étaient mnémoniques, souvent comme des mascottes, ou ils pouvaient être de même nature qu'un talisman, avec des potentialités magiques »

**P. 283 :** « Quand les femmes interprétaient des figures géométriques, elles exprimaient naturellement des intérêts d'un autre ordre. Par exemple, les Dakota croyaient que la tortue présidait aux fonctions physiologiques féminines, ce reptile jouant alors un rôle évident dans la pensée féminine. Parfois, une femme pourrait en fait commencer à fabriquer une amulette avec l'idée de faire une représentation relativement réaliste de la tortue, et de tels efforts pourraient être considérés à l'identique des peintures faites par les hommes de leurs victoires de guerre. Mais, plus communément, elle utiliserait les figures les plus diverses –la forme en U sur une robe, des diamants avec des appendices en forme de dents sur des jambières, une composition de triangles sur une boîte en peau brute- pour symboliser la tortue ou son buste. »

**P. 286 :** « En reconnaissant de tels objets comme de tangibles indicateurs de croyances et de valeurs, et donc, d'une vision du monde, l'analyse de l'imbrication de leur structure métaphorique et de leur signification symbolique permet d'étendre leur intérêt référentiel au-delà de la fonction expressive, vers une niveau de signification plus profond et plus étendu. »

**P. 287 :** « Ainsi, quand un homme avait besoin d'apposer du travail aux piquants sur un objet rituel, il était forcé d'aller voir une femme pour cela, soit sa femme soit un autre membre d'une société de broderie. Il devait alors agir de façon appropriée pour voir sa requête acceptée. Cela avait pour effet de donner un certain contrôle aux femmes sur son comportement, afin qu'il leur convienne. Cela donnait aux femmes une sorte de pouvoir politique sous couvert, qui n'avait pas besoin d'être reconnu. »

**P. 288-89 :** « L'expression artistique devait dans un tel contexte répondre à deux impératifs contradictoires ; on devait donner une forme visuelle concrète à l'expérience visionnaire afin de retenir la bénédiction de l'esprit gardien, mais la vision devait, dans le même temps, être gardée privée sous peine de perdre son pouvoir. L'ambiguïté dans l'imagerie visuelle était alors nécessaire et désirable. De plus, l'imagerie ambiguë pouvait exprimer la capacité des esprits à transformer leur apparence, ce qui est un aspect fondamental des croyances dans les Grands Lacs. Les conventions iconographiques exprimaient en même temps cette croyance en la transformation et l'ambiguïté visuelle résultant dans la croyance en une image retranscrivant une expérience spécifique. »

**P. 291 :** « Outre la mise en actes, la façon la plus signifiante de communiquer l'expérience visionnaire, selon l'ethnographie, implique l'utilisation d'images issues de visions et la fabrication d'un éventail très large d'objets. [...] Le rêveur expérimente généralement l'imagerie visuelle d'une manière très vivante et explicite. Cette imagerie est alors transformée en objets ou recrée dans des formes visuelles symbolisant la présence du pouvoir de la vision. Parce que les contenus d'une vision sont très variables, les images explicites adoptées par le rêveur le sont également. Les potentielles associations sémiotiques de telles images sont excessivement riches et multifaces. »

**P. 292 :** « Le pouvoir d'une vision est fréquemment envisagé comme résidant dans le corps du rêveur, il n'est pas seulement identifié à travers ses images et ses objets. Les objets utilisés pour évoquer le pouvoir ont une raison instrumentale, ils offrent un lien symbolique externe avec le pouvoir implicite, et deviennent dépositaires de ce pouvoir, tout particulièrement durant son usage. L'objet lui-même n'est pas la source exclusive de pouvoir, mais seulement un moyen par lequel le pouvoir peut être utilisé et se manifester. Les objets étaient périssables, sujets au vol par des ennemis, capables d'être perdus ou détruits. »

**P. 312 :** « L'image devient une métonymie exprimant la structure partagée du discours religieux. C'est une synthèse immédiate et un condensé d'un éventail complet d'expériences visionnaires et d'idées mythiques, qui

ont une longue et complexe histoire. Les images incorporent en elles d'autres images pour créer une symbolique des formes complexe, chacune d'entre elles reflétant interactivement les dimensions non verbales de l'expérience religieuse. »

**P. 320 :** « Pour les Cree le monde est plein de lignes, des lignes de matières comme les cheveux, tendon, fils et bandes de peau, transformés en collets, filets de transport, ceintures, cordes d'arc et franges, et les lignes des pistes, des pistes de chasse, des horizons de vision, des lignages, des rivières et des mythologies. Tout est en fait lignes de vie, de protection, d'approvisionnement et de connexion. »

**P. 328 :** « L'expression artistique devait dans un tel contexte répondre à deux impératifs contradictoires; on devait donner une forme visuelle concrète à l'expérience visionnaire afin de retenir la bénédiction de l'esprit gardien, mais la vision devait, dans le même temps, être gardée privée sous peine de perdre son pouvoir. L'ambiguïté dans l'imagerie visuelle était alors nécessaire et désirable. De plus, l'imagerie ambiguë pouvait exprimer la capacité des esprits à transformer leur apparence, ce qui est un aspect fondamental des croyances dans les Grands Lacs. Les conventions iconographiques exprimaient en même temps cette croyance en la transformation, et l'ambiguïté visuelle résultant dans la croyance en une image retranscrivant une expérience spécifique. »

**P. 339 :** « L'étoile à quatre branches est utilisée par les tribus de toutes les Plaines centrales et est souvent appelée Etoile du Matin par les Cheyenne et les Arapaho. Le dessin aux quatre coins, sur le sommet de la capuche, est une variation de la toile d'araignée. D'après l'observation faite que la toile d'araignée ne peut être détruite par des balles ou des flèches qui, au mieux, passent à travers elle et laissent un trou, les Oglala ont associé la toile avec un grand pouvoir, celui de protéger les gens. Elle représente également les cieux, les quatre points pour les quatre directions, la demeure des vents et des éclairs. L'éclair était considéré comme un ami de l'araignée et, ainsi, le symbole de la toile d'araignée aidait à protéger son porteur contre les dangers du tonnerre. Les lignes émanant des quatre coins sont des symboles d'éclairs. »

## Bibliographie

### Ouvrages :

1. AHENAKEW Freda, *Stories of the House People*, The Algonquian Text Society, University of Manitoba Press, Winnipeg, 1987.
2. AHENAKEW Freda & WOLFART H.C., *The Cree Language is our Identity. The La Ronge Lectures of Sarah Whitecalf*, The Algonquian Text Society, University of Manitoba Press, Winnipeg, 1993.
3. ALBERS Patricia, KEHOE Alice & MEDICINE Beatrice, *The hidden Half. Studies of Plains Women*, University Press of America, New-York, 1983.
4. ALEXIE Sherman, *Dix petits Indiens*, Albin Michel, Paris, 2004.
5. AMES Michael M., *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1992.
6. AUGÉ Marc, *Le dieu objet*, Nouvelle Bibliothèque Scientifique Flammarion, Paris, 1988.
7. AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs Flammarion, Aubier, 1994.
8. BASTIDE Roger, *Art et société*, L'Harmattan, Paris, 1997.
9. BASTIDE Roger, *Le prochain et le lointain*, L'Harmattan, Paris, 2000.
10. BASTIDE Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Seuil, Paris, 2003.
11. BATTISTE Marie & YOUNGBLOOD James, *Protecting indigenous Knowledge and Heritage. A global Challenge*, Purich Publishing, Saskatoon, 2000.
12. BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1981.
13. BEAUDET Gérard Fr., *Cree-English, English-Cree Dictionary*, Wuerz Publishing, Winnipeg, 1995.
14. BEBBINGTON Julia M., *Quillwork of the Plains*, Glenbow Museum, Calgary, 1983.

15. BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004.
16. BENJAMIN Walter, *Oeuvres III*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 2000.
17. BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Gallimard, Paris, 1966.
18. BLOOMFIELD Leonard, *Sacred Stories of the Sweet Grass Cree*, National Museum of Canada, Anthropological Series, Vol.11, 1930.
19. BOAS Franz, *L'Art Primitif*, (1927), Ed. Adam Biro, Paris, 2003.
20. BOAS Franz, *Introduction to Handbook of American Indian Languages* (1911), University of Nebraska Press, Lincoln, 1966.
21. BOCCARA Michel, *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Anthropos, Paris, 2002.
22. BONTE Pierre & IZARD Michel (sous la direction de), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2002 éd., PUF, Paris, 1991.
23. BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.
24. BRASS Eleanor & NANOCH Henry, *Medicine Boy and other Cree Tales*, Glenbow Alberta Institute, Calgary, 1979.
25. BRASSER Ted, *American Indian Art: Form and Tradition*, E.P. Dutton & co, The Minneapolis Institute of Arts, New-York, 1972.
26. BRASSER Ted ed., "*Bo'Jou Neejee !*" *Profiles of Canadian Indian Art*, National Museum of man, Ottawa, 1976.
27. BROWN Jennifer & BRIGHTMAN Robert, *The Orders of the Dreamed : George Nelson on Cree and Northern Ojibwa Religion and Myth (1823)*, Minnesota Historical Society Press, St Paul, 1988.
28. BROWN Joseph Epes, *The Sacred Pipe: Black Elk's Account on the Seven Rites of the Oglala Sioux*, Penguin Books, Baltimore, 1973.
29. BUCHEL Eugène, *1970 Lakota-English Dictionary*, Paul Manhardt, Ed Pine Ridge, University of Nebraska Press, Lincoln, 2003.
30. CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION ed., *In the Shadow of the Sun : Perspectives on Contemporary Native Art*, The Museum, Hull Quebec, 1993.
31. CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques I : Le langage*, Ed. de Minuit, Paris, 1972.
32. CLARK Ella Elisabeth, *Indian Legends of Canada*, McLelland & Stewart, Toronto, 1960.
33. CLASTRES Pierre, *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*, Terre Humaine Plon, Paris, 1972.
34. CLASTRES Pierre, *La société contre l'Etat*, Ed. de Minuit, Paris, 1974.
35. CLIFFORD James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996.
36. CONN Richard, *A persistent Vision. Art of the Reservation Days*, Denver Art Museum, University of Washington Press, 1986.
37. CRESSWELL Robert, *Eléments d'Ethnologie, 2. Six approches*, Armand Colin, Paris, 1975.
38. CURTIS Edward S., *Les Indiens d'Amérique du Nord, les portfolios complets*, Taschen, Cologne, 1997.
39. DEITER Patricia & FALCONER PACE Sandra (sous la direction de), *Sunrise: Saskatchewan Elders Speak*, Regina Public Schools, Regina, 2000.
40. DELANOE Nelcy & ROSTKOWSKI Joëlle, *Voix indiennes, voix américaines. Les deux visions de la conquête du nouveau monde*, Albin Michel Terre indienne, Paris, 2003.
41. DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Ed. de Minuit, Paris, 1988.
42. DeMALLIE Raymond, *The Sixth Grandfather: Black Elk's Teachings Given to John G. Neihardt*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.
43. DeMALLIE Raymond & PARKS Douglas, *Sioux Indian Religion: Tradition and Innovation*, University of Oklahoma Press, Norman, 1987.
44. DENSMORE Frances, *Teton Sioux Music and Culture*, (1918), Da capo Press, New-York, 1972.
45. DEPARTMENT OF CULTURE & YOUTH, "*Towards a new past. Sweet Grass transcripts.*", Government of Saskatchewan, 1985.
46. DESVEAUX Emmanuel, *Sous le signe de l'ours, mythe et temporalité chez les Ojibwa*



