

that Russian and American poets should be considered within the same overarching framework as Greek and Himalayan bards, Siberian shamans and Old Testament prophets. Each author provides skillful translations of significant excerpts of poetic material.

If poet and prophet sometimes fold into each other, several contributors also blur the distinction between themselves and their subjects. Craft suggests apprenticeship and inspiration invites mimesis. Tedlock displays his virtuosity as diviner no less than writer; Balzer portrays herself as client and eager participant; Trawick writes as an ambivalent subject and object of transference. Interestingly variable, these recourses to (romantic) subjectivity stand as sources of the ethnographer's authority—"Having been moved by this poetry/prophecy I can claim to understand it!" Yet understanding is served by a judicious balance of distancing craft and appropriative inspiration; as any literary critic could advise, the best interpretation of a poem is not necessarily the most personal.

If anthropologists have only recently discovered that they have been writing in prose all along, so, Leavitt and his contributors tell us, their subjects have been speaking in poetry. Of course, this very distinction may not be sharply marked in cultural contexts that lack a field of poetics (much like the gift/commodity distinction in societies without economics), but that makes the material all the more interesting. This engaging, elegant book is a welcome call to attend to the poetic elements of religious language, thereby expanding linguistics, poetics and anthropological accounts of religion.

Les musées de la Ville de Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode et du Costume, *Japonisme et mode* (catalogue d'exposition), Paris : Paris-Musées, 1996, 208 pages. 112,40 \$, relié.

Recenseur: *Gérald Baril*
INRS-Culture et Société

Le catalogue d'exposition, lorsqu'une attention suffisante est portée à son élaboration, constitue non seulement un complément à la mise en espace, mais un mode d'accès à part entière au thème exploité. C'est le cas avec cette édition soignée et richement illustrée, réalisée à l'occasion de l'exposition «Japonisme et mode», tenue au Palais Galliera (Musée de la Mode et du Costume), à Paris, du 17 avril au 4 août 1996.

La qualité du contenu de l'exposition et de son catalogue sont redevables en bonne partie à la mise en commun de l'expertise des spécialistes du Palais Galliera à Paris et de ceux du Kyôto Costume Institute au Japon. L'événement a visiblement bénéficié de l'expérience du Kyôto Costume Institute, qui avait organisé une première exposition sur le même thème, en 1994, en collaboration avec le musée national d'art moderne de Kyôto. De plus, le conservateur en chef de l'institut de Kyôto, Akiko Fukai, qui signe un article

substantiel du catalogue de l'exposition parisienne de 1996 («Le japonisme dans la mode», p. 29-54), est également l'auteur d'une monographie sur la question (*Japonisme dans la mode*, Heibonsha, 1994).

Tout en concentrant leurs propos sur l'influence du vêtement japonais dans la mode, les diverses contributions des auteurs du catalogue débouchent plus largement sur la question des échanges culturels entre le Japon et l'Occident, surtout à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. On rappelle ainsi que l'esthétique japonaise a exercé une influence non négligeable sur l'évolution de l'art moderne en Occident, à travers des peintres comme Monet, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Van Gogh et Bonnard. L'engouement d'une avant-garde artistique pour le Japon, et les répercussions qui s'ensuivirent sur les usages et les pratiques culturelles d'une frange des populations européennes, s'explique en partie par l'ouverture du Japon, après 1853, au développement d'échanges commerciaux multilatéraux. Après une période de fermeture quasi totale qui avait duré deux siècles, sous le shôgunat d'Edo, le rétablissement des ponts commerciaux eut pour effet de favoriser, sinon de provoquer, la multiplication des échanges. Ce ne seront pas alors seulement les objets, ni seulement les savoirs et les techniques du Japon, qui feront irruption dans la culture européenne, mais bien une certaine manière de voir japonaise. Un des effets les plus durables de cette irruption, comme le souligne Shûji Takashina (p. 27), sera de réhabiliter, au moins en partie, les arts dits «décoratifs» ou «mineurs», que les canons de l'art moderne avaient tendance à reléguer au second plan, au profit des arts dissociés de toute connotation pratique. Au Japon, en effet, l'objet d'art demeure inscrit dans le quotidien, de telle sorte que les premiers étalages systématiques d'art japonais à l'étranger, dans le cadre des expositions universelles de la deuxième moitié du XIX^e siècle, seront disposés dans un environnement domestique reconstitué. On comprendra dès lors que le kimono puisse être considéré par les Japonais comme une oeuvre d'art, au plein sens du terme.

