Paleo
Revue d'archéologie préhistorique

Hors-série | Décembre 2021
Une aristocratie préhistorique ? L'égalitarisme des sociétés du Paléolithique récent en question

De la comparaison entre l'art pariétal en Europe et l'art de la côte nord-ouest (Amérique du Nord)

Comparing the cave art in Europe and the art of the Northwest Coast (North America)

Marie Mauzé

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/paleo/6537
DOI : 10.4000/paleo.6537
ISSN : 2101-0420

Éditeur
Musée national de Préhistoire

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 2021
Pagination : 24-35
ISBN : 978-2-911233-22-7
ISSN : 1145-3370

Référence électronique
Marie Mauzé, « De la comparaison entre l'art pariétal en Europe et l'art de la côte nord-ouest (Amérique du Nord) », *PALEO* [En ligne], Hors-série | Décembre 2021, mis en ligne le 26 juillet 2022, consulté le 22 septembre 2025. URL : http://journals.openedition.org/paleo/6537 ; DOI : https://doi.org/10.4000/paleo.6537

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

DE LA COMPARAISON ENTRE L'ART PARIÉTAL EN EUROPE ET L'ART DE LA CÔTE NORD-OUEST (AMÉRIQUE DU NORD)

Marie Mauzé[a]

a. *Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France, CNRS, EHESS - marie.mauze@college-de-france.fr*

RÉSUMÉ

Au regard de la publication de l'ouvrage d'Emmanuel Guy, cet article se propose d'apporter un éclairage ethnologique aux hypothèses formulées sur les questions de hiérarchie, de figuration et du statut de l'artiste au Paléolithique supérieur en s'inspirant notamment des données provenant des sociétés de la côte nord-ouest et des interprétations des résultats de fouilles.

HORS-SÉRIE
Une aristocratie préhistorique ?
L'égalitarisme des sociétés du Paléolithique récent en question
DÉCEMBRE 2021

ATELIER 1 | Méthodologie et comparatisme ethnologique
PAGES 24 À 35

MOTS-CLÉS Côte nord-ouest, hiérarchie, prestige, art, artiste, blason.

ABSTRACT

Comparing the cave art in Europe and the art of the Northwest Coast (North America).

In light to Emmanuel Guy's book, the essay proposes to provide an ethnological perspective on the assumptions made by the author about the questions of hierarchy, figuration and the status of the artist in the Upper Palaeolithic drawing in particular on data from the societies of the northwest coast and interpretations of excavation results.

KEY-WORDS Northwest Coast, hierarchy, prestige, art, artist, crest.

Dans son livre, *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines* (2017), Emmanuel Guy s'appuie sur des données ethnographiques se rapportant aux sociétés de chasseurs-cueilleurs-pêcheurs de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord pour étayer son hypothèse selon laquelle les caractéristiques stylistiques et artistiques de l'art pariétal porteraient témoignage - au-delà de soubassements potentiellement religieux - d'indices révélant un contexte socio-politique fondé sur les inégalités sociales et économiques au service d'une élite. Guy attribue aux images la capacité de renseigner sur les structures sociales dont elles sont le produit. Il s'agirait là d'un art héraldique produit par des spécialistes et investi d'un rôle de distinction dans un système hiérarchique. Guy défend l'idée qu'étant donné les qualités formelles de l'art pariétal européen marqué par un certain degré de naturalisme (naturalisme figuratif) et une stabilité des conventions graphiques, cet art ne peut être élaboré que par des sociétés inégalitaires, le style abstrait, *a contrario*, caractérisant plutôt les modes d'expression des sociétés de chasseurs-cueilleurs égalitaires. L'auteur considère l'art iconique comme marqueur de la complexité d'une structure sociale et d'une ontologie singulière. Il fait aussi l'hypothèse que l'organisation sociale des peuples du Paléolithique supérieur aurait été fondée sur une forme de totémisme matérialisée dans des images d'animaux de style naturaliste aisément reconnaissables permettant d'identifier et de différencier les groupes sociaux (Guy 2017 p. 175, 186). Si Guy partage avec Alain Testart (2016) la proposition selon laquelle les figurations pariétales exprimeraient une conception totémique du monde où les différences entre les espèces servent à penser les différences entre les groupes sociaux comme ce serait le cas sur la côte nord-ouest, en revanche, pour Testart, les sociétés de chasseurs-cueilleurs du Paléolithique supérieur seraient à rapprocher des sociétés aborigènes égalitaires d'Australie.

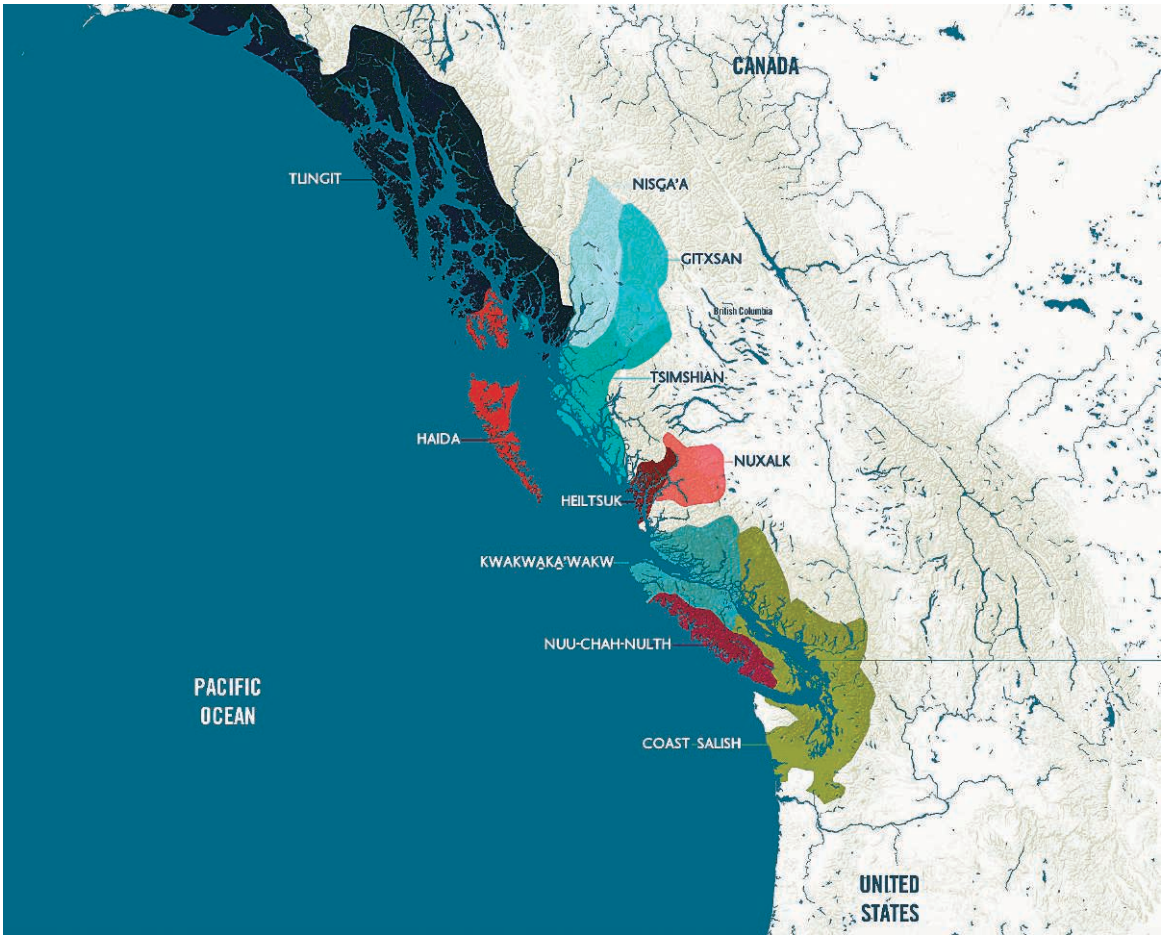
L'analogie établie par Guy entre l'art pariétal et l'art de la côte nord-ouest[1] met en rapport des sociétés éloignées dans le temps et l'espace, en s'appuyant sur des similitudes stylistiques qui revêtent un caractère de très grande généralité, opposant style naturaliste et style abstrait sans prendre en compte les degrés de stylisation dans les modalités de figuration et la coexistence des deux styles dans une même image dans les productions artistiques des peuples autochtones**.** La question se pose de la pertinence d'interpréter l'art des grottes comme relevant d'un régime ontologique spécifique corrélé à un mode de subsistance à partir d'indices faiblement établis (Darmangeat 2018 ; Stépanoff 2018) et de surcroît en établissant des comparaisons avec des sociétés dont les données ethnographiques ont été recueillies à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle, alors que la vie de ces peuples avait été profondément transformée du point de vue démographique, social et économique après presque un siècle de contact avec les Européens. Curieusement, Guy ne mobilise aucune donnée archéologique relative à la côte nord-ouest, ce qui aurait peut-être permis de réduire l'échelle temporelle de la comparaison, même si les indices les plus anciens susceptibles de nous renseigner sur les activités économiques et le régime ontologique propres aux chasseurs-cueilleurs-pêcheurs de cette région sont peu nombreux et fragmentaires. Pour faire parler les matériaux archéologiques de la côte nord-ouest, les archéologues utilisent la méthode de l'analogie