- septentrionaux*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1988.
47. DESVEAUX Emmanuel, *Quadratura Americana. Essai d'anthropologie lévi-straussienne*, Georg Editeur, Genève, 2001.
  48. DEVEREUX Georges, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Gallimard, Paris, 1973.
  49. DEVEREUX Georges, *Ethnopsychiatrie des Indiens Mohaves*, Smithsonian Institution Press, édition française Synthélabo, 1996.
  50. DEVEREUX Georges, *Psychothérapie d'un Indien des Plaines. Réalité et rêve*, Fayard, Paris, 1998.
  51. DIMITRIJEVIC Dejan (sous la direction de), *Fabrication des traditions, invention de modernité*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2004.
  52. DORKSTADER Frederick J., *Indian Art in North America, Arts and Crafts*, McLelland and Stewart, Toronto, 1961.
  53. DORSEY James O., *A Study of Siouan Cults*, Bureau of American Ethnology, annual report, n°11, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1890.
  54. DORSEY Georges A. & KROEBER Alfred L., *Traditions of the Arapaho*, (1903), University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.
  55. ECCO Umberto, *Histoire de la beauté*, Flammarion, Paris, 2004.
  56. ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1983.
  57. ERDOES Richard & ORTIZ Alfonso, *L'Oiseau-Tonnerre et autres histoires. Mythes et légendes d'Amérique du Nord Tome I*, Albin Michel, Paris, 1995.
  58. ERDOES Richard & ORTIZ Alfonso, *Et Coyote créa le monde. Mythes et légendes d'Amérique du Nord Tome II*, Albin Michel, Paris, 2000.
  59. EWERS John C., *The Blackfeet: Raiders of the Northwestern Plains*, University Press of Oklahoma, Norman, 1958.
  60. EWERS John C., *Murals in the Round: Painted Tipis of the Kiowa and Kiowa-Apache Indians*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1978.
  61. FABIAN Johannes, *Time and the Other: how Anthropology makes its Object*, Columbia Press, New-York, 1983.
  62. FIRE John & ERDOES Richard, *Lame Deer : Seeker of Visions*, Simon & Schuster, New-York, 1972.
  63. FLETCHER Alice & La FLESCHE Francis, *The Omaha Tribe*, (1911), University of Nebraska Press, Lincoln, 1972.
  64. FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1965.
  65. FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
  66. FURST Peter T. & FURST Jill, *North American Indian Art*, Rizzoli, New-York, 1982.
  67. GEERTZ Clifford, "Religion as a cultural System" in collectif *Essais d'anthropologie religieuse*, Gallimard, Paris, 1972.
  68. GEERTZ Clifford, *Ici et là-bas: l'anthropologue comme auteur*, Métailié, Paris, 1996.
  69. GELL Alfred, *Art and Agency: an anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
  70. GENESES, Sciences sociales et histoire, *Les objets et les choses*, revue n° 17, Editions Berlin C.N.R.S, Paris, 1994.
  71. GHASARIAN Christian (sous la direction de), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Armand Colin, Paris, 2002.
  72. GLENBOW MUSEUM, *The Art of Norval Morrisseau and the Writings of Basil H. Johnston*, Glenbow Alberta Institute, Calgary, 1999.
  73. GODELIER Maurice, *La production des Grands Hommes*, Fayard, Paris, 1982.
  74. GRINNELL George B., *The Cheyenne Indians : Their History and Ways of Life* (2 volumes), University of Nebraska Press, Lincoln, 1923.
  75. GRUZINSKI Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Fayard, Paris, 1990.
  76. GUNN ALLEN Paula, *The sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Beacon Press, Boston, 1992.
  77. HAIL Barbara A. ed., *Hau Kola !, The Plains Indian Collection of the Haffenreffer Museum of Anthropology*, Brown University, Bristol, 1993.

78. HAINARD J. & KAEHR R., *Temps perdu, temps retrouvé : voir les choses du passé au présent*, MEN, Neuchâtel, 1985.
79. HAMAYON Roberte, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1990.
80. HAMAYON Roberte (sous la direction de), Diogène, *Chamanismes*, PUF, Paris, 2003.
81. HARROD Howard L., *Renewing the World. Plains Indians Religion and Morality*, University of Arizona Press, Tucson, 1987.
82. HARGOUS Sabine, *Les Indiens du Canada. Tant que l'herbe poussera...*, Editions Ramsay, Paris, 1980.
83. HASSRICK Royal B., *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière*, Albin Michel Terre indienne, Paris, 1993.
84. HAZEN-HAMMOND Susan, *Spider Woman's Web. Traditional Native American Tales about Women's Power*, Penguin Putnam, New-York, 1999.
85. HENSLER Christy Ann, *Guide to Indian Quillworking*, Hancock House, Surrey, 1989.
86. HERACLITE d'EPHESE, *Les fragments*, Traduction Michel Pouille, Ed. Comp'Act, Chambéry, 1995.
87. HERTZBERG Hazel W., *The Search for American Indian Identity. Modern Pan-Indian Movements*, Syracuse University Press, Syracuse, 1972.
88. HOBSBAWM Eric & RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
89. Indian and Northern Affairs Canada, *Profiles of Saskatchewan Indian Bands*, Ottawa, 1995.
90. Indian and Northern Affairs Canada, *First Nations in Canada*, Ottawa, 1997.
91. JACQUIN Philippe, *Histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, Payot, Paris, 1976.
92. JACQUIN Philippe (sous la direction de), Série Monde n°54, *Terre indienne. Un peuple écrasé, une culture retrouvée*. Autrement, Paris, 1991.
93. JACQUIN Philippe, *Le peuple américain. Origines, immigration, ethnicité et identité*, Ed. du Seuil, Paris, 2000.
94. JACOBS Sue-Ellen, THOMAS Wesley & LANG Sabine, *Two-Spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality*, University of Illinois Press, Chicago, 1997.
95. JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963.
96. JOHNSTON Basil, *Ojibway Heritage*, Mc Clelland and Stewart, Toronto, 1976.
97. JONKERS Danielle, CARRE Renée & DUPRE Marie-Claude, *Femmes plurielles. Les représentations des femmes : discours, normes et conduites*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1999.
98. JOPLIN Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Dutton, New-York, 1971.
99. KEYSER James D. & KLASSEN Michael A., *Indian Rock Art*, University of British Columbia Press, Vancouver, 2001.
100. KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Médiations Gonthier, Genève, 1964.
101. KOCH Ronald P., *Dress Clothing of the Plains Indians*, University of Oklahoma Press, Norman, 1972.
102. KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes.*, Gallimard, Paris, 1988.
103. LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Nathan, Paris, 1996.
104. LAPLANTINE François, LEVY Joseph, MARTIN J.B & NOUSS Alexis (textes publiés par), *Récit et connaissance*, PUL, Lyon, 1998.
105. LAPLANTINE François & NOUSS Alexis, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris, 2001.
106. LAPLANTINE François, *De tous petits liens*, Ed. Mille et une Nuits, Paris, 2003.
107. LE CLAIRE Nancy & CARDINAL Georges, *Alberta Elder's Cree Dictionary*, University of Alberta Press, Edmonton, 1998.
108. LEE Irwin, *The Dream Seekers. Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, University of Oklahoma Press, Norman, 1994
109. LEENHARDT Maurice, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien.*(1947)

- Gallimard, Paris, 1985.
110. LENOIR Béatrice, *L'œuvre d'art, textes choisis*, Flammarion, Paris, 1999.
  111. LEROI-GOURHAN André, *Evolution et techniques, I, L'homme et la matière II, Milieu et techniques*, Albin Michel, Paris, 1971.
  112. LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
  113. LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques 3, L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968.
  114. LEVI-STRAUSS Claude, *La potière jalouse*, Paris: Plon, 1985.
  115. LEVI-STRAUSS Claude, *Des symboles et leurs doubles*, Plon, Paris, 1989.
  116. LEVI-STRAUSS Claude, *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris, 1993.
  117. LEVY BRUHL Lucien, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (1931), PUF, Paris, 1963.
  118. LOWIE Robert H., *Indians of the Plains*, (1954), University of Nebraska Press, Lincoln, 1982.
  119. LYFORD Carrie A., *Quillwork and Beadwork of the Western Sioux*, Bureau of Indian Affairs, USA dept., (1940), nouvelle édition "*Sioux Quill and Beadwork. Designs and Techniques*", Dover Edition, New-York, 2002.
  120. MAKILAM, *La magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*, L'Harmattan, Paris, 1996.
  121. MALLERY Gallerick, *Picture Writing of the North American Indians*, (1893),Dover Editions, New-York, 1972.
  122. MANDELBAUM David G., *The Plains Cree. An ethnographic, historical and comparative Study*, (1940-1944),The Canadian Plains Research Center, Regina, 2000.
  123. MARIENSTRAS Elise, *La résistance indienne aux Etats-Unis du XVIème au XXème siècle*, Col. Archives, Ed. Gallimard Julliard, Paris, 1980.
  124. MARKOE Glenn E. ed., *Vestiges of a proud Nation. The Ogden B. Read Northern Plains Indians Collection*, The University of Nebraska Press, Lincoln, 1986.
  125. MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1967.
  126. MAUSS Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris, 1950.
  127. MAUZE Marie (sous la direction de), *Present is Past. Some Uses of Tradition among native Societies*, University Press of America, Lanham, 1997.
  128. MAUZE Marie & DEGLI Marine, *Arts premiers, le temps de la reconnaissance*, Réunion des Musées Nationaux, Découvertes Gallimard, Paris, 2000.
  129. Mc MASTER Gérald ed., *The Spirit sings. Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, Mc Clelland & Stewart, Glenbow Museum, Calgary, 1987.
  130. Mc MASTER Gérald & MARTIN Lee-Ann ed., *Indigena. Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*, Craftsman House, 1992.
  131. MEN collectif, *Le musée cannibale*, GHK Editeurs, Neuchâtel, 2002.
  132. MESCHONNIC Henri, *Pour une poésie du rythme*, Bertrand Lacoste, Paris, 1997.
  133. MOHEN Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine*, Editions Odile Jacob, Paris, 1999.
  134. MOMADAY Scott N., *La maison de l'Aube*, (1967), Gallimard, Paris, 1996.
  135. MOORE Robert J, *Les Indiens d'Amérique. Œuvres et voyages de Charles Bird King, George Catlin, Karl Bodmer*, Ed. Place des Victoires, Paris, 2002.
  136. MORRIS Edmund Montague, *The Diaries of E. M. Morris, Western Journeys 1907-1910*, traduction Mary Fitz-Gibbon, Royal Ontario Museum, Toronto, 1985.
  137. MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE DE LYON, Actes Colloque International, *Réseaux autochtones, partenariats, questions d'éthiques*, Ed. Rhône Muséum, Lyon, 2003.
  138. NAGEL Joane, *American Indian ethnic Renewal. Red Power and the Resurgence of Identity and Culture*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
  139. NEIHARDT John G., *Elan Noir, mémoires d'un Sioux*, Stock, Paris, 1977.
  140. ORCHARD William C., *The Technique of Porcupine Quill Decoration among the Indians of North America.*, Eagle's View Publishing, Liberty, 1984.
  141. PENNEY David W., *L'art des Indiens d'Amérique du Nord*, Köneman, Köln, 1996.
  142. PENNEY David W., *Arts des Indiens d'Amérique du Nord*, Terrail, Paris, 1998.

