



HAL
open science

L'énigme de la représentation du blason de la chèvre de montagne chez les Haïda de la côte Nord-Ouest

Marie Mauzé

► **To cite this version:**

Marie Mauzé. L'énigme de la représentation du blason de la chèvre de montagne chez les Haïda de la côte Nord-Ouest. Au seuil de la forêt. Hommage à Philippe Descola, l'anthropologue de la nature, 2019. halshs-03484091

HAL Id: halshs-03484091

<https://shs.hal.science/halshs-03484091>

Submitted on 7 Dec 2022

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

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

L'ÉNIGME DE LA REPRÉSENTATION DU BLASON DE LA CHÈVRE DE MONTAGNE CHEZ LES HAÏDA DE LA CÔTE NORD-OUEST

par

Marie MAUZÉ

anthropologue, directrice de recherche au CNRS

Laboratoire d'anthropologie sociale (Collège de France, EHESS, CNRS, PSL)



Philippe Descola a entrepris depuis une quinzaine d'années des travaux sur les rapports entre « manières de voir et manières de figurer », mettant ainsi en évidence qu'à chacun des quatre régimes ontologiques (animisme, totémisme, naturalisme, analogisme) qu'il a identifiés correspond un modèle iconologique (Descola, 2010, p. 11-18)¹. Ce texte ne s'inscrit pas dans le cadre théorique d'une « anthropologie de la figuration » (Descola, 2006, p. 167), mais s'interroge, à partir d'un exemple singulier, sur la pertinence de l'analyse formelle dans le décryptage des images de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord, indépendamment de la prise en compte du contexte culturel et historique dans lequel les objets ont été produits. En effet, les études ont été essentiellement centrées sur les « symboles » et les modes de représentation des entités humaines ou non humaines, les stratégies de composition et les questions de style². Cette méthode d'analyse sévèrement critiquée, car elle place l'accent sur l'aspect purement visuel des images sans tenir compte de leur véritable signification (Halpin, 1994), est cependant nécessaire dans une première phase de lecture ; elle permet en outre aujourd'hui de combler des lacunes dans la reconstruction de traditions stylistiques claniques ou familiales

(Bunn-Marcuse, 2013, p. 411). Dans ce texte, je m'interrogerai sur la figuration d'un blason chez les Haïda – celui du blason de la chèvre de montagne à partir de l'image de l'ours.

ANALYSE FORMELLE ET DÉCHIFFREMENT DES IMAGES

La question du déchiffrement des images dans l'art de la Côte Nord-Ouest s'est posée depuis la rencontre entre les peuples autochtones et les premiers voyageurs européens qui se sont rendus dans la région à la fin du XVIII^e siècle. Elle n'a cessé d'être débattue depuis lors par les anthropologues et les historiens de l'art même si les interrogations ont sensiblement changé de perspective pour intégrer à l'approche formelle une dimension historique et culturelle de la production de ces images (Duff, 1981). Les premiers voyageurs européens qui ignoraient les fondements des conventions esthétiques à l'honneur dans l'art de la Côte Nord-Ouest n'ont pas résisté à la tentation d'interpréter les représentations humaines ou zoomorphes sur les objets qu'ils étaient amenés à découvrir lors des échanges à bord des navires avec les autochtones ou lorsqu'ils visitaient les villages. L'analyse du vocabulaire relatif aux artefacts dans les récits de voyage fait clairement apparaître l'usage courant du terme « hiéroglyphe » pour décrire ce qu'ils voient ou reconnaissent dans l'iconographie des œuvres peintes ou gravées ; terme à la fois vague et précis qui permet sous un même vocable de satisfaire à l'exigence de la description sans saisir le sens exact des images car les hiéroglyphes gardent une part de leur mystère, et dans le même temps de formuler des jugements moraux sur l'état d'avancement de ces sociétés (Mauzé, 2005). À tout le moins, le mot hiéroglyphe renvoie à « un dessin, une forme, au moyen desquels les peuples anciens ou primitifs entendent signifier une chose » (Connelly, 1995, p. 44).