ethnographique en faisant l'hypothèse que les artefacts préhistoriques de même forme ou de forme similaire auraient la même fonction et la même signification (Carlson 1983a p. 197). Cependant, tout en se basant sur une continuité culturelle sur plusieurs millénaires, ces derniers se limitent à des hypothèses prudentes sur la signification ethnographique de documents archéologiques.

L'objectif de cet article n'est pas de discuter pied à pied les propositions exposées dans l'ouvrage d'E. Guy mais d'enrichir les données sur les peuples de la côte nord-ouest qui y sont examinées. Il s'agit de fournir, dans une première partie, un éclairage sur les recherches archéologiques entreprises depuis une quarantaine d'années sur la côte nord-ouest du Pacifique et de rendre compte des hypothèses sur les modes de subsistance, l'habitat, l'organisation sociale et le développement artistique de cette région. Dans une seconde partie, sera traitée la question du statut de l'artiste et des modes de figuration dans l'art de la côte nord-ouest.

CE QUE L'ARCHÉOLOGIE NOUS DIT DU DÉVELOPPEMENT DES SOCIÉTÉS DE LA CÔTE NORD-OUEST (carte)

Malgré la diversité des langues, les sociétés de la côte nord-ouest[1] présentent un ensemble de traits caractéristiques qui les constituent en aire culturelle. Selon les données archéologiques, l'occupation humaine dans cette vaste région remonte sans interruption au moins jusqu'à 15 000 BP. Les spécialistes s'accordent pour dire que les chasseurs de gros gibier sont entrés dans le nouveau monde par le pont terrestre de Béring qui s'est formé à la fin de la période glaciaire ; plusieurs vagues de migration sont arrivées soit par voie terrestre soit par voie maritime (Berlo et Phillips 2006 p. 175-176 ; Moss-Erlandson 1995). À partir de l'examen de sites anciens permettant d'évaluer la densité démographique, les archéologues ont identifié une première phase de peuplement marquée par la présence de chasseurs-cueilleurs vivant en petits



Les groupes ethniques de la côte nord-ouest.

Northwest Coast ethnic groups.

[1] Voir B. Hayden (2008) qui a proposé, sur les pas de F. Bordes et D. de Sonneville-Bordes, un parallèle entre l'organisation sociale des sociétés de la côte nord-ouest et des sociétés du Paléolitique supérieur.

groupes sur un mode égalitaire suivie par l'émergence de sociétés plus complexes structurées autour d'un système hiérarchique corrélé aux conditions environnementales, à la localisation des ressources alimentaires et aux stratégies mises en œuvre et monopolisées par certains individus pour les exploiter (Binford 1980, 2001 p. 432). Nombre de chercheurs soutiennent que ce mode d'organisation s'est consolidé en raison de la saisonnalité des ressources, l'augmentation des sites d'exploitation et la consommation différée des produits alimentaires (Ames 1985 p. 173).
Les données récentes issues de fouilles entreprises dans la zone centrale de la Colombie britannique font état d'une continuité culturelle et d'une stabilité territoriale depuis 10 ou 11 000 ans (début de l'Holocène) (McLaren *et al*. 2015 p. 155). Les hypothèses fondées sur des logiques d'adaptation au milieu et sur l'optimisation de son exploitation suggèrent que les transformations économiques et technologiques associées au développement d'un système socio-politique fondé sur une hiérarchie de positions sociales sont intervenues bien avant 5 500 BP. L'étude des sites de l'Holocène supérieur indique que les sociétés de la côte nord-ouest exploitaient des ressources marines variées sur un mode saisonnier (augmentation et taux d'amas coquillers) et que les technologies étaient semblables à l'Holocène moyen et inférieur (Cannon 1998 ; McLaren *et al* 2015 ; Martindale et Letham 2011 p. 322-323). Toutefois, selon les spécialistes de la région, le modèle d'organisation sociale des sociétés de la côte nord-ouest se stabilise vers 3 500 BP (Matson et Coupland 1985).