143. PERRIN Michel, *Le chamanisme*, Que sais-je, Paris, 1995.
144. PETTIPAS Katherine, *Severing the Ties that bind. Government Repression of indigenous religious Ceremonies on the Prairies*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 1994.
145. POUILLON Jean, "Ambiguity of Tradition : Begetting the Father", in collectif *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies*, University Press of America, Lanham, 1997.
146. POWELL Peter J., *Sweet Medicine* (2 volumes), University of Oklahoma Press, Norman, 1969.
147. POWELL William J., *Indian Linguistics Families of America North of Mexico* (1891), University of Nebraska Press, Lincoln, 1966.
148. POWERS Marla N., *Oglala Women: Myth, Ritual and Reality*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
149. POWERS William K., *Sacred Language : The Nature of Supernatural Discourse in Lakota*, University of Oklahoma Press, Norman, 1986.
150. POWERS William K., *La religion des Sioux Oglala*, Editions du Rocher, Paris, 1994.
151. RADCLIFFE-BROWN A. R., *Structure et fonction dans la société primitive*, (1952), Paris: Ed. de Minuit, 1968.
152. REYNOLDS Margaret, *Dene Arts and Crafts*, Saskatchewan Indian Cultural College, Federation of Saskatchewan Indians, University of Saskatoon, Saskatoon, 1977.
153. ROSS Rupert, *Dancing with a Ghost. Exploring Indian Reality*, Octopus Publishing Group, Ontario, 1992.
154. ROSTKOWSKI Joëlle, *Le renouveau indien aux Etats-Unis*, L'Harmattan, Paris, 1986.
155. ROSTKOWSKI Joëlle, *La conversion inachevée. Les Indiens et le christianisme*, Albin Michel Terre indienne, Paris, 1998.
156. ROYAL SASKATCHEWAN MUSEUM, *First Nations Gallery Guide*, 2000.
157. RYAN Allan J., *The Trickster Shift : Humour and Irony in Contemporary Native Art*, UBC Press, Vancouver, 1999.
158. SAINT PIERRE Mark et LONG SOLDIER Tilda, *En marchant d'une manière sacrée. Femmes-médecine des Plaines*, Le Rocher, coll. Nuage Rouge, Paris, 1999.
159. SILVER Shirley & MILLER Wick R., *American Indian Languages. Cultural and social Contexts*, University of Arizona Press, Tucson, 1997.
160. SIMMEL Georg, *La tragédie de la culture*, Rivages Poche, Paris, 1988.
161. SIOUI Georges E., *For an Amerindian Auto History; An Essay on the Foundations of a social Ethic*, Mc Guill-Queen's University Press, Montréal, 1992.
162. SPECK Frank G., *Naskapi: The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*, (1935), University of Oklahoma Press, Norman, 1977.
163. TARASOFF Koozma J., *Persistent Ceremonialism : the Plain's Cree and Sauteaux*. National Museum of Man, Mercury Series, Canadian Ethnology Service, n° 69, Ottawa, 1980.
164. TRIGGER Bruce G., *Les Indiens, la fourrure et les Blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*. Boréal Compact Seuil, Mc Guill-Queen's University Press, Montréal, 1985.
165. TYLOR Edward B., *Primitive Culture*, John Murray Ed., Londres, 1871.
166. VAN GENNEP Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, Picard, Paris, 1943.
167. VAZEILLES Danièle, *Chamanes et visionnaires sioux*, Ed. du Rocher, Paris, 1996.
168. WALKER James R., *Lakota Belief and Ritual*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1980.
169. WALKER James R., *Lakota Society*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982.
170. WARBURG Aby, *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, (1930), Macula, Paris, 2003.
171. WELTFISH Gene, *The Lost Universe*, Ballantine Books, New-York, 1965.
172. WIED-NEUWIED Maximilien prince de, *Travels in the Interior of North America, 1832-1834*, Londres Ackerman & co, 1843.
173. WILSON Gilbert L., *Waheenee: an Indian Girl's Story told by Herself to Gilbert L. Wilson* (1927); University of Nebraska Press, Lincoln, 1981.
174. WISSELER Clark, *Indian Cavalcade*, Sheridan House, New-York, 1938.
175. WISSELER Clark, *A Blackfoot Source Book. Papers by Clark Wissler*, Ed. Garland, New-York, 1986.
176. WISSELER Clark and DUVALL D.C., *Mythology of the Blackfoot Indians*, University of Nebraska

## Articles :

1. BENEDICT Ruth, "The Vision in Plains Culture", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. 24, 1922.
2. BLOCH Maurice, « Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell », *Terrain*, n° 32, mars 1999.
3. BOUCHARD Jaqueline, « L'art et la politique : question d'afficher ses couleurs. Le cas de l'art amérindien contemporain », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 1991.
4. BOUCHARD Jaqueline, « L'art masqué », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 1991.
5. BRUMLEY John, "Medicine Wheels on the Northern Plains: A Summary and Appraisal", *Archaeological Survey of Alberta Manuscript Series*, n° 12, 1988.
6. Canadian Conservation Institute, "The Care and Preservation of ethnological Materials", *Symposium 86*, Ottawa, 1986.
7. DEMPSEY Hughes A., "Religious Significance of Blackfoot Quillwork", *Plains Anthropologist*, vol. 8, n° 19, 1963.
8. DESVEAUX Emmanuel, « Les Grands Lacs et les Plaines, le figuratif et le géométrique, les hommes et les femmes », *Journal des Algonquinistes* n° 24, 1993.
9. GRINNELL G. B., "The Butterfly and Spider among the Blackfeet," *American Anthropologist*, New Series I, 1899.
10. HAIL Barbara A., "Amil Blue Legs", *American Indian Art Magazine*, Winter, 1995.
11. HAMAYON Roberte, "Des chamanes au chamanisme", *L'Ethnographie*, 1982.
12. HER MANY HORSES Emil, "Waving Horse Tails over each other", *American Indian Art Magazine*, Autumn, 2004.
13. HOWARD James, "The Ponca Tribe," *Bureau of American Ethnology Bulletin*, n° 195, 1965.
14. KEHOE Alice B. & THOMAS F., « Solstice-Aligned Boulder, Configurations in Saskatchewan, » *National Museum of Man Mercury Series, Canadian Ethnology Service Paper 48*, 1979.
15. KROEBER Alfred, "The Arapaho", *Bulletin of the American Museum of Natural History*, vol.18, 1902-1907.
16. "Ethnology of the Gros Ventre", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol.1, 1908.
17. LAPLANTINE François, « Deux précurseurs d'une anthropologie de la vie et du vivant : Roger Bastide et Georges Bataille », *CREA, Parcours Anthropologiques*, n° 9, 2002.
18. LAPLANTINE François, « Le vivant et le vécu, l'expérimentation et l'expérience, la catégorie et l'énergie », *CREA, Parcours Anthropologiques*, n° 3, 2003.
19. LEWIS Peter H., "Indian Bones : Balancing Research Goals and Tribes Rights ", *The New-York Times*, may 20, 1986.
20. LOWIE Robert, "The Assiniboine", *Anthropological Papers of the American Museum Natural History*, vol. 4, part.1, 1909.
21. "The Sun Dance of the Crow", *Anthropological Papers of the American Museum Natural History*, vol. 1, 1915.
22. McCAFFREY Moira & POULIOT Bruno, "A Story of past and present Power: the Blessing of two Wampum Belts from the McCord Museum of Canadian History", *J.ACCR*, vol. 23, 1998.
23. MONJARET Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes. », *L'Homme*, n° 173, 2005.
24. MORIN Françoise & SALADIN d'ANGLURE Bernard, « Mariage mystique et pouvoir chamanique chez les Shipibo d'Amazonie péruvienne et les Inuit du Nunavut canadien », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 22, n° 2, 1998.
25. OBERHOLTZER Cath, "Net Baby Charms : Metaphors of Protection and Provision", *Papers of the 24th Algonquian Conference*, 1993.

26. PAREZO Nancy J., « Exposition de vêtements de femmes des Premières Nations. L'Indian Style Show du Denver Art Museum. », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 2, 2004.
27. PERRIN Michel, « Quelques relations entre rêve et chamanisme », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 18, n° 2, 1994.
28. PHILIPPS Ruth B., "Zigzag and Spiral : geometric Motifs in Great Lakes Indian Costume", *Papers of the 15th Algonquian Conference*, 1984.
29. POWERS William K., « Le cercle sans fin. Naissance et renaissance dans le système de croyances lakota », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXX, n°1, 2000.
30. SALADIN d'ANGLURE Bernard, "Du foetus au chamane, la construction d'un troisième sexe inuit", *Études Inuit*, X, 1-2, 1986.
31. -"Penser le "féminin" chamanique, ou le "tiers-sexe" des chamanes inuit", *Anthropologie et Sociétés*, vol.18, 2-3, 1988.
32. -"Le troisième sexe », *La Recherche*, 245-23, 1992.
33. SIOUI-DURAND Guy, « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n°3, 2003.
34. SKINNER Alanson, :« Notes on the Eastern Cree and Northern Saulteaux », *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. 9, 1911.
35. -"Social Life and Ceremonial Bundles of the Menomini Indians", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol.13, part 1, 1913.
36. -« Material Culture of the Menomini », *Indian Notes and Monographs, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New-York*, 1921.
37. SKINNER Alanson & SATTERLEE J.V., "Folklore of the Menomini Indians", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol.13, part 3, 1915.
38. -"Plains Cree Tales", *Journal of American Folklore*, vol. 29, 1916.
39. SUNDSTROM Linea, "Steel Awls for Stone Age Women : Rock Art, Religion, and the Hide Trade on the Northern Plains," *Plains Anthropologist*, vol. 47, n° 181, 2002.
40. SZABO Joyce M., "The Question of Artistic License and Plains Representational Imagery", *American Indian Art Magazine*, Autumn, 1998.
41. WISSLER Clark, *Anthropological Papers of American Museum of Natural History*:
42. -"Field Notes on the Dakota Indians" 1902
43. -"Some protective Designs of the Dakota", vol. I, 1907
44. -"The material Culture of the Blackfoot Indians", vol. IX, 1910
45. -"Societies and ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota", vol. XI, 1912
46. -"The Influence of the Horse in the Development of Plains Culture", vol. XVI, 1914
47. -"Structural Basis to the Decoration of Costumes among the Plains Indians", vol. XVII, part III, 1916.