Comme l'ont observé nombre de spécialistes de l'art de la Côte Nord-Ouest, l'analyse formelle des images s'est imposée depuis le début du XX^e siècle, négligeant ainsi la prise en compte des contextes d'exhibition des images, de leur fonction et de leur signification. À ce titre, l'ethnologue Marjorie Halpin (1994) a remis en cause « le paradigme boasien » selon lequel il est possible d'identifier les images représentées sur divers supports (à deux ou trois dimensions) en se basant uniquement sur un certain nombre de symboles, c'est-à-dire d'indices renvoyant au prototype de l'espèce animale figurée. Une grande familiarité avec ces symboles permet

de reconnaître le « sujet » figuré : deux incisives et une queue hachurée signalent le castor ; on reconnaît l'épaulard à la présence d'une nageoire dorsale et d'un cercle qui évoque l'évent du mammifère marin. Ou encore, on identifie tel ou tel animal par la forme de son museau ou celle de son œil. Ainsi, comme Boas l'a souligné, l'art de la Côte Nord-Ouest se caractérise par un ensemble de conventions permettant l'identification du personnage représenté par l'accentuation de traits caractéristiques ou par l'addition de traits significatifs (Boas, 2003, p. 222-227). Tout se passe comme s'il était toujours possible d'analyser les images, même celles prêtant à confusion, en se basant sur une bonne compréhension des principes qui sous-tendent la structure iconographique. Toutefois, cette identification ne saurait procéder d'une lecture simple qui consisterait à discriminer les éléments qui composent l'image, car leur présence et leur agencement relevant des modes de représentation et des stratégies de composition peuvent susciter des interprétations dissemblables. La figure représentée ne se donne pas à voir d'emblée ; elle n'est souvent connue et reconnue que par l'artiste qui l'a créée et par l'individu détenteur du droit d'utiliser cette image, qu'elle soit de nature animique ou héraldique. Même s'il existe un certain nombre de conventions, les images recèlent leur part d'ambiguïté (Halpin, 1994, p. 7), car elles ne renvoient pas à la représentation d'espèces naturelles³ comme le pré suppose le modèle boasien mais à des entités surnaturelles composites et instables (Halpin, *ibid.*, p. 11), des animaux-blasons⁴, des esprits rencontrés par les ancêtres des lignages ou des clans qui, outre leur capacité à se transformer, sont à l'origine des pouvoirs que détiennent les humains. Certaines images font également référence à des épisodes d'un récit mettant en scène des entités singulières qui ne sont ni des humains ni des animaux, même si les symboles qui les caractérisent font référence à une espèce naturelle. C'est ainsi, par exemple, que le motif du bec crochu considéré comme un attribut caractéristique du faucon (Boas, 2003, p. 220-221) est un trait iconique qui renvoie à une entité ne relevant pas du monde naturel mais à un être possédant la capacité d'apparaître sous plusieurs identités (Duffek and McLennan, 2000, p. 126). Ce trait apparaît notamment dans la figuration du blason de la lune (voir par exemple Hoover, 1981).

Bon nombre d'images font l'objet d'interprétations divergentes car les entités figurées sont hybrides, les repères iconiques incluant des traits saillants relevant de deux espèces. On note notamment que, chez les Tsimshian, les animaux héraldiques comportent des traits humains et non



Fig. 1. Couverture *chilkat* (George Emmons, 1907, fig. 567, p. 377)

humains relevant de plusieurs espèces, ou encore sont conçues comme des manifestations d'un animal (non naturel) doté de qualités et d'attributs spécifiques⁵. La connaissance des règles formelles peut certes aider à décrypter les images, mais celles-ci peuvent être correctement analysées sans prendre en compte le récit qui narre les circonstances de l'acquisition de ces images et des conditions de leur exhibition et de leur validation (Barbeau, 1917, p. 560 ; Halpin, 1973). Force est de constater qu'il existe des tensions entre ce qui relève d'une tradition bien individualisée et d'un savoir privé et ce qui est donné à voir dans l'image (Glass, 2011, p. 8)⁶.