Aujourd'hui, le débat ne porte pas seulement sur des questions de chronologie mais aussi sur la centralité du cèdre et du saumon dans la vie des peuples de cette région, telle qu'elle a été observée pendant la période historique. Il a été couramment admis que c'est à partir du moment où les forêts de cèdre rouge se sont développées sur le littoral du Pacifique et que les saumons ont migré en quantité importante dans les fleuves et les rivières que la culture de la côte nord-ouest a pu se développer pleinement (Donald 2003 p. 294). Cependant cette thèse ne fait pas consensus. Les vestiges paléobotaniques montrent que le cèdre ne devient une ressource importante qu'il y a 2 500 ans. Quant au saumon, son exploitation aurait débuté vers 7000 BP (Cannon et Yang 2006). La ressource s'accroît il y a 5500 ans, après la fonte des blocs de glace dans les fleuves et rivières qui jusque-là entravaient la remontée du poisson vers les frayères. Le saumon a certes joué un rôle important dans le régime alimentaire qui reposait toutefois sur une grande variété de ressources halieutiques (Moss et Erlandson 1995 p. 20). Du reste, le terme « Salmontopia » a été utilisé pour critiquer ce parti pris attribuant au saumon le statut de principale ressource alimentaire, en se fondant sur le modèle ethnographique (Grier 2014 p. 135 ; 2015). En outre, des travaux récents relevant d'une approche multidisciplinaire associant l'archéologie, l'ethnobotanique, l'ethnographie et les études paléo-environnementales ont mis en évidence l'existence de pratiques d'élevage de palourdes datant de 3 500 ans, de pratiques culturales et de gestion de l'écosystème par ces populations plus de trois millénaires avant le contact (Deur et Turner 2005).

Pour caractériser le développement de ces sociétés, les spécialistes ont défini un modèle connu sous le nom de Developed Northwest Coast Pattern (DNCP) (Matson et Coupland 1994). Ce modèle qui prend forme il y a 3 500 ans réunit un ensemble de traits distinctifs propres au mode de vie des populations : occupation saisonnière de sites de pêche et de cueillette, population regroupée dans des villages éloignés des sites d'approvisionnement, comprenant des maisons habitées par des familles étendues structurées autour d'une hiérarchie de statuts, appropriation familiale ou individuelle de sites, collecte de ressources stockables à consommation différée, et production d'un surplus contrôlé par une élite. Dans cette perspective, le pouvoir économique trouve son origine dans le contrôle des sites de production et des technologies ainsi que dans le contrôle du travail des esclaves par un groupe d'individus, l'inégalité économique entraînant la confiscation d'une autorité socio-politique. (Ames 1985 p. 161-163, 2001 ; Ames et Marschner 1999 ; Matson et Coupland 1994 ; Moss et Erlandson 1995). D'autres facteurs ont contribué à la structuration de l'autorité qui relèvent du contrôle des réseaux d'alliance et d'échanges commerciaux (échanges de produits exotiques) et culturels avec les voisins, de la supériorité dans la guerre et les raids, mais aussi de la légitimation des statuts et positions fondée sur un socle religieux, c'est-à-dire sur la capacité de certains individus à entrer en relation avec des entités surnaturelles qui leur attribuent un pouvoir, créant les conditions de l'émergence d'une inégalité des statuts au sein d'un groupe (Martindale et Letham 2011 p. 323, 337-342). Sans étendre le modèle d'organisation socio-politique tel qu'il a été décrit dans les textes ethnographiques sur ces sociétés deux ou trois millénaires avant le contact, on peut faire l'hypothèse que certaines tâches étaient confiées à des spécialistes qui avaient accès au monde invisible ce qui leur donnait des prérogatives, et dont la charge était transmise de génération en génération, ce qui contribuait à renforcer la différentiation des statuts entre les individus et entre les groupes.
Cette méthode déductive n'est cependant pas sans poser problème car elle fait abstraction des profonds changements survenus dans la vie économique, sociale et culturelle de ces sociétés à la suite des premiers contacts avec les Européens à la fin du XVIII^{e} siècle et de la colonisation de ce vaste territoire au long du XIX^{e} siècle. Une grande partie des échantillons pouvant fournir un tableau complet de la diversité et de la richesse de la production technique et artistique de ces sociétés fait défaut, car seuls les artefacts en matériau dur ont été conservés à l'épreuve du temps et du climat, ceux en bois et en fibre ne résistant que dans les milieux saturés d'eau. Les fouilles entreprises au sud dans la région du Fraser et du détroit de Géorgie, au sud de la Colombie britannique et au nord, à l'embouchure de la rivière Skeena et dans les Haida Gwaii, ont permis de déceler l'existence de maisons de plus en plus grandes vers 2500 BP. Celles-ci étaient localisées dans des lieux stratégiques par rapport à la disponibilité des ressources. La mise en relation de la taille différente des maisons et la disposition des foyers domestiques livre des informations sur les modalités d'occupation de l'espace, et partant, de la hiérarchie sociale (Donald 2003 p. 231 ; Ames 2001 p. 8, 2006). Les inégalités sont reflétées dans les pratiques d'inhumation, la nature et la quantité des assemblages dans les dépôts funéraires de la zone septentrionale (Prince Rupert 3800-

1500 BP). Les indices de hiérarchie sociale sont corrélés à la présence d'objets en matériaux « exotiques » (ambre, cuivre, jais, dentales, obsidienne) et de labrets en pierre ou en os (Ames 1985 p. 170, 2001 p. 7) (**fig. 1**)[2].

Le port du labret est considéré comme un marqueur de statut social chez les groupes septentrionaux : il date de 4600-3200 ans chez les Tlingit, 3000-2500 BP chez les Tsimshian et 2000 BP chez les Haïda[3]. La présence de labrets est également attestée dans les sites du détroit de Géorgie depuis au moins 4 500 ans. Cet usage a été remplacé par la déformation des crânes dans cette région lors de la période dite Marpole (2400-1400 BP), pratique qui a subsisté jusque dans les premières décennies du XIX^{e} siècle (Donald 2003 p. 303-304 ; Moss et Erlandson 1995 p.25).

ART, FIGURATION ET ARTISTES : AVANT ET APRÈS LE CONTACT

Pour des raisons de conservation des documents archéologiques, il est impossible de remonter aux origines de l'art de la côte nord-ouest. Les premières traces d'expression artistique apparaissent sur des pierres ciselées et des objets en bois de cervidé et en os dans les sites archéologiques situés le long du Fraser. Elles datent de 5500 à 3500 BP. La gravure de motifs géométriques sur certains objets et la sculpture figurative d'outils cohabitaient dans cette tradition ancienne appelée « tradition des outils sur galet » qui est probablement celle des ancêtres des Salish, Nuu-chah-nulth et kwakwaka'wakw (Berlo et Phillips 2006 p. 197). Elle comporte des ébauches sur des pétroglyphes de date inconnue ainsi que sur ceux de la culture Marpole du delta du Fraser et du détroit de Géorgie qu'on situe entre 2400 et 1600 BP[4]. Y sont gravés des motifs zoomorphes et anthropomorphes présentant des traits stylistiques qui ont aussi été identifiés dans la zone septentrionale. On a trouvé des massues décorées en os de baleine dans les fouilles de la région de Prince Rupert datant de 500 avant et 500 après notre ère de style similaire à celles que l'on a trouvées dans le sud de l'île de Vancouver et dans le Puget Sound, ce qui tend à prouver l'existence d'un même style pendant la période historique (Jonaitis 2006 p. 16) (**fig. 2**).