---

Note1. Chris Eyre, *Smoke signals*, Miramax films et Shadowcatchers Entertainment, 1998, prix du public et des réalisateurs au festival de Sundance en 1998, sorti en France sous le titre de "Phoenix Arizona", d'après le roman *Phoenix Arizona*, de Sherman Alexie (titre original : *The Lone-ranger and Tonto Fist-fight in Heaven*, 1993).

Note2. "décepteur" : héros mythique qui joue des tours, démiurge donnant naissance au monde par ses erreurs et errances. Il peut prendre des formes et visages multiples, Coyote, Corbeau, Iktomi l'homme-araignée...

Note3. *pensionnats indiens* : nous reviendrons en détails sur leur importance dans le chapitre consacré aux ruptures de la transmission (II/1).

Note4. ORCHARD W.C., *The Technique of Porcupine Quill Decoration among the Indians of North America.*, (1916), Liberty: Eagle's View Publishing, 1984, p. 3.

Note5. Voir chez Wissler Clark, Lowie Robert H., Hassrick Royal B. d'abord, puis Bebbington Julia, Vazeilles Danièle etc...

Note6. Je me situe ainsi dans une certaine tradition ethnographique quant au traitement de « l'objet », non sans rappeler les démarches de Pierre Clastres (l'arc et le panier) ou Bronislaw Malinowski (le canoë trobriandais).

Note7. American Indian Art Magazine : été 90, volume 15, n° 3.

Note8. Voir par exemple, HOBBSAWM Eric & RANGER Terence, in *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Note9. *Elders* : j'ai décidé de garder la majuscule telle qu'elle est toujours indiquée en anglais, comme marque de respect et déférence, autant qu'indice de la charge sociale, de la fonction, du statut spécifique des Anciens en tant que conseillers spirituels et politiques.

Note10. Littéralement : "*raconter des histoires*". Il s'agit de la pratique qui consiste à raconter les mythes mais aussi légendes et anecdotes, dans un but éducatif, didactique et bien souvent moral.

Note11. CRESSWELL Robert, *Eléments d'Ethnologie, 2. Six approches*, Armand Colin, Paris, 1975.

Note12. Voir par exemple chez LEVI-STRAUSS Claude, "planche VII," in *Des symboles et leurs doubles* Paris: Plon, 1989.

Note13. ORCHARD William C, *The Technique of Porcupine Quill Decoration among the Indians of North America*, Eagle's View Publishing, Liberty, 1984.

Note14. BEBBINGTON Julia, *Quillwork of the Plains*, Glenbow Museum, Calgary, 1983, p. 7.

Note15. LYFORD Carrie A., *Quillwork and Beadwork of the Western Sioux*, USA, Bureau of Indian Affairs, 1940 WISSLER Clark, in *Anthropological Papers of American Museum of Natural History*, New-York, "Structural Basis to the Decoration of Costumes among the Plains Indians", vol. XVII, part III, 1916.

Note16. LEVI-STRAUSS Claude, "Les instructions du porc-épic," in *Mythologiques 3 : L'origine des manières de table*, Paris: Plon, 1968, p. 221.

Note17. PENNEY David W., *Arts des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris: Terrail, 1998.

Note18. BRASSER Ted, in *American Indian Art : Form and Tradition*, E.P. Dutton & co, New-York: The Minneapolis Institute of Arts, 1972, p. 56.

Note19. CATLIN Georges, *Illustrations of the Manners, Customs and Condition of the North American Indians*, vol. 1, 1848, in BEBBINGTON Julia, op. cit. p. 30. Pour consulter un ouvrage regroupant les oeuvres de ces « peintres-explorateurs », voir MOORE Robert J., in *Les Indiens d'Amérique. Œuvres et voyages de Charles Bird King, Georges Catlin, Karl Bodmer.*, Paris, Ed. Place des Victoires, 2002.

Note20. WIED-NEUWIED Maximilien prince de, *Travels in the Interior of North America, 1832-1834*, Londres Ackerman & co, 1843.

Note21. MORRIS Edmund Montague, *The Diaries of E.M. Morris, Western journeys 1907-1910*, traduction Mary Fitz-Gibbon, Toronto: Royal Ontario Museum, 1985.

Note22. CURTIS Edward S., in *Les Indiens d'Amérique du Nord. Portfolios complets.*, Paris: Taschen, 1997, p. 125.

Note23. Orchard W., Bebbington J., Lyford C., op. cit.

- Note24. LEVI-STRAUSS Claude, "Les petites filles modèles", in *Mythologiques 3, L'origine des manières de table.*, Paris: Plon, 1968.
- Note25. REYNOLDS Margaret, *Dene Arts and Crafts*, Saskatchewan Indian Cultural College, Federation of Saskatchewan Indians, University of Saskatoon, Saskatoon, 1977.
- Note26. HAIL Barbara A., *Hau Kola !*, The Plains Indian Collection of the Haffenreffer Museum of Anthropology, Bristol: Brown University, 1993 et CONN Richard, *A persistent Vision. Art of the Reservation Days*, Denver Art Museum, University of Washington Press, 1986.
- Note27. PENNEY David W., *op. cit.*
- Note28. DELANOE Nelcy et ROSTKOWSKI Joëlle, *Voix indiennes, voix américaines. Les deux visions de la conquête du nouveau monde*, Paris: Albin Michel, Terre indienne, 2003.
- Note29. *U.S. Statutes at Large XLVIII, in opus cit*, p. 300.
- Note30. Par exemple, MOMADAY Scott N., *La maison de l'Aube*, (1967), traduction Editions du Rocher, Paris: Gallimard, 1996.
- Note31. MARIENSTRAS Elise, *La résistance indienne aux Etats-Unis du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Gallimard, 1980. ou NAGEL Joane, *American Indian Ethnic Renewal. Red Power and the Resurgence of Identity and Culture.*, New-York: Oxford University Press, 1996, ainsi que : ROSTKOWSKI Joëlle, *Le renouveau indien aux Etats-Unis*, Paris : L'Harmattan, 1986.
- Note32. La ville de Wounded Knee, sur la réserve de Pine Ridge, fut le siège en 1890 d'un massacre par l'armée d'environ 350 hommes, femmes et enfants sioux.
- Note33. GRUZINSKI Serge, in *La guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Paris : Fayard, 1990.
- Note34. GRUZINSKI Serge, in *op. cit.* p.15.
- Note35. POWERS Marla N., in *Oglala Women Myth, Ritual and Reality*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 139.
- Note36. Voir pour la notion d' "objet-témoin", présente depuis les premiers musées d'ethnographie, dès la création du Musée de l'Homme par Paul Rivet, les différentes contributions du collectif MEN, *Le musée cannibale* , GHK Editeurs, Neuchâtel, 2002.
- Note37. HASSRICK Royal B., in *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière.* (1964), Paris: Albin Michel, Terre indienne, 1993, p. 24.
- Note38. A noter que la lune est une figure liée à la broderie aux piquants dans les mythes cf *infra* chapitre 2, II « des histoires de porc-épic »: afin de se rendre sur terre, Lune prend souvent l'apparence d'un porc-épic pour attirer les jeunes filles. Il est dit aussi qu'une femme est assise dans la Lune et qu'elle brode aux piquants (cf LEVI-STRAUSS C. in *Mythologiques III*, « Les instructions du porc-épic », sur les rapports entre périodicité féminine/Lune/porc-épic).
- Note39. Pour une définition relativement exhaustive voir WISSLER Clark, .in *A Blackfoot Source Book. Papers by Clark Wissler*, chapitre *Religion and ceremonies*, Ed. Garland, New-York, 1986, pp. 113-119 (ouvrage regroupant tous ses articles pour l'American Museum of Natural History).
- Note40. *isnati*, voir *infra* chapitre 2, III "Des figures de femmes".



- Note41. LYFORD Carrie A. in *Quillwork and Beadwork of the Western Sioux*, Bureau of Indian Affairs, Washington D.C., 1940 in Dover Edition, 2002, figure 17 p. 73 et BOAS Franz, *L'art primitif*, (1923), Editions Adam Biro, Paris, 2003, p. 135.
- Note42. GELL Alfred, in *Art and Agency: an anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Note43. BLOCH Maurice, "Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell," *Terrain* n°32 (mars 1999): pp. 119-128.
- Note44. ECCO Umberto, "Chapitre XVI," in *Histoire de la beauté.*, Paris: Flammarion, 2004, p. 401.
- Note45. BOAS Franz, in *L'art primitif*, (1927); réimpr., Paris: Adam Biro, 2003.
- Note46. TYLOR Edward B. *Primitive Culture.*, Londres: John Murray Ed., 1871.
- Note47. DIAS Nélia, "Une place au Louvre," in *Le musée cannibale*, collectif MEN, Neuchâtel : GHK Editeurs, 2002, pp. 15-29.
- Note48. LAPLANTINE François, "Deux précurseurs d'une anthropologie de la vie et du vivant : Roger Bastide et Georges Bataille," *Parcours Anthropologiques* n°9 (2002): pp. 5-16.
- Note49. AUGÉ Marc, "Symboles," in *Le dieu objet*, Paris: Flammarion, 1988, pp. 32-33.
- Note50. AUGÉ Marc, op. cit. p.143.
- Note51. JAMIN Jean, " *Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues?* » in HAINARD J. et KAEHR R., *Temps perdu temps retrouvé : voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel : MEN, 1985, pp. 51-74.
- Note52. *The Spirit sings: artistic Traditions of Canada's First People*, Calgary: Mc Clelland & Stewart, Glenbow Museum, 1987.
- Note53. DUBUC Elise, " *Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet*," in *Le musée cannibale*, op. cit., p. 34.
- Note54. BASTIDE Roger, in *Le prochain et le lointain*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- Note55. Voir les appels divers « à l'étude des peuples en voie d'extinction » qui « affrontent l'emprise écrasante de la civilisation ». et à la collecte de leurs objets : par exemple chez F. BOAS, en 1898 dans ses articles bilans des travaux du comité de recherche sur la Colombie Britannique; ou encore chez L.H. MORGAN en 1877, dans *Ancient Society*, lançant un « appel aux Américains pour qu'ils abordent ce vaste domaine et récoltent cette riche moisson »... Une autre référence importante à ce sujet : le discours de Théodore Roosevelt, le 1er octobre 1906, au sujet du travail de Curtis : « L'Indien tel qu'il a existé jusqu'ici est sur le point de disparaître. [...] Ce serait un véritable désastre si l'on ne conservait pas un témoignage vivant et authentique de ces conditions. »
- Note56. FABIAN Johannes, in *Time and the Other : how Anthropology makes its Object*, New-York: Columbia Press, 1983.
- Note57. « Foin d'odeur » ou armoise, herbe haute cousine de la sauge, utilisée dans toutes les cérémonies et que l'on trouve facilement dans les Plaines.
- Note58. Pour un bilan canadien sur ces question, voir BATTISTE Marie & YOUNGBLOOD HENDERSON James (Sa'ke'j), *Protecting Indigenous Knowledge and Heritage. A Global Challenge*, Saskatoon, Sk: Purich Publishing, 2000.