L'ambigüité des images a certes à voir avec la nature des figures représentées mais elle est aussi le résultat de causes plus prosaïques qui tiennent à la circulation des objets entre les différents groupes tribaux de la Côte Nord-Ouest. C'est le cas des boîtes et coffres décorés ou encore des capes cérémonielles, dites capes *chilkat*, dont l'origine est attribuée aux Tsimshian, échangées avec les Tlingit et les Haïda, par exemple. Les motifs sont agencés de telle sorte qu'ils sont susceptibles de livrer plusieurs interprétations, l'incertitude satisfaisant la possibilité de l'identification d'une image correspondant à celle d'un emblème familial ou celui de la maison ou du clan. C'est donc en raison de cette ambigüité formelle que l'acquéreur potentiel pouvait ainsi opportunément reconstituer à partir des éléments qui le constituent le sujet figuré selon ses besoins ou exigences (voir par exemple Glass, 2011, p. 117 ; Bunn-Marcuse, 2013, p. 410), et ce d'autant plus que l'organisation des éléments donne à voir une image très stylisée voire abstraite. Le meilleur exemple est celui fourni



Fig. 2. Coffre funéraire du chef haïda Skedans avec le blason de la chèvre de montagne (Charles F. Newcombe, 1901, Skedans, © Image PN 89 courtesy of the Royal BC Museum and Archives)

par Boas dans *Primitive Art* (1927) à propos de l'analyse des images sur les couvertures *chilkat* qui diffère fortement en fonction de l'attention portée à l'association de certains éléments entre eux et du mode de représentation : ainsi, une même image peut être interprétée comme représentant une baleine ou un loup (fig. 1), un corbeau ou un loup, ou encore un balbuzard ou un castor (Emmons-Boas, 1907, p. 377, p. 387-389 ; Boas, 2003, p. 243-245).

LA FIGURATION DU BLASON DE LA CHÈVRE DE MONTAGNE

Selon les informations recueillies au tournant du xx^e siècle, le coffre funéraire dont il est question dans cet article a été collecté par Charles Newcombe et acquis en 1901 par l'American Museum⁷. Il était la propriété d'un chef haïda portant le nom de Gida'ntsa, de la moitié Corbeau, appelé

aussi Skedans et résidant dans le village du même nom, dans l'archipel des Haida Gwaii⁸. Le coffre, fabriqué à la fin des années 1880 par un sculpteur dont on ne connaît pas l'identité, était destiné à recevoir la dépouille du chef⁹. Ce mode d'inhumation était une alternative à celle du dépôt des ossements ou des cendres des individus de haut rang dans une boîte logée dans une cavité au sommet d'un mât funéraire et dissimulée par une plaque frontale portant l'un des blasons du défunt (Swanton, 1905, p. 132). Selon Newcombe, Gida'ntsa avait assigné à ce coffre une autre fonction que celle qui lui était destinée, à savoir celle de stockage de couvertures considérées comme des biens de grande valeur distribués dans les potlatchs (Glass, 2011, p. 125)¹⁰.

Sur le coffre sont figurés trois blasons parmi les plus prestigieux de ce chef – l'ours-grizzly sur les deux petits côtés, la lune représentée à la manière d'un oiseau (en raison de la présence du bec), et la chèvre de montagne sur les deux grandes faces. Ces emblèmes ne sont pas d'origine haïda mais ont été transférés aux clans de la moitié Corbeau par les Tsimshian : outre ces trois emblèmes, les Corbeaux ont aussi obtenu des Tsimshian le droit d'exhiber ceux du Faucon, de l'Oiseau-Tonnerre, du Castor et de Tsamos, personnification du bois flotté ou du marcheur des marées, pouvant apparaître sous la forme d'un lion de mer ou d'une baleine (Swanton, 1905, p. 109 ; Boelscher, 1989, p. 141). Des liens d'amitié s'étaient établis entre un précédent chef portant aussi le titre de Skedans ou Gida'nsta – et un dénommé Tsebassa de Kitkatla, qui avaient permis de nouer des alliances et de maintenir des bonnes relations commerciales entre les Haïda les Tsimshian¹¹. Selon la tradition orale locale, les deux individus auraient eu un ancêtre commun qui aurait migré de la rivière Nass, ce qui expliquerait la nature exceptionnelle de leur entente. En effet, Tsebassa et Gida'nsta étaient considérés comme appartenant à la même moitié Corbeau (Swanton, 1905, p. 79, p. 108 et p. 113 ; McDonald, 1983, p. 79), la transmission de privilèges d'un chef à un autre établissait des liens de parenté classificatoire qui engendraient des obligations dans les échanges (Boelscher, 1989, p. 146).