Des motifs comparables sont sculptés à cette même période sur des objets en bois de cervidé. Le sens des décors sur ces objets reste incertain, toutefois l'hypothèse la plus communément admise est que les images représenteraient des esprits auxiliaires assistant les humains dans leurs tâches quotidiennes (construction de canot, pêche, tissage) (Carlson 1983b p. 198 ; Burley 1980 p. 68).

La culture Marpole, marquée par la production de bols (**fig. 3**) en pierre de forme anthropomorphe comportant des représentations animales, révèle les premières manifestations d'un art élaboré dans la région du Fraser et du détroit de Géorgie. En l'absence d'information, il est difficile de connaître leur destination. Ces récipients ont pu être utilisés lors des rituels de purification pour la fête de la puberté des jeunes filles comme ce fut le cas lors de la période historique chez les Salish ou dans des cérémonies chamaniques (Brown 2006 *s.p* fig. 19). On a également trouvé des pilons en andouiller de la forme d'un oiseau (**fig. 4**). Ces sculptures montrent des éléments des styles historiques de la côte nord-ouest : présence de motifs anthropomorphes et zoomorphes, têtes et visages de taille disproportionnée par rapport à celle des corps, et forme de l'œil, caractéristiques que l'on retrouve aussi dans l'art septentrional. Cette parenté indiquerait que le style méridional et le style septentrional se seraient développés dans cette vaste région à partir d'un régime ontologique commun définissant les interactions entre

FIGURE 1

Différents types de labrets.

Labrets collected in excavation sites.

[2] Depuis 2500 BP, dans la région de Prince Rupert (Tsimshian) le port du labret (encore restreint) était destiné aux hommes exclusivement (Ames 2001 p. 8). Chez les Haïda, au moment du contact, seules les femmes portaient des labrets, la différence de statut était indiquée par la taille de l'ornement.

[3] La côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, limitée à l'est par les chaînes côtières, s'étend sur environ 2000 km, de Yakutat Bay (sud-est de Alaska) au nord jusqu'au fleuve Columbia (Etat de Washington) au sud et comprend la façade littorale de la Colombie britannique et l'île de Vancouver (Canada). On distingue du nord au sud les groupes ethniques suivant : les Tlingit, Haïda, Tsimshian, Nisga'a, Gitksan, Nuxalk, Heiltsuk, Haisla, Kwakwaka'wakw, Nuu-cha-nulth et Salish.

[4] On discerne des visages aux larges orbites gravés dans la pierre. Ces pétroglyphes sont présents dans les sites liés aux activités de pêche situés sur le littoral ou à l'embouchure des rivières. On leur attribue une signification chamanique.

FIGURE 2

Cache d'armes datant de 2500 ans : massues en os de baleine, région de Prince Rupert.

Whalebone clubs

FIGURE 3

Bol en stéatite (Marpole). H. 38,1 cm, Royal BC Museum (*in* : Berlo et Phillips 2006 p. 188).

Soapstone bowl.

FIGURE 4

Manche de pilon en andouiller (Marpole), H. 11,2 cm (*in* : Carlson 1983 p. 146).

Antler pestle handle.

humains et non humains. Dans les sites de la région de Prince Rupert ont été trouvés des pendentifs en forme de poisson datant de 4500 ans et d'autres avec des silhouettes stylisées la tête en bas dont l'ancienneté est estimée à 3500 ans. Ces artefacts sont interprétés comme figurant des esprits gardiens présents dans les pratiques chamaniques (Carlson 1983b p. 200). Un peigne en os découvert dans un site près de l'embouchure de la rivière Skeena datant de 800 ans sur lequel est représenté un loup avec la langue pendante et les côtes apparentes (méthode x-ray) a été identifié comme étant un objet chamanique - le motif de la langue et des côtes, étant généralement associé à l'iconographie chamanique (Carlson 1983b p. 200). Ce motif a été également considéré comme l'un des exemples les plus anciens de l'iconographie héraldique (Jonaitis 2001 p. 228). En effet, des corrélations ont été établies entre certaines catégories d'artefacts comportant des motifs zoomorphes et l'émergence d'une classe sociale supérieure. Cette hypothèse s'appuie sur le fait que certains types d'objets étaient concentrés dans les assemblages des maisons communautaires les plus vastes, habitées par plusieurs familles regroupées autour du chef de la maisonnée, ce type d'habitat reflétant une organisation domestique hiérarchisée. On pourrait y voir là la manifestation d'un art héraldique reflétant des différences de statut (MacDonald 1973 p. 2)[5]. D'une manière générale, les travaux ont eu tendance à mettre l'accent sur l'art héraldique considéré comme un moyen de rendre public un ordre social, alors que l'art cérémoniel et l'art chamanique étaient destinés à matérialiser la présence des esprits en les rendant visibles et à mettre en scène les interactions entre les humains et les non humains.

[5] À ce titre, Franz Boas a été le premier à souligner que le style artistique de cette région était lié au développement dans la province septentrionale (Tlingit, Haïda, Tsimshian) du système à blasons et à la validation du rang et des privilèges. Il fait l'hypothèse que, d'une part, le développement artistique a partie liée avec les « idées totémiques » à l'honneur dans ces sociétés, ce qui a permis l'introduction de motifs d'animaux dans un art aux conventions bien établies, et que d'autre part, le foisonnement de ce qu'il appelle les formes totémiques a été stimulé par la valeur accordée aux formes artistiques (Boas 2003 p. 310).

Les données ethnographiques font état de deux manières d'entrer en contact avec les esprits, au moyen soit d'une quête visionnaire individuelle, soit par l'intermédiaire d'une transmission héréditaire. Les récits d'origine relatent les circonstances dans lesquelles l'ancêtre d'un groupe est entré en contact avec un esprit sous son apparence animale, qui, à l'issue de la rencontre lui octroie un certain nombre de privilèges dont le droit de le convoquer dans des cérémonies ou d'utiliser son image. Si cette acquisition a un fondement spirituel, elle s'est institutionnalisée par le biais d'une transmission héréditaire contrôlée par les groupes sociaux (clans, lignages, maisons) qui en déléguaient la responsabilité au chef. Certains des esprits animaux dont les ancêtres avaient tiré leurs pouvoirs ont été singularisés comme animaux blasons, emblèmes de groupes sociaux. Les blasons étaient déployés sur différents types de supports : mâts et poteaux de maison, frontons de maison, cloisons, canots, casques, chapeaux, bâtons, plats, coffres, vêtements ; en revanche ils sont absents sur les masques (Halpin 1973 p. 1984).

Le système des blasons à l'honneur plus particulièrement parmi les groupes septentrionaux relevait d'une logique d'identification des groupes et d'une logique de différentiation statutaire[6]. Tirant son origine d'un fondement spirituel, ce système dit « totémique » était articulé autour de notions telles que la hiérarchie, le prestige et la richesse. Les blasons font partie du patrimoine de la maison qui se mesure de manière différentielle entre les groupes. Preuve en est que l'exhibition d'un blason devait être validée par la narration publique du récit décrivant les circonstances de la rencontre entre un ancêtre et un esprit animal qui est à l'origine de l'appropriation du blason[7]. C'est aussi l'occasion d'affirmer un droit de propriété sur un territoire, le récit faisant toujours état de l'endroit où a eu lieu la rencontre d'un ascendant avec un esprit animal qui lui a dispensé des richesses. La validation d'un blason vaut reconnaissance d'un territoire qui lui est associé. Les images-blasons racontent une histoire et ancrent les communautés dans le temps long. L'ethnologue tlingit Louis Shotridge considérait le blason comme une forme d'écriture par l'image dont la fonction était de sauvegarder et transmettre l'histoire d'un groupe social (Berman 2013 p. 170-171.)