Note59. Voir la synthèse publiée par le Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon, in *L'éthique dans les relations avec les autochtones*, Lyon: Département du Rhône, 2002. Ainsi que les actes du colloque international (20-21 mars 2003) « Réseaux autochtones, partenariats, questions d'éthiques » publiés également par le muséum.

Note60. VALENTIN Thierry, "Autochtonie, éthique, muséologie : quelques considérations et propositions," in « Réseaux autochtones, partenariats, questions d'éthiques », Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon, 2003, p. 39.

Note61. LENCLUD Gérard, "Transmission", in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Bonte Pierre et Izard Michel, Paris: PUF, 1991, pp. 712-713.

Note62. HOBBSAWM E. & RANGER T., *The Invention of Tradition*, op. cit.

Note63. Voir également l'ouvrage collectif sous la direction de MAUZE Marie, *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies*, Lanham: University Press of America, 1997.

Note64. CLASTRES Pierre, in *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*. Paris: Terre Humaine Plon, 1972, pp. 83-84.

Note65. DESVEAUX Emmanuel, "Secrets et pouvoirs des vieux," in *Terre indienne. Un peuple écrasé, une culture retrouvée*. Paris: Autrement, 1996, p. 215.

Note66. OBERHOLTZER Cath, "Net Baby Charms : Metaphors of Protection and Provision," *Papers of the 24th Algonquian Conference*, 1993, p. 318.

Note67. En effet, l'un des sept rituels des Lakota est le « *hunka lowanpi* », ou rituel « *hunka* », ayant pour but de créer une parenté entre deux individus, voire un individu et un groupe (familial, clanique...). Voir chez POWERS W.K in *La religion des Sioux Oglala*, ou WALKER J.R. in *Lakota Belief and Ritual*, par exemple.

Note68. AHENAKEW Freda & WOLFART H.C., *Our Grand-Mothers Lives as told in their own Words*, Regina, Canada: Canadian Plains Research Center University of Regina, 1998. et "The Cree language is our Identity" *The La Ronge Lectures of Sarah Whitecalf*, Winnipeg : The Algonquian Text Society, University of Manitoba Press, 1993.

Note69. VERDIER Yvonne, in *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris: Gallimard Bibliothèque des Sciences Humaines, 1979.

Note70. VERDIER Y., op. cit. p. 81

Note71. BEBBINGTON Julia M., in *Le travail aux piquants des Indiens des Plaines*, Calgary: Glenbow Museum, 1982, p. 17.

Note72. LYFORD Carrie A., " *Quill and Beadwork of the Western Sioux*" in "Sioux *Quill and Beadwork : Designs and Techniques*"[1940]; réimpr., New-York: Dover, 2002, pp. 54-55.

Note73. POWERS Marla N., in *Oglala Women: Myth, Ritual and Reality.*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 183-184.

Note74. ROSTKOWSKI Joëlle, in *La conversion inachevée. Les Indiens et le christianisme*. Paris: Terre Indienne Albin Michel, 1998, p. 141.

Note75. SUNDSTROM Linea, "Steel Awls for Stone Age Women : Rock Art, Religion, and the Hide Trade on the Northern Plains," *Plains Anthropologist* vol. 47, N° 181 (2002), p. 112.

Note76. SUNDSTROM L., *op. cit.*, p. 113.

Note77. DEITER Patricia & FALCONER Sandra (ed), *Sunrise: Saskatchewan Elders Speak*, Regina Sk: Regina Public Schools, 2000, p. 34.

Note78. BASTIDE Roger, in *Le prochain et le lointain*, Paris: L'Harmattan, 2000, pp. 147-148.

Note79. Voir à ce sujet l'ouvrage remarquable de PETTIPAS Katherine, in *Severing the Ties that Bind. Government Repression of Indigenous Religious Ceremonies on the Prairies*, Winnipeg: University of Manitoba Press, 1994.

Note80. BATTISTE Marie and YOUNGBLOOD James, in *Protecting Indigenous Knowledge and Heritage. A global Challenge*, Saskatoon: Purich Publishing, 2000, p. 49.

Note81. KRISTEVA Julia, in *Etrangers à nous-mêmes.*, Paris: Gallimard, 1988.

Note82. DEVEREUX Georges, in *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris: Gallimard, 1973.

Note83. BEBBINGTON J., in *Le travail aux piquants des Indiens des Plaines*, *op. cit.* p. 51.

Note84. ORCHARD W. C., in *The Technique of Porcupine Quill Decoration among the Indians of North America* 1916; réimpr., Liberty USA: Eagles View Publishing, 1984, p. 9.

Note85. . *Travels in the Interior of North America, 1832-34*, *op. cit.*

Note86. *Lakota Quillwork, Art and Legend.*, dir. Jane H. Nauman, Charles Nauman, Sun Dog Films, 1990, 27 minutes.

Note87. Voir par exemple chez WALKER James R., in *Lakota belief and Ritual*, USA: University of Nebraska Press, 1980, ou encore POWERS William K., *La religion des Sioux Oglala*, Mayenne, Ed. Du Rocher, 1994.

Note88. Le plus structuré et complet, avec des références récurrentes à Orchard : <http://www.nativetech.org>

Note89. Sous la direction de Pierre BONTE et Michel IZARD, « apprentissage » in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2002 éd., Paris: PUF, 1991, pp. 764-765.

Note90. BOAS Franz, "Le style," in *L'art primitif*(1927), Paris: Adam Biro, 2003, p. 186.

Note91. BOURDIEU Pierre, in *Le sens pratique*, Paris : Ed. de Minuit, 1980.

Note92. VERDIER Yvonne, in *Façons de dire, façons de faire*, *opus cit.* , p.337.

Note93. VERDIER Y. *op. cit.*, p. 234.

Note94. LEVI-STRAUSS Claude, "Les petites filles modèles," in *Mythologiques 3 : L'origine des manières de table*, Paris: Plon, 1968, p. 206.

Note95. BENVENISTE Emile, in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard , 1966.

Note96. Voir l'étude du rythme chez Benveniste dans MESCHONNIC Henri, in *Pour une poétique du rythme*, Paris: Bertrand Lacoste, 1997.

Note97. BOAS F., in *L'art primitif*, *op. cit.*, p. 40.

Note98. BOAS F., in, *op. cit.*, p. 70.

Articles :

Note99. VERDIER Y., *op. cit.*, "La couturière," pp. 234-236.

Note100. BEBBINGTON Julia, *Quillwork of the Plains*, *op. cit.*

Note101. HASSRICK Royal B., "Les prédateurs," in *Les Sioux, vie et coutumes d'une société guerrière* (1964); Paris: Albin Michel, 1993, pp. 231-233.

Note102. SUNDSTROM Linea, "Steel Awls for Stone Age Plains Women : Rock Art, Religion, and the Hide Trade on the Northern Plains," *Plains Anthropologist* n° 181, volume 47 (mai 2002), pp. 99-100.

Note103. HENSLER Christy Ann, in *Guide to Indian Quillworking* ., B.C.: Hancock House, 1989.

Note104. WISSLER Clark, "Material Culture of Blackfoot Indians," in *A Blackfoot Sourcebook. Papers by Clark Wissler* reprinted from the Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, volume 9, 1910; réimpr., New-York: Garland, 1986, p. 57.

Note105. Depuis 1992, l'expression « découverte du Nouveau Monde» est à bannir. Suite aux contestations des Amérindiens au nord comme au sud des Amériques, ce terme a été remplacé par celui de « rencontre de deux mondes », défini par l'UNESCO.

Note106. TODD Loretta, "What more do they want ?," in *Indigena. Contemporary native Perspectives in Canadian Art* Gerald Mc Master & Lee-Ann Martin., Canadian Museum of Civilization, Vancouver: Craftsman House, 1992, p. 75.

Note107. LYFORD Carrie A., in *Sioux Quill and Beadwork. Designs and Techniques* (1940); USA: Dover Publications, 2002, p. 47.

Note108. KROEBER A., "The Arapaho" in *Bulletin of American Museum of Natural History*, vol. 18, New-York, 1902-1907, p. 29.

Note109. BEBBINGTON Julia, in *Quillwork of the Plains*, *op. cit.*, p. 16.

Note110. SKINNER Alanson « Material Culture of the Menomini », *Indian Notes and Monographs, Museum of the American Indian, Heye Foundation*, New-York, 1921, p. 275.

Note111. LEVI-STRAUSS Claude, "XXIV," in *Regarder, écouter, lire*, Paris: Plon, 1993, p. 168.

Note112. *Hunkalowanpi* (lakota) ou « rite *hunka* » : rite désigné aussi sous le terme d'apparentage déjà évoqué plus haut.

Note113. HAIL Barbara, "Amil Blue Legs," *American Indian Art Magazine*, hiver 1995, p. 51.

Note114. BELTING Hans, in *Pour une anthropologie des images*, Paris: Gallimard, 2004, p. 98.

Note115. MOORE Robert J., in *Les Indiens d'Amérique. Oeuvres et voyages de Charles Bird King, George Catlin, Karl Bodmer*, *op. cit.*, p. 258.

Note116. ERDOES Richard et ORTIZ Alfonso, "Garçon-Lapin," in *L'Oiseau-Tonnerre et autres histoires. Mythes et légendes d'Amérique du Nord*, (1984), Paris: Albin Michel, 1995, pp. 20-24.

Note117. JOHNSTON Basil, in *Ojibway Heritage*, Toronto: Mc Clelland and Stewart, 1976, p. 21

Note118. ERDOES Richard et ORTIZ Alfonso, "Garçon-Lapin," *op. cit.*, pp. 20-24.