Cependant l'hypothèse du transfert des blasons de la lune et de la chèvre de montagne du chef Tsebassa à Gida'nsta évoquée par Swanton est remise en question par Newcombe qui précise que la transmission des blasons a eu lieu à la génération suivante, lors d'un potlatch qui se serait tenu à Kitkatla par un chef connu sous le nom de Shakes ou Seek, lequel



probablement succéda à Tsebassa, Shakes étant lui-même détenteur de ces deux blasons Glass, 2011, p. 125-128 ; Hoover, 1981, p. 14). Gida'ansta (ou son successeur portant le même titre) aurait été ainsi récompensé par le chef tsmshian en raison de ses efforts pour maintenir la paix entre les différentes tribus de la région. En faisant figurer sur un support matériel des blasons d'origine extérieure, le chef de Skedans avait pour ambition d'afficher ses qualités de faiseur de paix dont il tirait un grand prestige.

On ne sait pas sous quelle forme le blason de la chèvre de montagne a été transmis à Gida'nsta : le chef a-t-il reçu un objet matériel ou le droit à faire figurer l'emblème sur un support de son choix ? La question se pose si l'on prend en considération la nature des transactions dont fait état Swanton entre Tsebassa et deux chefs haïda résidant dans des villages du nord de l'archipel. En effet, ceux-ci obtinrent de Tsebassa, le privilège d'exhiber deux emblèmes transmis sous la forme d'objets-blasons (*artifact crests*) et d'images-blasons – l'un reçut un costume de guerre en peau d'ours-grizzly et le droit à la représentation de l'emblème de la lune, l'autre la porte-lune et le droit à la représentation de l'ours-grizzly (Swanton, 1908, p. 754-755).

Peut-on parler d'énigme à propos de la figuration du blason de la chèvre de montagne chez les Haïda ? Pourquoi l'artiste qui a créé l'image ou l'individu qui en a passé la commande a-t-il fait le choix d'emprunter les indices iconiques de l'ours pour figurer l'animal héraldique sur un coffre funéraire¹² ? Les éléments représentant le blason de la chèvre de montagne sur le coffre correspondent aux traits iconiques du prototype de l'ours dans le style haïda, les deux cornes fichées entre les deux oreilles de l'ours opérant comme marqueur distinctif de la chèvre des montagnes. Si l'on fait référence au symbolisme classique de la figuration, le museau de la chèvre de montagne est effilé alors que celui de l'ours est plutôt arrondi avec des naseaux ouverts. Dans les œuvres à deux dimensions, la représentation du sabot fendu participe aussi de l'identification de l'image de la chèvre de montagne (Stewart, 1979, p. 42 et p. 48)¹³. Pour mieux saisir l'apparente énigme de la représentation du blason de la chèvre de montagne, il faudrait connaître le récit qui est attaché à l'origine de ce blason et les conditions de la transmission. On peut faire l'hypothèse que Gida'nsta a obtenu le privilège d'exhiber l'emblème, ce qui pouvait laisser une certaine liberté dans la conception de l'image ? Cette manière de figurer ce blason semble s'inscrire dans une nouvelle tradition. En effet, le même procédé iconique a été utilisé pour figurer le