Art héraldique et modalités de figuration

Il est généralement admis que les blasons exercent une fonction classificatoire de type totémique, mettant en relation un ordre naturel et un ordre social. Force est de constater que le totémisme de la côte nord-ouest est de nature singulière. Les animaux-blasons ne relèvent pas d'une espèce naturelle, même s'ils en ont l'apparence. Ce sont des entités parfois hybrides qui possèdent une subjectivité de type humain tout en ayant l'apparence physique de l'animal auquel ils renvoient (**fig. 5**). Les animaux se considèrent eux-mêmes comme des humains et entretiennent avec eux des relations sociales. Cette dimension apparaît dans l'art héraldique. De fait, on décèle des modalités de figuration animiste dans l'art héraldique de la côte nord-ouest, où l'intériorité de l'esprit animal est signalée par des traits anatomiques humains, la physicalité l'étant par des indices d'espèce (Descola 2010 p. 23). Il est fréquent que des éléments anthropomorphes et zoomorphes soient combinés dans une seule image. Dans ce système, les différences de statut entre les groupes ne sont pas directement corrélées aux écarts entre espèces animales, mais à des dispositions spécifiques de représentants de cette espèce, qui seront matérialisées par des signes distinctifs : un trait anatomique, une attitude ou position, son habitat, etc., par exemple, « Corbeau céleste », « Corbeau en cuivre », « Corbeau-Grizzly », « Nid de Corbeau » ou « Prince des Loups » (Halpin 1984 ; Descola 2017)[8]. Selon Halpin (1973), le recours à des attributs comme opérateurs de différentiation sociale était particulièrement marqué chez les Tsimshian en raison de l'extrême labilité dans la formation des groupes au cours de la deuxième partie du XIX^{e} siècle.

Peut-on parler d'un style naturaliste dans l'art des sociétés de la côte nord-ouest ? Caractérisé par une forme de stylisation obéissant à des règles strictes de composition, celui-ci est généralement qualifié de figuratif. Si l'on reconnaît l'entité représentée qu'elle soit humaine ou animale, sa représentation est simplifiée voire schématisée : on y note la disproportion des têtes et des visages par rapport au corps, la représentation des animaux de face ou de profil, celle des humains uniquement de face, l'utilisation de la symétrie. La représentation dédoublée, la dislocation et la réorganisation des éléments anatomiques caractérisent les modes de représentation sur les surfaces à deux dimensions (Holm 1965). Dans certains cas, la stylisation était si importante que l'image relève de l'abstraction[9]. On remarque du reste que ces caractéristiques dans la composition des images sont déjà présentes dans l'art de la côte nord-ouest il y a presque un millier d'années : la ligne curvilinéaire « basique », connue aussi sous le nom de *formline* (Holm 1965) apparaît sur les pétroglyphes de l'époque Marpole (Adams 2004 p.5) ; quant au motif de l'œil, il est identifié sur un objet en os dans la région de Prince Rupert, vieux de 900 ans (Carlson 1983b p. 203).

Ainsi, les motifs sont composés à partir d'un nombre restreint d'éléments, dont la *formline* (ou ligne de forme) qui définit les contours de l'entité représentée, à laquelle sont associés des motifs tels que l'ovoïde (appelé aussi motif de l'œil) et la forme en U. Le style de la *formline* (**fig. 6**) est un système de représentation hautement codifié qui ne prend en compte que les éléments importants dans la figuration. À ce titre, les différentes parties du corps sont représentés par un motif particulier : l'œil, le visage et l'articulation par un ovoïde, la queue, l'aile ou la nageoire

[6] Certains blasons, notamment chez les Tlingit, peuvent être acquis dans des circonstances particulières, au titre de butin de guerre, dans les échanges ou en témoignage de gratitude pour un service rendu. Toutefois, les blasons les plus prestigieux étaient ceux qui étaient transmis par les ancêtres au fil des générations.

[7] Chaque blason est associé à un nom qui est transmis en ligne matrilinéaire dans les groupes septentrionaux.

[8] Les blasons ne renvoient pas tous à un prototype animal. Certains blasons sont associés à des monstres, des phénomènes naturels, des éléments du paysage ou encore des objets manufacturés (Boas 1916 p. 500 ; Swanton 1905 p. 107 ; De Laguna 1972 p. 458).

[9] Ce mode de représentation touchant à l'abstraction est particulièrement observable sur les surfaces à deux dimensions comme les panneaux des coffres. Fabriqués par les Tsimshian, les coffres étaient échangés avec les Haïda et Tlingit. Il convenait que l'image blasonnée ne soit pas clairement identifiable afin qu'elle puisse être interprétée à la convenance des chefs qui en faisaient l'acquisition.

FIGURE 5

Sections de mâts haïda représentant des blasons. Museum of Anhropology (MOA), Vancouver. Cliché Marie Mauzé 2019.

Sections of Haida poles representing animal crests.

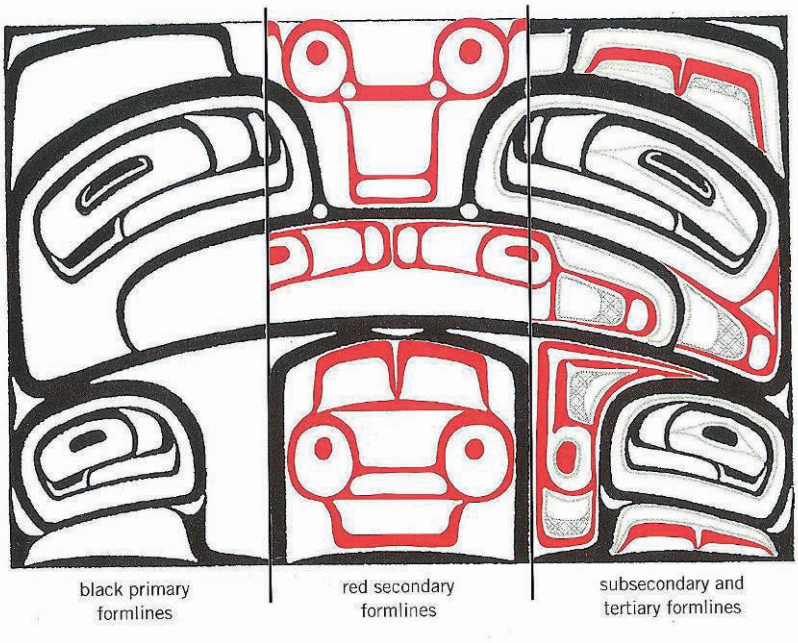


FIGURE 6

Ligne de forme primaire noire ; ligne de forme secondaire rouge et éléments tertiaires en gris ; ovoïdes et formes en U d'après Bill Holm 1965.