- Note119. MANDELBAUM David G., in *The Plains Cree. An ethnographic, historical and comparative Study*. (1940); réimpr., Regina: The Canadian Plains Research Center, 1994.
- Note120. BAUDET Gérard, in *Cree-english / English-cree Dictionnaire*, Winnipeg: Wuerz Publishing, 1995.
- Note121. CURTIS Edward S., "Volume 5," in *The North American Indian*, Cambridge: The Cambridge University Press, 1930, p. 19.
- Note122. LAPLANTINE François, "Le vivant et le vécu," *Parcours Anthropologiques* 3 (2003): p. 6.
- Note123. Voir chez BOCCARA Michel, in *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*. Paris: Anthropos, 2002.
- Note124. NEIHARDT John, in *Elan Noir. Mémoires d'un sioux*. (1932); Paris: Stock, 1977, p. 201.
- Note125. Voir chez POWERS William K., in *La religion des sioux oglala*. (1975); Paris: Ed. du Rocher, 1994.
- Note126. Voir par exemple dans le texte de LE CLEZIO J.M.G., "Peut-être sommes-nous frères ?" in *Terre indienne : un peuple écrasé, une culture retrouvée*, Paris: Autrement, 1998, pp. 19-22.
- Note127. IRWIN Lee, "Space, Time and Transformation," in *The Dream Seekers. Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, Norman: University of Oklahoma Press, 1994, p. 62.
- Note128. DESVEAUX Emmanuel, in *Quadratura Americana. Essai d'anthropologie lévi-straussienne*, Genève: Georg Editeur, 2001, p. 25.
- Note129. BOAS Franz, in *Introduction to Handbook of American Indian Languages* (1911); réimpr., Lincoln: University of Nebraska Press, 1966. ou encore POWELL W. J., *Indian Linguistics Families of America North of Mexico* (1891), même édition.
- Note130. CASSIRER Ernst, in *La philosophie des formes symboliques I : Le langage*, Paris: Ed. de Minuit, 1972, pp. 152-153.
- Note131. GATSCHET in CASSIRER Ernst, in *La philosophie des formes symboliques I : Le langage, op. cit.*, pp. 200-201.
- Note132. DELEUZE G., in *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Ed. de Minuit, 1988.
- Note133. GOMES DA SILVA J.C., "Logique du récit, logiques du savoir," in *Récit et connaissance*, Lyon: PUL, 1998, pp. 10-11.
- Note134. CLARK Ella Elisabeth, "Nature Myths and Beast Fables," in *Indian Legends of Canada*, Toronto: Mc Clelland & Stewart, 1960, p. 80.
- Note135. LEVI-STRAUSS Claude, "La balance égale," in *Mythologiques III : L'origine des manières de table*, Paris: Plon, 1968, pp. 299-300.
- Note136. WISSLER C. & DUVALL D.C., "IV. Cultural and Other Origins, 4. Red-Head," in *Mythology of the Blackfoot Indians* (1908); Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, pp. 129-132.
- Note137. BRASS Eleanor, & NANOOCH Henry, in *Medicine Boy and other Cree Tales.*, Calgary: Glenbow Alberta Institute, 1979.
- Note138. LEVI-STRAUSS C., in *Mythologiques III, op. cit.*

Note139. DORSEY G.A. & KROEBER A.L., in *Traditions of the Arapaho* (1903), Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Note140. LEVI-STRAUSS C., "Les petites filles modèles," in *Mythologiques III, op. cit.*, p. 182.

Note141. Il existe par ailleurs le motif géométrique dit « tripes », très commun dans les plaines. C'est Jainie qui l'a évoqué pour moi la première fois sous cette dénomination, car il est souvent désigné sous d'autres terminologies dans les classifications de Wissler ou Lyford par exemple. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail.

Note142. DORSEY G. & KROEBER A., "136-The Woman who climbed the Sky," in *Traditions of the Arapaho, op. cit.*, pp. 334-338.

Note143. WISSLER C. & DUVALL D., "The Fixed Star" et "Scarface," in *Mythology of the Blackfoot Indians* (1908); Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, pp. 59-61.

Note144. HAZEN-HAMMOND Susan, "Spider Woman's Web," in *Spider Woman's Web.*, New-York: The Berkley Publishing Group, 1999, pp. 23-26.

Note145. SCHEID John et SVENBRO Jesper, in *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain.*, Paris: La Découverte, 1994, pp. 127-128.

Note146. Voir chez BOURDIEU Pierre, in *Le sens pratique*, Paris: Editions de Minuit, 1980, ou chez MAKILAM, in *La magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*, Paris:L'Harmattan, 1996.

Note147. ERDOES R. et ORTIZ A., "IV. Monstres et tueurs de monstres," in *L'Oiseau-Tonnerre et autres histoires. Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord.*(1984); réimpr., Paris: Albin Michel, 1995, pp. 217-222.

Note148. DORSEY G & KROEBER A., in *Traditions of the Arapaho, op. cit.* pp. 241-246 et 377-378.

Note149. LEVI-STRAUSS Claude, in *Mythologiques III, op. cit.*, pp. 203-204.

Note150. DORSEY G. & KROEBER A., in *Traditions of the Arapaho, op. cit.*, pp. 230-231.

Note151. LEVI-STRAUSS Claude, "Les petites filles modèles," in *Mythologiques III, op. cit.*, p. 204.

Note152. LEVI-STRAUSS Claude, "Les petites filles modèles," in *Mythologiques III, op. cit.*, p. 205.

Note153. KROEBER A., "The Arapaho", *Bulletin of the American Museum of Natural History* n°18 (1902-1907): p.34.

Note154. KROEBER A., "The Arapaho", *Bulletin of the American Museum of Natural History* n°18 (1902-1907): p.29.

Note155. VERDIER Yvonne, "La couturière," in *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière.* Paris: Gallimard, 1979, p. 177-178.

Note156. DORSEY G. et KROEBER A., in *Traditions of the Arapaho*, opus cit. et WALKER J., in *Lakota Belief and Ritual, op. cit.*

Note157. VERDIER Yvonne, in *Façons de dire, façons de faire, op. cit.*, p. 177.

Note158. LEVI-STRAUSS Claude, in *Mythologiques III, op. cit.*, p. 206.

Note159. DE MALLIE Raymond, "Male and Female in traditional Lakota Culture," in *The Hidden Half: Studies of Plains Women*, edited by ALBERS Patricia, KEHOE Alice, New-York: University Press of America, 1983, p. 255.

Note160. L'évitement, au-delà du simple respect, se manifeste généralement par une stricte séparation entre parents dans la vie quotidienne, se traduisant dans les comportements verbaux comme dans les modalités d'adresse, dans le domaine de la sexualité ou de l'alimentation. La relation d'évitement a été maintes fois montrée comme fréquente entre affins de générations différentes, comme décrit ici (gendre et belle-mère). Aux sources de la notion : RADCLIFFE-BROWN A. R., in *Structure et fonction dans la société primitive*, (1952), Paris: Ed. de Minuit, 1968.

Note161. DE MALLIE R., in *The Hidden Half*, *op. cit.*, p. 259.

Note162. POWERS Marla, in *Oglala Women. Myth, Ritual and Reality*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 70-71.

Note163. POWERS William, in *La religion des sioux oglala* (1975); réimpr., Paris : Ed. du Rocher, 1994, p. 105.

Note164. VERDIER Y., "Voyage d'hiver," in *Façons de dire, façons de faire*, *op. cit.*, pp. 195-208.

Note165. C'est ainsi que les Guayakis nomment les jeunes filles pubères, voir l'histoire de Pichugi chez CLASTRES Pierre, in *Chronique des Indiens Guayakis*, *op. cit.*

Note166. VAN GENNEP Arnold, "Tome Volume 1, Chapitre 2, "Du berceau à la tombe"," in *Manuel de folklore français contemporain* ., Paris: Picard, 1943.

Note167. VERDIER Y., "Lingères légères", in *op. cit.*, p. 216.

Note168. LEVI-STRAUSS C., "Introduction. Traits de personnalités associés à l'exercice d'un métier.," in *La potière jalouse*, Paris: Plon, 1985, pp. 10-11.

Note169. MANDELBAUM David, in *The Plains Cree. An ethnographic, historical and comparative Study*, The Canadian Plains Research Center, Regina SK, 1940.

Note170. SUNDSTROM Linea, "Steel Awls for Stone Age Plainswomen," *Plains Anthropologist* Vol.47, n° 181 (2002): p. 108.

Note171. LEVI-STRAUSS C., in *Mythologiques III*, *op. cit.*, p. 205.

Note172. LEVI-STRAUSS Claude, in *Mythologiques III*, *op. cit.*, p. 207.

Note173. DE MALLIE R., in *The Hidden Half*, *op. cit.*, p. 257.

Note174. POWERS William K., in *La religion des Sioux Oglala*, *op. cit.*, p. 105.

Note175. De nombreux auteurs (J. Walker, R. Hassrick, ou encore W. Powers) signalent qu'il s'agissait généralement d'un prunier (« plum tree ») en raison de ses « vertus » : capacité d'abondance, « générosité » et fertilité, qu'on espérait ainsi voir transférées aux filles.

Note176. WALKER J. R., in *Lakota Belief and Ritual*, *op. cit.*, p. 243.

Note177. DORSEY G. et KROEBER A., in *Traditions of the Arapaho*, *op. cit.*

Note178. POWERS W. K., in *La religion des Sioux Oglala*, op. cit., p. 254.

Note179. Que dire alors lorsque Jainie, jeune épousee « traditionnelle », brodeuse aux piquants, me parle de son amulette à cordon ombilical, qui a pour forme une Lune...

Note180. VERDIER Y., "La couturière," in *Façons de dire façons de faire*, op. cit., p. 190.

Note181. SUNDSTROM Linea, "Steel Awls for Stone Age Plains Women," *Plains Anthropologist* (2002), op. cit., p. 109.

Note182. FLETCHER A. C. & LaFLESCHE F., in *The Omaha Tribe* (1911); Lincoln: University of Nebraska Press, 1992, p. 333.

Note183. HASSRICK Royal B., "Sacrifice de soi," in *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière*. (1964), Paris: Albin Michel, 1993, pp. 307-308.

Note184. POWERS W. K., in *La religion des Sioux Oglala*, op. cit., pp. 147-148.

Note185. WALKER James R., "Ritual," in *Lakota Belief and Ritual*, op. cit., pp. 241-255.

Note186. Des marques gravées (souvent des encoches) sur les manches des armes (bâtons, casse-têtes...) des guerriers leur permettaient d'afficher et de conserver le souvenir de tous les coups portés aux ennemis durant les combats. La « guerre des coups », technique spécifique des guerriers des Plaines, consistait non pas à tuer directement son ennemi, mais à l'approcher au plus près, pour se confronter à la mort et le toucher, puis repartir. Habilité, courage, rapidité accroissaient ainsi le prestige du guerrier.