Fig. 3. Mât mortuaire du chef Skedans avec les blasons de la lune, de la chèvre de montagne, de l'ours-grizzly (Richard Maynard, 1884, Skidegate, © Image G-03595 courtesy of the Royal BC Museum and Archives)

blason de la chèvre de montagne dans d'autres instances : par exemple, sur le mât funéraire érigé à la mémoire (ou en l'honneur) du chef Skedans (fig. 3.) dans le village de Skidegate probablement vers 1870 et qui porte les mêmes emblèmes que ceux figurés sur le coffre¹⁴. La chèvre de montagne possède des traits identiques à celui de l'ours-grizzly sculpté à la base du mât, l'élément discriminant étant le marqueur des cornes. On retrouve encore le même type de figuration de la chèvre de montagne sur la plaque frontale d'un mât funéraire appartenant à un chef de la moitié Corbeau dans le village de Skedans (Smyly, 1981, p. 70)¹⁵. Selon Swanton (1905, p. 124), il s'agirait en fait d'une tradition stylistique très répandue chez les Haïda (de la moitié Corbeau), où les sculpteurs prêtent les traits de l'ours-grizzly à la chèvre de montagne, au point que des figures d'ours sans cornes sculptées sur des mâts miniatures ont été identifiées par les artistes eux-mêmes comme étant celles de la chèvre de montagne.



Comment expliquer les fondements de cette tradition ? Certains auteurs (Smyly, *ibid.*) donnent une réponse fondée sur le bon sens en notant que les artistes n'ayant pas de modèle car l'espèce animale n'est pas native des Haïda Gwaii, utilisaient un prototype d'animal pour en représenter un autre. Cependant, l'ours-grizzly n'est pas non plus un animal indigène de l'archipel alors que l'ours noir fait partie de la faune locale, procurant ainsi un modèle iconique, qui diffère peu de l'image de l'ours-grizzly. Il est aussi intéressant de noter que si le blason de la chèvre de montagne est associé à plusieurs récits chez les Tsimshian, ce blason, sous couvert d'une plus ample vérification, ne semble pas être figuré sur les mâts héraldiques ou sur tout autre support (Halpin, 1973 ; Barbeau, 1990, vol. 2). En l'absence d'un modèle archétypal, même issu d'une autre tradition artistique, les sculpteurs haïda ont mobilisé leur savoir-faire et leur génie pour fabriquer une image représentant une entité quasi-hybride combinant les traits de deux espèces différentes. Ainsi que le souligne l'artiste haisla, Lyle Wilson (Glass 2010, p. 125), Gida'nsta – et devons-nous ajouter les autres individus en s'appropriant ce blason et les artistes qui en ont inventé un modèle type ? – ont quelque sorte « indigénisé » ou « haïdaïsé » un emblème d'origine exogène en recourant à une image familière – celle de l'ours – transformée par un trait indicial permettant l'identification de la figure représentée.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBEAU, Marius, 1917, « Review of Tsimshian mythology » by Franz Boas », *American Anthropologist*, 19, p. 548-563.
- , 1990 [1950], *Totems Poles According to Crests and Topics*, Vol. 1, *Totems Poles According to Locations*, Vol. 2, *With Foreword by G. F. MacDonald*, Ottawa, Canadian Museum of Civilization.
- BOELSCHER, Marianne, 1989, *The Curtain Within. Haida Social and Mythological Discourse*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- BOAS, Franz, 1916, *Tsimshian Mythology. Thirty-First Annual Report of the Bureau of American Ethnology (1909-1910)*, Washington D. C., Smithsonian Institution.
- , 2003 [1927], *L'Art Primitif*, Paris, Éditions Adam Biro.
- BUNN-MARCUSE, Katryn, 2013, « Form First, Function Follows. The Use of Formal Analysis in Northwest Coast Art History », p. 404-443 in Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer et Ki-Ke-Kin (eds): *Native Art of the Northwest Coast. A History of Changing Ideas*, Vancouver, UBC Press.
- CONNELLY, Frances, 1995, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*, University Park, University of Pennsylvania Press.
- DE LAGUNA, Frederica, 1972, *Under Mount Saint Elias. The History and Culture of the Yakutat Tlingit*, Washington, Smithsonian (« Contributions to Anthropology »), 3 vol.
- DESCOLA, Philippe, 2006, « La fabrique des images », *Anthropologie et sociétés*, 30 (3), p. 167-182.
- DESCOLA, Philippe (sous la dir.), 2010, *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, musée du quai Branly.
- DUFF, Wilson, 1981, « The World is as Sharp as a Knife. Meaning in Northern Northwest Coast Art », p. 209-224 in Donald Abbott (ed.): *The World is as Sharp as a Knife. An Anthology in Memory of Wilson Duff*, Victoria, British Columbia Provincial Museum.
- EMMONS, George, 1907, « The Chilkat Blanket. With Notes on the Blanket Designs by Franz Boas », *Memoirs of the American Museum of Natural History* (New York, American Museum of Natural History), 3 (4), p. 329-404.
- GLASS, Aaron, 2011, *Objects of Exchange. Social and Material Transformation on the Late Nineteenth Century Northwest Coast*, New York, The Bard Graduate Center.
- GUNTHER, Erna, 1966, *Art in the Life of the Northwest Coast Indian*, Portland, The Portland Art Museum.
- HALPIN, Marjorie, 1973, *The Tsimshian Crest System. A Study Based on Museum Specimens and the Marius Barbeau and William Beynon Field Notes*, Vancouver, University of British Columbia (Ph.D. thesis, Department of Anthropology and Sociology), mimeogr.