Black primary formlines; red secondary formlines; gray tertiary formlines, ovoids and U-forms.

par une forme en U. L'art héraldique est iconique mais joue de tensions entre la figure et sa composition régie par des conventions (Holm 1965).

Statut de l'artiste et rôle de l'œuvre

Peut-on parler d'une professionnalisation de l'art de la côte nord-ouest pendant la période préhistorique ? Au vu de la qualité inégale dans la production graphique et plastique, les archéologues font l'hypothèse d'une spécialisation datant d'au moins 4 000 ans. Des différences ont été observées dans la qualité des objets gravés et des sculptures archéologiques de la région du détroit de Géorgie (Moss et Erlandson 1995 p. 25). Il en va de même pour des artefacts gravés de manière grossière pendant la période Marpole, alors que d'autres, pour cette même période témoignent d'une habileté remarquable dans leur exécution (Adams 2004 p. 6). À cet égard, la maîtrise d'un savoir technique suggère une forme de spécialisation dans la production de biens manufacturés. Des objets en cuivre recueillis dans des sépultures sur le site de Prince Rupert Harbor datant de 3000 ans ont été reconnus comme étant l'œuvre de spécialistes (Ames 2001 p. 7). On peut donc supposer que la capacité à représenter était déléguée à certains individus, mais on ne dispose d'aucune information précise quant à la place qu'ils occupaient au sein de la société. Le statut de l'artiste était-il corrélé à

ses capacités techniques dans la production graphique et plastique ou relevait-il aussi de déterminations sociales comme ce fut le cas dans la période historique ?

Comment devient-on sculpteur ou peintre professionnel dans les sociétés de la côte nord-ouest au XIX^{e} siècle ? Il existait une répartition sexuée des tâches artistiques et artisanales : les hommes travaillaient le bois végétal, l'os et l'andouiller ; aux femmes étaient confiés les arts du tissage et de la vannerie. Si la plupart des hommes fabriquaient des outils à usage personnel ou familial, les spécialistes avaient la charge de produire des objets héraldiques ou cérémoniels. Tout comme pour la période préhistorique les qualités artistiques dont faisaient preuve les artistes[10] dans la fabrication d'objets sculptés et peints attestent d'un savoir spécialisé. L'apprentissage intervenait à l'adolescence. Il se faisait par imitation du style du maître qui maîtrisait les techniques et les canons esthétiques. Chez les Haïda, le sculpteur était un homme de haut rang et formait lui-même les plus talentueux de ses apprentis à sa succession (Smith 1979 p. 61).

La dignité d'artiste était héréditaire. Pour être sculpteur, il ne fallait pas seulement avoir du talent, mais hériter d'une charge (Johnson-Mochon 1968 p. 22). En effet, le statut d'artiste était lié à la capacité de détenir des pouvoirs associés à des esprits et des connaissances relatives à la mythologie, et à l'origine des blasons. Or, ce savoir était réservé aux seuls nobles détenteurs de privilèges au sein des maisons et des clans. Les artistes se recrutaient donc parmi des individus de haut rang : généralement initiés dans des sociétés secrètes, ils avaient des responsabilités cérémonielles. Ils étaient non seulement dépositaires de l'histoire des clans ou des lignages, mais en entretenaient aussi la chronique par la matérialité des images (McLennan et Duffek 2000 p. 208 ; Brown 2006 p. 27). Pour ce qui concerne l'attirail des chamanes Tlingit, ceux-ci fabriquaient eux-mêmes leurs masques, tambours, amulettes et hochets où figuraient les images des esprits protecteurs, tout particulièrement si ces objets et les images qu'ils incarnaient leur étaient apparus en rêve ou dans une vision.

Dans ces sociétés hiérarchisées, le lignage et le rang social déterminaient leur droit non seulement à devenir artiste, mais aussi la nature de la commande qu'on pouvait honorer. Généralement, un chef ne sculptait pas ses propres masques et objets cérémoniels. Au sein des groupes septentrionaux structurés en deux moitiés (moitié du Loup, moitié du Corbeau), elles-mêmes subdivisées en clans, le processus de commande était soumis à un protocole précis qui faisait intervenir des faits de parenté et d'alliance dans une logique de réciprocité, de hiérarchie et de prestige entre les moitiés et les clans. Tout comme l'épouse, l'artiste était choisi dans la moitié opposée du chef qui le commanditait. Ainsi, un chef tlingit de la moitié Corbeau devait idéalement passer commande d'un objet blasonné au frère de sa femme appartenant à la moitié du Loup. Le beau-frère pouvait à son tour choisir un artiste plus qualifié que lui pour honorer la commande : l'artiste en question pouvait soit être membre de la même moitié que le chef soit être originaire d'une ethnie voisine. Une fois l'objet terminé, c'est le beau-frère qui recevait un paiement, qu'il ait été ou non l'auteur de l'œuvre produite (McLennan et Duffek 2000 p. 209).

Artistes et chefs commanditaires avaient partie liée, la réputation des premiers et le prestige des seconds se situaient dans une relation d'interdépendance. Lors de l'exhibition des œuvres (mâts héraldiques, poteaux de maisons, cloisons, etc.) et dans les discours qui accompagnaient la cérémonie, c'est le chef qui était à l'honneur et non le sculpteur ou le peintre. Cependant, le concours d'un artiste talentueux renforçait le prestige du propriétaire de l'œuvre. Symétriquement, les artistes devaient leur renommée à leur capacité de créer des œuvres qui reflétaient la grandeur du nom du chef (McLennan et Duffek, *ibid*.).