Note187. WILSON Gilbert L., in *Waheenee: an Indian Girl's Story told by Herself to Gilbert L. Wilson* (1927); Lincoln: University of Nebraska Press, 1981, pp. 117-118.

Note188. LEVI-STRAUSS Claude, in *Mythologiques III*, op. cit., p. 205.

Note189. HASSRICK R., in *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière.*, op. cit., pp. 62-63.

Note190. HASSRICK R., in *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière.* opus cit., pp.276-277.

Note191. Voir chez LYFORD C. *Quillwork of the western Sioux*, op. cit., WISSLER C., HASSRICK R., op.cit.

Note192. DEVEREUX Georges, in *Ethnopsychiatrie des Indiens Mohaves*, Paris: Synthélabo. Les empêcheurs de penser en rond, 1996, p. 32.

Note193. Voir chez MANDELBAUM D., opus cit. (1940), DE MALLIE R, op. cit. (1983) et LYFORD C., op. cit. (1940).

Note194. POWERS W. K., in *La religion des Sioux Oglala*, op. cit., p. 136.

Note195. NEIHARDT John, in *Elan Noir. Mémoires d'un sioux*, op. cit., p. 211.

Note196. BASTIDE Roger, "Sociologie du rêve," in *Le sacré sauvage et autres essais*, Paris: Payot, 1975, p. 109.

Note197. LYFORD C., in op. cit, p. 55; ST PIERRE M. & LONG SOLDIER T., in op. cit., p. 53; WISSLER C. 1912, op. cit., pp. 92-94.



- Note198. KROEBER Alfred, "The Arapaho," *Bulletin of the American Museum of Natural History* n°18 (1902-07).
- Note199. AHENAKEW Freda & WOLFART H.C., in *The Cree Language is our Identity*, *op. cit.*, p. 35.
- Note200. IRWIN Lee, in *The Dream Seekers. Native American Visionary Traditions of the Great Plains.*, Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
- Note201. DEVEREUX Georges, in *Psychothérapie d'un Indien des Plaines. Réalité et rêve.* (1951), Paris: Fayard, 1998
- Note202. BASTIDE R., in *Le sacré sauvage*, *op. cit.*, p. 114.
- Note203. SUNDSTROM L., in *Steel Awls for Stone Age Plainswomen*, *op. cit.*, p. 102
- Note204. Voir chez DORSEY G. *A Study of Siouan Cults*, *op. cit.* (1894), p. 480, LOWIE R. Dance Associations of the Eastern Dakota, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, n°11, (1913), pp. 118-119 ou encore WISSLER C. *Societies and Ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota*, *op. cit.* (1912), p. 94.
- Note205. WISSLER Clark, *op. cit.* (1912), pp. 79-94.
- Note206. WISSLER Clark, "Some Protective designs of the Dakota," *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* vol.1 (1907): p. 50.
- Note207. Voir entre autres chez Wissler, Hassrick, Vazeilles.
- Note208. Rappelons le mythe de Found-in-Grass raconté plus haut, où le sexe de l'enfant est déterminé par son choix, entre une balle et un arc accompagné de flèches. S'il choisit la balle, c'est une fille, l'arc, un garçon. Une référence classique de cette différenciation sexuelle des outils à voir chez CLASTRES Pierre, « L'arc et le panier » in *La société contre l'Etat*, Paris: Ed. de Minuit, 1974, pp. 88-111.
- Note209. SUNDSTROM L., *op. cit.*, p. 102, WISSLER Clark, *op. cit.*, p. 93.
- Note210. ST PIERRE M. & LONG SOLDIER T., in *Walking in the Sacred Manner: Healers, Dreamers, and Pipe Carriers. Medicine Women of the Plains Indians*, New-York: Simon and Schusters, 1995, p. 77.
- Note211. WISSLER Clark, "Field Notes on the Dakota Indians" in *Department of Anthropology Archives, American Museum of Natural History* (1902): p. 124.
- Note212. DE MALLIE R., "Male and Female in traditional Lakota Culture" in *The Hidden Half*, *op. cit.*, p. 247.
- Note213. WISSLER Clark, "Societies and ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton Dakota" in *Anthropological Papers* (1912) p. 93.
- Note214. ALBERS Patricia et MEDICINE Beatrice, "The Role of Sioux Women in the Production of ceremonial Objects : the Case of the Star Quilt," in *The Hidden Half*, *op. cit.*, p. 136.
- Note215. VAZEILLES D., in *Chamanes et visionnaires sioux*, Paris : Ed du Rocher, 1996, p. 195.
- Note216. HASSRICK R., in *Les Sioux*, *op. cit.*, p. 230.
- Note217. POWERS W. K., in *La religion des Sioux Oglala*, *op. cit.*, p. 99.

Note218. POWERS W, in *op. cit.*, p. 257.

Note219. WISSLER C, in *op. cit.*, 1912, p. 93.

Note220. LEVI-STRAUSS C., "XXIV," in *Regarder, écouter, lire*, Paris:Plon, 1993, pp. 168-169.

Note221. Voir par exemple, PERRIN Michel, in *Le chamanisme*, Paris : Que sais-je, 1995 ou le numéro spécial de la revue Diogène, *Chamanismes*, Paris : PUF, 2003.

Note222. DEVEREUX Georges, "Normal et anormal: les désordres sacrés (chamaniques)", in *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris: Gallimard, 1973, p. 14.

Note223. DE MALLIE R., in *The Hidden Half*, *op. cit.*, p. 242.

Note224. Notamment chez WISSLER C., *op. cit.*, 1912, p. 94 : Deer Woman prend une forme masculine et attire de jeunes hommes dans son tipi. Ils doivent alors choisir entre des outils pour travailler la peau, et un arc et des flèches. S'ils font le premier choix, ils deviennent berdaches.

Note225. JACOBS Sue-Ellen, THOMAS Wesley & LANG Sabine, in *Two-Spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality*, Chicago : University of Illinois Press , 1997.

Note226. William Powers donne une autre traduction possible, qui rejoint celle de R. Walker : « prétendues femmes », de *win*, femme et *kte*, enclitique indiquant le futur. POWERS W., *La religion des sioux oglala*, *op. cit.*, p. 99.

Note227. Voir chez B. Saladin d'Anglure et F. Morin le même type de procédés de protection avec les chamanes inuits, donnant leurs noms ou ceux d'esprits aux nouveaux nés, in « Mariage mystique et pouvoir chamanique chez les Shipibo d'Amazonie péruvienne et les Inuit du Nunavut canadien », *Anthropologie et Sociétés*, 22, 1998, 2, p.68.

Note228. Voir chez SALADIN D'ANGLURE B., "Penser le "féminin" chamanique, ou le "tiers-sexe" des chamanes inuit", in *Anthropologie et Sociétés*, 18, 1988, 2-3, pp. 19-50ou chez HAMAYON R., in *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Nanterre : Société d'Ethnologie, 1990.

Note229. Chez SALADIN D'ANGLURE B., voir différents articles : "Du foetus au chamane, la construction d'un troisième sexe inuit", in *Études Inuit*, 1986, X, 1-2, pp. 25-113, ou encore "Le troisième sexe », in *La Recherche*, 245, 1992, 23, pp. 836-844, et avec MORIN F., « Mariage mystique et pouvoir chamanique chez les Shipibo d'Amazonie péruvienne et les Inuit du Nunavut canadien », *op. cit.*, pp. 49-74.

Note230. SALADIN D'ANGLURE B. et MORIN F., « Mariage mystique et pouvoir chamanique chez les Shipibo d'Amazonie péruvienne et les Inuit du Nunavut canadien », in *Anthropologie et Sociétés*, 22, 1998, 2, p.,55.

Note231. GODELIER Maurice, in *La production des Grands Hommes*, Paris: Fayard, 1982, p. 352.

Note232. FOUCAULT Michel, in *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.

Note233. JAKOBSON Roman, "Tome 1 : Les fondations du langage," in *Essais de linguistique générale*, Paris: Ed. de Minuit, 1963, p. 214.

Note234. BOAS Franz, in *L'art primitif* (1927); réimpr., Paris: Adam Biro, 2003, p.40.

Note235. LEVI-STRAUSS Claude, in *Mythologiques III*, Paris: Plon, 1968, p. 204.

- Note236. WALKER J. R., in *Lakota belief and Ritual, op. cit.*
- Note237. NEIHARDT John, in *Elan Noir. Mémoires d'un Sioux* (1932); Paris: Stock, 1972, pp. 201-204.
- Note238. WALKER James R., "Art of the Sioux Indians" in *Lakota Society.*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, p. 99.
- Note239. LOWIE Robert H., "Art," in *Indians of the Plains* (1954); Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, pp. 150-151.
- Note240. WISSLER Clark, *Structural Basis to the Decoration of Costumes among the Plains Indians*, Anthropological Papers of American Museum of Natural History, vol. XVII, part III., New-York, 1916.
- Note241. LEVI-STRAUSS Claude, "XXII" in *Regarder, écouter, lire, op. cit.*, p. 151.
- Note242. BOAS F., "Le symbolisme" in *L'art primitif, op. cit.*, pp. 148-150.
- Note243. BEBBINGTON J., in *Quillwork of the Plains, op. cit.*, p. 18.
- Note244. L'auteur suit ici les analyses de Ted BRASSER, « Plains Indian Art » in *American Indian Art: Form and Tradition*, Minneapolis Institute of Arts, *op. cit.*
- Note245. WARBURG Aby, in *Le rituel du serpent. Art et anthropologie.*(1930), Paris: Macula, 2003, p. 73.
- Note246. LYFORD Carrie A., in *Sioux Quill and Beadwork* (1940); New-York: Dover Publications, 2002, p. 56.
- Note247. BOAS F., in *L'art primitif, op. cit.*, p. 125.
- Note248. HOWARD James, "The Ponca Tribe," *Bureau of American Ethnology Bulletin* n°195 (1965): p. 80.
- Note249. PENNEY David W., in *Art des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris: Terrail, 1998, p. 67.
- Note250. WISSLER C., in *Structural Basis to the Decoration of Costumes among the Plains Indians, op. cit.*, pp. 107-109.
- Note251. KROEBER A., "Ethnology of the Gros Ventre," *Anthropological Papers American Museum of Natural History* Vol.1/ Part. IV (1908): p. 157.
- Note252. LEVI-STRAUSS C., in *Regarder, écouter, lire, op. cit.*, p. 153.
- Note253. BOAS F., "Les éléments formels dans les arts graphiques et plastiques" in *L'art primitif, op. cit.*, p. 63.
- Note254. BOAS F., in *L'art primitif, op. cit.*, p. 70.
- Note255. BENVENISTE Emile, "Chap.27 "la notion de rythme dans son expression linguistique," in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard, 1966, p. 327.
- Note256. PERROIS L., "Art (anthropologie de l'). Formes, expressions, styles," in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* Sous la direction de Bonte P et Izard M., Paris: PUF, 2000, p. 766.
- Note257. PHILLIPS Ruth B., "Zigzag and Spiral: geometric Motifs in Great Lakes Indian Costume," *Journal des Algonquistes* n°15 (1984): pp. 409-425.