—, 1994, « A Critique of the Boasian Paradigm for Northwest Coast Art », *Culture*, XIV (1), p. 5-16.

HOLM, Bill, 1965, *Northwest Coast Art. An Analysis of Form, Seattle A Study Based on Museum Specimens*, Seattle, University of Washington Press.

HOOVER, Alan, 1981, « Notes on the Iconography of the Moon », p. 143-152 in Donald Abbott (ed.): *The World is as Sharp as a Knife. An Anthology in Memory of Wilson Duff*, Victoria, British Columbia Provincial Museum.

MACDONALD, George, 1983, *Haida Monumental Art. Villages of the Queen Charlotte Islands*, Vancouver, University of British Columbia Press.

—, 1996, *Haida Art*, Seattle, University of Washington Press.

MAUZÉ, Marie, 2005, « La peinture comme écriture. Un regard sur l'art de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord au XVIII^e siècle », p. 133-146 in Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (sous la dir. de) : *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur et Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

MCLENNAN, Bill et Karen DUFFEK, 2000, *The Transforming Image. Painted Arts of Northwest Coast First Nations*, Vancouver, UBC Press.

SMYLY, John et Carolyn, 1981, *Those born at Koona. The Totem poles of the Haida village of Skedans Queen Charlotte Islands*, Vancouver, Hancock Publishers.

STEWART, Hilary, 1979, *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*, Vancouver, Douglas & McIntyre.

SWANTON, John, 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).

—, 1908, *Haida Texts. Masset Dialect, Memoirs of the American Museum of Natural History*, Leyde & New York, John Brill & G. E. Stechert (« Memoirs of the American Museum of Natural History », Vol. 14, Part 2).

WRIGHT, Robin, 2001, *Northern Haida Master Carvers*, Seattle, University of Washington Press.

NOTES

1.. Voir *La Fabrique des images*, titre du catalogue et de l'exposition qui s'est tenue au musée du quai Branly de février 2010 à juillet 2011.

2. Bill Holm (1965) a identifié trois modes fondamentaux de représentation : la représentation configurative, la représentation expansive, et la représentation distributive ; chaque mode correspondant à une gradation allant du réalisme au schématisme le plus abstrait.