Chez les Tsimshian Nisga'a et Gitksan, le choix d'un artiste était aussi une procédure complexe qui impliquait le respect de règles formelles en matière d'équilibre entre les clans et les maisons. Cependant, c'est au sein de ces groupes que la différence entre les facteurs d'art héraldique et les producteurs d'art cérémoniel était la plus marquée. Une catégorie d'artistes (*ukgihla*) créait des objets à vocation héraldique, une autre (*gitsonk*) était spécialisée dans la confection de masques figurant des esprits puissants (*naxnox*) et dans la fabrication d'accessoires aux mécanismes sophistiqués dans des cérémonies à caractère théâtral mettant en scène ces esprits (Halpin 1973 p. 74). Ces artistes issus de l'aristocratie jouaient un rôle important auprès des chefs dans la sélection des futurs candidats à l'initiation dans les sociétés secrètes et contrôlaient les biens qui circulaient lors des paiements reçus pour les initiations, ce qui constituait une source d'enrichissement (Shane 1984 p. 162). La capacité de sculpter, de composer des chants et de mettre en scène des performances lors desquelles étaient manipulés des dispositifs complexes était considérée comme la manifestation de pouvoirs surnaturels transmis de génération en génération (Garfield 1939 p. 304). Une performance réussie apportait la preuve du pouvoir chamanique du chef, l'émotion et la stupeur provoquées par le spectacle validant la croyance en son origine surnaturelle. En revanche, une erreur dans la conception et la manœuvre de ces machines théâtrales était considérée comme une faute grave mettant en question l'idée qu'il n'existait aucune frontière entre le monde des humains et celui des non humains. Même si la mise en scène n'était que simulation, un tel drame conduisait les auteurs à se suicider, ou à une condamnation à mort (Halpin 1984 ; Shane 1984 p. 164 ; Garfield 1939 p 304. McLennan et Duffek 2000 p. 209 ou 210). Inversement, surprendre les *gitsonk* qui travaillaient dans le plus grand secret à l'abri des regards des non-initiés était passible d'une punition pouvant aller jusqu'à la mise à mort (Shane 1984 p. 169). Dans ces sociétés hiérarchisées, le pouvoir des nobles ne reposait pas seulement sur des inégalités économiques mais il était également sanctionné par un ordre supérieur gouverné par les esprits qui octroyaient du pouvoir aux humains. Contrairement à l'art cérémoniel, l'art héraldique n'était pas l'objet de pratiques secrètes. Tandis que les masques utilisés dans les cérémonies de sociétés secrètes devaient être fabriqués avant les cérémonies d'hiver par des initiés (Hawthorn 1961 p. 64), les objets héraldiques étaient sculptés à n'importe quelle période de l'année.

[10] Le terme « artiste » n'existe pas dans les langues de la côte nord-ouest. Par exemple, chez les Nuu-chah-nulth, on utilise le terme « atsiqnuk », « gifted-hands people » (« gens aux mains habiles ») pour faire référence à leur habileté manuelle (Glass et Jonaitis 2010 p. 25).

CONCLUSION

Pour étayer son argumentation selon laquelle la production artistique au Paléolithique supérieur est un des critères discriminants susceptibles de nous éclairer sur la structure sociale des sociétés qui ont peuplé l'Europe il y a plusieurs dizaines de millénaires, Emmanuel Guy établit des parallèles avec celui des sociétés de la côte nord-ouest tel qu'il a été traité dans la littérature ethnographique des XIX^{e} et XX^{e} siècles. En tout cas, la comparaison alimente la réflexion, et le recours à un référentiel ethnographique peut s'avérer utile pour élargir le champ des possibles dans l'interprétation pour analyser les données archéologiques. Mais ne faudrait-il pas compléter ce travail par la confrontation de données environnementales portant sur les spécificités du milieu, d'informations sur les conditions d'accès aux ressources, leur mode d'exploitation, les mutations socio-économiques, l'évolution démographique, etc. pour assoir pleinement l'argumentation ?

Comme dans l'art paléolithique (dont je ne suis pas spécialiste), on remarque dans l'art de la côte nord-ouest une continuité iconographique et stylistique depuis plusieurs millénaires dans les productions artistiques de cette région. Les images font référence à des motifs humains et animaux, une dimension humaine est présente dans l'iconographie sous forme d'indices (visage, main, pied), attestant, comme on l'a souligné, un mode de figuration caractéristique d'une ontologie animiste révélant l'intériorité humaine dans une physicalité animale, selon la définition de Ph. Descola (2010). Sur les bases de ce mode de figuration s'est élaborée une imagerie de type totémique, qui met en évidence une variété de traits singularisant l'entité représentée par rapport aux indices d'espèce. On ne peut qualifier le traitement des animaux-blasons de réaliste - la définition donnée par Guy de ce terme n'est pas toujours très claire - car il ne s'agit en aucun cas d'une imitation d'un animal comme dans l'art pariétal. On observe une stylisation, voire une schématisation de la forme par la sélection et la réorganisation de certains traits anatomiques rendus par des motifs en nombre limité. Toutefois, on observe une permanence des conventions dans la composition des images au fil du temps.
Guy considère la qualité d'exécution et la maîtrise des techniques comme indicateurs de l'existence d'artistes professionnels dans les sociétés du Paléolithique. Cette hypothèse est également envisagée pour l'art de la côte nord-ouest, au regard des différences dans la facture des artefacts issus des fouilles. Les archéologues souscrivent à l'idée que la qualité d'exécution de certaines pièces à une époque ancienne atteste l'existence de spécialistes en sculpture et en gravure remontant à plusieurs millénaires. En vérité, on ne sait pas grand-chose du statut de l'artiste dans une période ancienne, si ce n'est que cette hypothèse est étayée par le modèle historique. Devenir artiste était le fruit d'un long apprentissage qui nécessitait l'acquisition d'un savoir-faire et de la maîtrise d'une grammaire stylistique.

Qu'il soit héraldique ou cérémoniel tel qu'il se matérialise sous la forme de masques et d'accessoires de danses, l'art avait vocation à affirmer le rang social et les privilèges qui y étaient associés. Certains objets étaient fabriqués dans le plus grand secret, mais parce qu'ils étaient censés attester de la présence des esprits parmi les humains, il importait qu'ils soient vus et mis en scène dans les cérémonies. De même si un blason pouvait être identifié au moyen de symboles, sa raison d'être et sa légitimité à être exhibé étaient indissociablement liées à la narration publique du récit de son origine. Si Guy a raison en attribuant une signification héraldique à l'art paléolithique, la question de sa visibilité et de son accessibilité constitue, semble-t-il, un contre-exemple manifeste de l'idéologie qui a prévalu dans les sociétés de la côte nord-ouest où toute revendication statutaire doit être validée publiquement par une catégorie d'individus habilités à le faire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAMS A. 2004 - Visions Cast in Stone. The Petroglyphs of Gabriola Island. *The Midden* 35 (4) p. 4-9.

AMES K. 1985 - Hierarchies, Stress and Logical Strategies among Hunter-Gatherers in Northwestern North America. *In*: T. D. Price et J. A. Brown (Eds.), *Prehistoric Hunter-Gatherers. The Emergence of Cultural Complexity*. Orlando: Academic Press, Inc, p. 155-180.

AMES K. 2001 - Slaves, chiefs, and Labour on the Northern Northwest Coast. *World Archeology*, vol 33 (1) p. 1-17.

AMES K. 2006 - Thinking about Household Archeology on the Northwest Coast. *In*: E. Sobel, D. Gahr et K. Ames, *Household Archeology on the Northwest Coast*. Ann Harbor, International Monographs in Prehistory, p. 16-37.

AMES K., MASCHNER H. 1999 - *Peoples of the Northwest Coast. Their Archeology and Prehistory*. London, Thames and Hudson.

BERLO J., PHILLIPS R. 2006 [1998] - *Amérique du Nord, arts premiers*. Paris, Albin Michel.

BERMAN J. 2013 - That Which Was Most Important: Louis Shotridge on Crest Art and Clan History. *In*: C. Townsend-Gault, J. Kramer et Ki-Ke-in (Eds.), *Native Art of the Northwest Coast. A History of Changing Ideas*. Vancouver, UBC Press p. 166-202.