- Note258. Denver Art Museum, in *A persistent Vision. Art of the Reservation Days*, Washington: Washington Press, 1986.
- Note259. VERDIER Y., in *Façons de dire, façons de faire, op. cit.* p. 204.
- Note260. WALKER J., in *Lakota Society, op. cit.*, p. 103.
- Note261. BRASSER Ted, "Plains Indian Art", in *American Indian art : Form and Tradition*, New-York: E. P. Dutton & Co, 1972, p. 57
- Note262. SCHNEIDER Mary Jane, "Women's Work: an Examination of Women's Roles in Plains Indian Arts and Crafts," in *The Hidden Half, op. cit.*, p. 103.
- Note263. WELTFISH Gene, in *The Lost Universe*, New-York: Ballantine Books, 1965, p.460.; EWERS John, in *The Blackfeet*, Norman: University Press of Oklahoma, 1958, p.121; LOWIE Robert, "The Assiniboine" in *Anthropological Papers of the American Museum Natural History*, vol.4, part.1, 1909, p. 12.
- Note264. KROEBER A., "The Arapaho", *op. cit.*, 1902-07, p. 122.
- Note265. FLETCHER Alice & LaFLESCHE Francis, in *The Omaha*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1972, pp. 353-354.
- Note266. Voir par exemple DESVEAUX Emmanuel, "Les Grands Lacs et les Plaines, le figuratif et le géométrique, les hommes et les femmes," in *Papers of the 24th Algonquian Conference*, Ottawa: Carleton University, 1993, pp. 104-111.
- Note267. KROEBER A., "Ethnology of the Gros Ventre," *op. cit.* (1908), p. 196.
- Note268. WISSLER Clark, in *Indian Cavalcade*, New-York: Sheridan House, 1938, p. 290.
- Note269. DESVEAUX Emmanuel, "Le figuratif et le géométrique", *op. cit.* p. 108.
- Note270. KEHOE Alice, "The Status of Blackfoot Women," in *The Hidden Half, op. cit.*, p. 68.
- Note271. LOWIE Robert, "The Sun Dance of the Crow," *Anthropological Papers of the American Museum Natural History* vol.1 (1915): pp. 19-22.
- Note272. DORSEY G. & KROEBER A., in *Traditions of the Arapaho, op. cit.*, p. 108.
- Note273. WALKER J., in *Lakota Society, op. cit.*, p. 101.
- Note274. LYFORD Carrie A., in *Sioux Quill and Beadwork, op. cit.*, figure 18 p. 74.
- Note275. LOWIE R., in *Indians of the Plains, op. cit.*, pp. 147-149, figure 94 p. 148.
- Note276. De MALLIE R., "Male and Female in traditionnal Lakota Culture," in *The Hidden Half, op. cit.*, p. 240.
- Note277. OBERHOLTZER Cath, "Net Baby Charms : Metaphors of Protection and Provision," *Papers of the 24th Algonquian Conference* (1993): pp. 318-331.
- Note278. OBERHOLTZER Cath, *op. cit.*, p. 318.
- Note279. SPECK Frank G., in *Naskapi : The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*, Norman: University

of Oklahoma Press, 1935, p. 245.

Note280. DORSEY & KROEBER, "Big Owl, Owner-of-Bag" in *Traditions of the Arapaho*, op. cit., pp. 239-246.

Note281. PHILLIPS Ruth, "Zigzag and Spiral," *Papers of the 15th Algonquian Conference*, op. cit.

Note282. DESVEAUX E., "Le figuratif et le géométrique," op. cit., p. 109.

Note283. SCHNEIDER M. J., "Women's Work," in *The Hidden Half*, op. cit., p. 117.

Note284. ERDOES R. & ORTIZ A., "Les jambières magiques" in *Et Coyote créa le monde. Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris: Albin Michel, 2000, pp. 273-275.

Note285. PHILLIPS Ruth, "Zigzag and Spiral", op. cit., p. 411.

Note286. BOAS F., in *L'art primitif*, op. cit., p. 187.

Note287. WISSLER Clark, in *A Blackfoot Source Book. Papers by Clark Wissler*, New-York: Ed Garland, 1986, p. 55.

Note288. LEVI-STRAUSS C., in *Mythologiques III*, op. cit., p. 204.

Note289. IRWIN Lee, "The Visionary Arts," in *The Dream Seekers*, op. cit., p. 211.

Note290. CASSIRER Ernst, in *La philosophie des formes symboliques. I. Le langage*, Paris: Ed de Minuit, 1972, pp. 30-31.

Note291. IRWIN Lee, in *The Dream Seekers*, op. cit., p. 213.

Note292. LOWIE R., in *Indians of the Plains*, op. cit., p. 149.

Note293. BOAS F., in *L'art primitif*, op. cit., p. 133.

Note294. BOAS F., in op. cit., p. 134.

Note295. KROEBER A. L., "The Arapaho," *Bulletin of the American Museum of Natural History* vol. XVIII, 192-1907, op. cit.

Note296. BOAS F., in op. cit., pp. 135-136.

Note297. Boas parle en effet de la prise en compte d'« un arrière-plan émotionnel » : « il est possible que des associations qui nous échappent donnent à l'ensemble une plus grande unité que celle qui ressort de ces descriptions », in op. cit., p. 139

Note298. WISSLER Clark, "Decorative Art of the Sioux Indians," *Bulletin of the American Museum of Natural History* Vol. XVIII (1904): pp.272-274.

Note299. DEVEREUX Georges, in *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, op. cit.

Note300. MESCHONNIC Henri, in *Pour une poétique du rythme*, Paris: Ed. Bertrand Lacoste, 1997.

Note301. La notion de « forme-sens » élaborée par Meschonnic se révèle ici très utile pour penser la complexité du symbolisme de la broderie.

Note302. Voir la synthèse de Marie MAUZE en présentation de BOAS Franz, *L'art primitif, op. cit.*, pp. 7-22.

Note303. BOAS F., in *L'art primitif, op. cit.*, p. 132.

Note304. KEYSER James D. & KLASSEN Michael A., "Vertical Series Tradition" in *Plains Indian Rock Art*, Vancouver: University of British Columbia Press, 2001, p. 291.

Note305. WISSLER Clark, "Societies and Ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota," *Anthropological Papers* (1912), *op. cit.*

Note306. SUNDSTROM L., "Steel Awls for Stone Age Plainswomen", *op. cit.*, p. 105.

Note307. SILVER S. & MILLER W., in *American Indian Languages. Cultural and Social Contexts*. Tucson: University of Arizona Press, 1997, p. 181.

Note308. TRIGGER Bruce, in *Les Indiens, la fourrure et les Blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*, Paris : Boréal Seuil, 1992.

Note309. GRUZINSKI Serge, in *La guerre des images, op. cit.*, p. 85.

Note310. SILVER S. & MILLER W., in *op. cit.*, p. 179.

Note311. BENVENISTE Emile, in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard, 1966, pp. 43-66.

Note312. WARBURG Aby, in *Le rituel du serpent. Art et anthropologie* (1923), Paris: Macula, 2003, p. 66.

Note313. IRWIN Lee, in *The Dream Seekers, op. cit.*, p. 215.

Note314. BOAS Franz, in *Introduction to Handbook of the American Indian Languages* (1911); Lincoln: University of Nebraska Press, 1966. et POWELL J. W., in *Indian Linguistic Families of America North of Mexico* (1891), Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.

Note315. SILVER S. & MILLER R., in *American Indian Languages. Cultural and Social Contexts, op. cit.*, p. 17.

Note316. BOAS F., in *Introduction to Handbook of American Indian Languages, op. cit.*, p. 22.

Note317. GEERTZ C., "Religion as a cultural System" in *Essais d'anthropologie religieuse*, Paris: Gallimard, 1972, p. 3.

Note318. BATTISTE M. & YOUNGBLOOD J., in *Protecting indigenous Knowledge and Heritage. A global Challenge...*, Saskatoon: Purich Publishing, 2000, p. 50.

Note319. Les « medicine wheels » sont des structures de pierres en forme de cercles, cairns, rayons. Comme ces dispositions (près de 70 recensées dans les Plaines du Nord, du Wyoming et Dakota jusqu'en Alberta et Saskatchewan) ressemblent de façon générale à la Bighorn Wheel, découverte à Sheridan dans le Wyoming, on les a nommées génériquement sous ce terme. Les utilisations demeurent sujettes à diverses hypothèses : cérémonies communautaires comme la danse du Soleil, marquage d'évènements astronomiques, mémoriaux funéraires... Voir les articles suivants : BRUMLEY John, « Medicine Wheels on the Northern Plains: A Summary and Appraisal, » *Archaeological Survey of Alberta Manuscript Series* No. 12 (1988) ou encore KEHOE Alice B. & THOMAS F., « Solstice-Aligned Boulder, Configurations in Saskatchewan, » *National Museum of Man Mercury Series, Canadian Ethnology Service Paper* 48 (1979).

Note320. OBERHOLTZER C., "Net Baby Charms: Metaphors of Protection and Provision," *Papers of the 24th Algonquian Conference*, *op. cit.*, p.3 23.

Note321. HERACLITE d'EPHESE, in *Les fragments*, Traduction Michel Pouille, Chambéry: Ed. Comp' Act, 1995, p. 57.

Note322. WISSLER C., "Societies and ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota," *Anthropological Papers* (1912): *op. cit.*.

Note323. BOAS F., in *L'art primitif*, *op. cit.*, pp. 135-136.

Note324. GRINNELL G. B., "The Butterfly and Spider among the Blackfeet," *American Anthropologist*, 1899, New Series I, pp. 194-196.

Note325. Voir chez CLARK E., "The Origin of the Sundance", in *Indian Legends of Canada*, *op. cit.*, pp. 63-67, et WISSLER C & DUVALL D., "The Fixed Star" et "Scar-face", in *Mythology of the Blackfoot Indians*, *op. cit.*, pp. 58-65.

Note326. PHILLIPS R., "ZigZag and Spiral" *Papers of the 15th Algonquian Conference*, *op. cit.*, pp. 418-419.

Note327. KLEE Paul, in *Théorie de l'art moderne*, Genève: Gonthier, 1964, pp. 126-127.

Note328. FIRE John and ERDOES Richard, *Lame Deer : Seeker of Visions*, New-York : Simon & Schuster, 1972.

Note329. Voir le catalogue "Hau Kola !" *The Plains Indian Collection of the Haffenreffer Museum of Anthropology*, Brown University, p. 149

Note330. WISSLER C., "Some protective Designs of the Dakota"(1907), *op. cit.*, p. 49.