3. John Swanton (1905, p. 144) remarque que pour les Haïda les animaux sont potentiellement des êtres surnaturels.
4. Les blasons ne renvoient pas tous à un prototype animal. Certains blasons sont associés à des monstres, des phénomènes naturels, des éléments du paysage, des phénomènes naturels ou encore des objets manufacturés (voir Boas, 1916, p. 500 ; Swanton, 1905, p. 107, De Laguna, 1972, p. 458). Ils sont acquis à l'occasion d'une rencontre entre les ancêtres fondateurs des maisons ou des clans avec des esprits surnaturels. Les blasons peuvent également être transmis dans certaines circonstances d'un humain à un autre humain. Un blason pouvait être gravé sur un objet manufacturé d'origine européenne, cet objet venant de l'extérieur étant approprié comme blason et considéré comme un bien de prestige. C'est le cas d'un mousquet répertorié dans les collections haïda du Museum of Anthropology à l'université de la Colombie britannique (MOA A 7880). La bouche du mousquet (fabriqué vers 1860) a été raccourcie ; sur la crosse et le canon ont été incisés des motifs blasonnés représentant respectivement un épaulard et un oiseau (non identifié). Je remercie Karen Duffek d'avoir porté cet exemple à mon attention.
5. À la différence des autres groupes de la Côte Nord-Ouest, les Tsimshian ont élaboré un système héraldique qui inclut des qualités spécifiques de l'animal blason, tel « Le prince des Épaulards ou « L'épaulard fendu » (Duffek et McLennan, 2000, p. 120 ; voir aussi Halpin, 1973). Dans son cours du 7 mars 2017, Philippe Descola, en s'appuyant sur les travaux de Marjorie Halpin, a mis en évidence que, dans le cas tsimshian, la différenciation entre les groupes sociaux ne relève pas des différences entre les espèces mais que l'opérateur totémique a partie liée à l'attribution de qualités aux entités-blasons.
6. Cela vaut aussi pour l'identification des masques utilisés dans les cérémonies. Seuls les membres d'un clan ou d'une société de danse qui en possède le droit d'usage sont en mesure de commenter leur origine, leur fonction et leur signification (voir Gunther, 1966, p. 117).
7. N. d'inventaire : AMNH 16/8802 ; dimensions : 160 x 84 x 67,5 cm).
8. Skedans est une version déformée par les traiteurs de fourrures du nom du chef Gida'nsta. Le village était connu sous plusieurs noms : Koono ou encore Huadji-lanas (ville de l'ours-grizzly) (MacDonald, 1983, p. 79).
9. Les coffres funéraires étaient déposés sur des sculptures zoomorphes horizontales.
10. À la fin du XIX^e siècle, sous l'influence des missionnaires les Haïda ont abandonné ce mode d'inhumation pour adopter les pratiques d'inhumation en pleine terre des Euro-Canadiens.
11. Les Haïda acquéraient auprès des Tsimshian des denrées alimentaires (graisse d'eulachon), des matières premières (fourrures, ou corne et laine de chèvre de montagne) ou encore des produits manufacturés (hochets-corbeau ou couvertures tissées).
12. Les blasons sont représentés sur différentes catégories d'objets à deux ou trois

dimensions qui varient selon les sociétés de la Côte Nord-Ouest : mât héraldiques, mâts mortuaires, frontons de maison, plats, louches et cuillers cérémoniels, chapeaux, masques (chez les Haïda).

13. Chez les Haïda, l'image de la chèvre de montagne apparaît sur des pipes en argilite (Wright, 2001, p. 157-158) ou sur des couvertures blasonnées (MacDonald, 1996, p. 18-19).

14. Newcombe rapporte que le mât a été érigé par la sœur de Skedans (Gida'nsta) et son époux, le chef Skidegate, lors d'un grand potlatch auquel Skedans lui-même était présent (MacDonald, 1983, p. 52) (voir aussi Barbeau, 1990, p. 149 et p. 395-396). Sur la plaque en bois placée au sommet du mât a été sculpté le blason de la lune. C'est vers 1870 que les Haïda se sont regroupés dans deux villages principaux, Skidegate et Masset, en raison du fort déclin de population causé par une grave épidémie de variole en 1862 qui s'est propagée sur toute la côte ouest de la Colombie britannique.

15. Sur le mât est figuré le blason de l'ours-grizzli ou celui de l'ours-grizzli de la mer identifié ainsi en raison de la présence d'une nageoire dorsale entre les pattes de la figure. Sur les côtés de la partie inférieure du mât sont incisés deux cuivres superposés symbolisant la richesse du chef (Smyly, 1981, p. 70).