BINFORD R. L. 1980 - Willow Smoke and Dog's Tails: Hunter-Gatherer settlement Systems and Archaeological Site Formation. *American Antiquity*, 45, 1, p. 4-20.

BINFORD R. L. 2001 - *Constructing Frames of Reference: An Analytical Method for Archeological Theory Building Using Ethnographic and Environmental Data Sets*. Berkeley, University of California.

BOAS F. 1916 - *Tsimshian Mythology. Thirty-First Annual Report of the Bureau of American Ethnology (1909-1910)*, Washington D. C., Smithsonian Institution.

BOAS F. 2003 [1927] - *L'art primitif*. Paris, Adam Biro.

BROWN S. 2006 - *Transfigurations. North Pacific Coast Art. George Terasaki, Collector*. Text by S. Brown. Seattle, Marquand Books.

BURLEY D. 1980 - *Marpole. Anthropological Reconstruction of a Prehistoric Northwest Coast Cultural Type*. Burnaby Department of Archeology, Simon Fraser University.

CANNON A. 1998 - Contingency and Agency in the Growth of Northwest Coast Maritime. *Arctic Anthropology* 3 (1) p. 57-67.

CANNON A., YANG D. 2006 - Early Storage and Sedentism on the Pacific Northwest Coast: Ancient DNA Analysis of Salmon Remains from Namu, British Columbia. *American Antiquity* 71 (1) p. 123-140.

CARLSON R. (Ed.) 1983a - *Indian Art Traditions of the Northwest Coast*. Burnaby, Archeology Press, Simon Fraser University.

CARLSON R. 1983b - Change and Continuity in Northwest Coast Art. *In*: R. Carlson (Ed.), *Indian Art Traditions of the Northwest Coast*. Burnaby, Archeology Press, Simon Fraser University, p. 197-205.

DARMANGEAT C. 2018 - Art, sédentarité et inégalités. La hutte des glaces au Paléolithique supérieur. *L'Homme* 227-228, p. 113-122.

DE LAGUNA F. 1972 - *Under Mount Saint Elias. The History and Culture of the Yakutat Tlingit*, Washington, Smithsonian ("Contributions to Anthropology"), 3 vol.

DESCOLA P. 2010 - Un monde animé. *In:* P. Descola (Ed.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris, Musée du quai Branly et Samogy.

DESCOLA P. 2017 - Cours au Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/.

DEUR D., TURNER N. (Eds.) 2005 - *Keeping it Living. Traditions of Plant Cultivation on the Northwest Coast of America*. Vancouver, UBC Press.

DONALD L. 2003 - The Northwest Coast as a Study Area: Natural, Prehistoric and Ethnographic Issues. *In*: Matson *et al*, *Emerging from the Mist. Studies in Northwest Coast Culture History*. Vancouver, UBC Press, p. 89-327.

GARFIELD V. 1939 - *Tsimshian Clan and Soc*iety. Seattle, University of Washington Publications in anthropology Vol. 7 (3): 167-340.

GLASS A., JONAITIS A. 2010 - *The Totem Pole: An Intercultural History*. Seattle, University of Washington Press.

GRIER C. 2014 - Which Way Forward? Navigating Complexities, Histories, and Landscapes in Northwest Coast Archeology. *Canadian Journal of Archology* 38 p. 135-139.

GRIER C. 2015 - Past Perspectives and Recent Developments in the Archeology of the Northwest Coast. *Cultura Antiqua* 67 (3) p. 45-56.

GUY E. 2017 - *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*. Paris, Flammarion.

HALPIN M. 1973 - *The Tsimshian Crest System. A Study Based on Museum specimens and The Marius Barbeau and William Beynon Fieldnotes*. PhD Dissertation. Vancouver, University of British Columbia.

HALPIN M. 1984 - The Structure of Tsimshian Totemism. *In*: J. Miller et C. Eastman (Eds), *The Tsimshian and their Neighbors of the North Pacific Coast*. Seattle, University of Washington Press, p. 16-35.

HAYDEN B. 2008 - L'Homme et l'inégalité. L'invention de la hiérarchie durant la Préhistoire. Paris, CNRS Editions.

HAWTHORN H. 1961 - The Artist in Tribal Societies. The Northwest Coast. *In:* M. Smith (Ed.), *The Artist in Tribal Societies*. London, Routledge p. 59-70.

HOLM B. 1965 - *Northwest Coast Art: An Analysis of Form*. Seattle, University of Washington Press.

JOHNSON-MOCHON M. 1968 - *Masks of the Northwest Coast: The Samuel Barrett Collection*. Milwaukee, Milwaukee Public Museum.

JONAITIS A. 2001 - L'art de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord. *In:* J. Malaurie (Ed.), *L'Art du Grand Nord*. Paris, p. 225-307.

JONAITIS A. 2006 - *Art of the Northwest Coast*. Seattle, University of Washington Press.

MacDONALD G 1973 - *Northwest Coast Art. A New archeological Time perspectiv*e. Presentation orale, ms.

MARTINDALE A., LETHAM B. 2011 - Causalities and Models within the Archeological Construction of Political Order on the Northwest Coast of North America. *In*: P. G. Johansen et A. M. Bauer (Eds), *The Archeology of Politics: The Materiality of Political Practice and Action in the Past*. Newcastle on Thyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 323-353.

MATSON R. G. , COUPLAND G. 1994 - *The Prehistory of the Northwest Coast*. New York, Academic Press.

McLAREN D., RAHEMTULLA F., GITLA (E. WHITE), D. FEDJE D. 2015 - Prerogatives, Sea Level, and the Strength of Persistent Places. Archeological Evidence for Long-Term Occupation of the Central Coast of British. *BC Studies* 187 p. 155-193.

McLENNAN B., DUFFEK K. 2000 - *The Transforming Image. Painted Arts of Northwest Coast First Nations*. Vancouver, UBC Press.

MOSS M., ERLANDSON J. 1995 - Reflections on North American Pacific Prehistory. *Journal of World Prehistory* 9 (1), p. 1-45.

SHANE A. 1984 - The Power in their Hands: The Gitsonk. *In*: M. Seguin (Ed.), *The Images of the Past; Views of the Present*. Vancouver, University of British Columbia Press, p. 160-173.

SMITH J. 1979 - The Carver. The Haida of the Northwest Coast. *In*: A. Curtenius Roosevelt et J. Smith (Eds), *The Ancestors. Native Artisans of the Americans*. New York, The Museum of the American Indian, p. 45-66.

STEPANOFF C. 2018 - Les hommes préhistoriques n'ont jamais été modernes. *L'Homme* 227-228, p. 123-152.

SWANTON J. 1905 - *Contributions to the Ethnology of the Haida*. Leyde & New York, John Brill & G. E. Stechert ("Memoirs of the American Museum of Natural History", Vol. 8, Part 1).

TESTART A. 2016 - Art et religion de Chauvet à Lascaux. Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires ».

Mes remerciements vont à Christophe Darmangeat ainsi qu'aux relecteurs de cet article pour la pertinence de leurs commentaires sur ce texte.