Dans son article, Akiko Fukai affirme que «le japonisme a été l'un des facteurs les plus puissants de l'évolution de la mode» (p. 29). L'influence du vêtement japonais se serait déployée selon elle en quatre étapes : (1) l'introduction du kimono comme élément exotique; (2) l'imitation des motifs japonais et de leurs méthodes d'impression; (3) la prise de conscience de la plastique du kimono; et (4) l'intégration de caractères de l'esthétique japonaise parmi les sources de la création en mode contemporaine. Dès la fin du XVII^e siècle, les Hollandais (seuls Européens avec qui le Japon conserva des liens commerciaux sous le shôgunat d'Edo) faisaient fabriquer en Inde des robes de chambre inspirées du kimono. À la fin des années 1880, le fondateur de la haute couture, Charles Frédéric Worth, intégrait à ses créations des broderies à motifs japonais et des compositions asymétriques, utilisant entre autres les tissus lyonnais «à la japonaise». À partir de 1903, Paul Poiret commença à créer des vêtements inspirés du kimono. Après 1918, Madeleine Vionnet faisait

pour sa part le pari de s'inspirer du kimono tout en révélant les formes du corps féminin. Enfin, les années 1920 devaient voir l'aboutissement de l'influence japonaise : par contraste avec la raideur des tissus et la prolifération d'ornements qui avaient marqué le XIX^e siècle, les vêtements de cette décennie furent conçus comme des coulées de matière fluide se déversant sur les reliefs du corps. Puis, dans les années 1930, tandis que les relations entre le Japon et une partie de l'Occident se détérioraient, l'influence japonaise sur la mode s'estompa.

Il faudra attendre les années soixante-dix pour qu'une nouvelle vague d'influence japonaise se fasse à nouveau sentir. À cette époque s'installent à Paris les Kenzo Takada (1970), Issey Miyake (1973), Hanae Mori (1975), Rei Kawakubo et Yohji Yamamoto (1981). La nouveauté, toutefois, est que ces derniers s'imposent en tant que détenteurs d'un héritage culturel qu'ils réinvestissent eux-mêmes dans le champ de la mode contemporaine; ils portent bien haut leur nipponité et en usent comme d'une arme pour se découper une place à même le système occidental de la mode. D'un autre côté, Richard Martin et Harold Koda (p. 77-86) font remarquer que les créateurs japonais arrivent à point nommé, au moment où la mode cherche à créer une esthétique correspondant à de nouvelles valeurs, par exemple l'expression d'une différence sexuelle qui ne serait pas perçue comme opposition. Kiyokazu Washida (p. 89-91) va encore plus loin, faisant valoir que le vêtement japonais traditionnel se prêterait à «promouvoir des valeurs autres que la beauté, l'élégance ou le sex-appeal».

L'influence japonaise doit être problématisée aujourd'hui en tenant compte du caractère densément réticulé de la culture mondiale. Des traits autrefois ethniques ou nationaux sont l'objet, dans le contexte actuel, d'une mise en circulation qui rend possible leur réappropriation en tant qu'emblèmes de nouvelles associations stratégiques. Le réalisateur anglais Peter Greenaway illustre récemment le phénomène, en mettant en scène, dans son film *The Pillow Book*, la fascination résurgente pour la calligraphie chez une partie des Japonais, s'associant lui-même à ce qu'on pourrait interpréter comme un réflexe de sauvegarde. Ayant cela à l'esprit, on doit conclure qu'un ouvrage comme le catalogue de l'exposition *Japonisme et mode* fournit des matériaux fort utiles à qui voudra tenter de mieux suivre, dans ses particularités contemporaines, les voies d'élaboration de la culture.

Nancy Ackerman, *Wathahine, photographies de femmes autochtones*, Musée McCord d'histoire canadienne, du 1^{er} août 1996 au 12 janvier 1997, Musée canadien des civilisations, du 25 avril 1997 au 15 mars 1998

Recenseur: *Sylvie Vincent*
Centre de recherche et d'analyse en sciences humaines

Ce sont toujours les femmes qui sont devant. Nous sommes les mères de ces hommes qui prennent les décisions – ces chefs et ces politiciens – Femmes... nous sommes les mères de chaque être vivant. (Eva McKay, Sioux Valley, Manitoba¹)

Le Musée McCord a présenté, au cours de l'hiver 1996-1997, une exposition de photographies de femmes autochtones qui fut ensuite accueillie au Musée canadien des civilisations. Il s'agit d'une trentaine de photographies prises par Nancy Ackerman dans plusieurs régions du Canada, dont plus d'un tiers au Québec et au Labrador. Les autres proviennent surtout des Territoires du Nord-Ouest et du Manitoba, mais aussi de Nouvelle-Écosse, d'Ontario et de Colombie Britannique.

Nancy Ackerman est elle-même d'origine amérindienne par sa grand-mère paternelle née à Akwesasne. Si le destin personnel de son père a coupé celui-ci de la culture mohawk, la photographe tente au contraire de retrouver et d'«explorer son patrimoine autochtone». Entre 1991 et 1995 elle a donc parcouru le Canada, cherchant à saisir, au détour des visages, des gestes et des regards, le reflet de l'âme autochtone.

Pour ce faire, Nancy Ackerman a choisi de photographier des femmes engagées – que ce soit sur le plan social ou politique – et conscientes de leurs appartenances. Elle nous présente des travailleuses sociales, des enseignantes, des artistes ainsi que des aînées qui continuent à vivre leur culture et à la transmettre. Parmi celles-ci figurent par exemple : Elizabeth Dick, de Whapmagoostui, qui «a lutté pour le droit de ses enfants de vivre et de chasser sur le territoire cri sans la menace d'autres inondations massives résultant des projets d'aménagement hydroélectrique»; Josie Monette Hill, de Winnipeg, qui se consacre aux Autochtones «vivant en milieu urbain dans des maisons de transit et des centres d'aide à la famille»; Jane Gottfriedson, de Keremeos, présidente de l'Aboriginal Women's Council of British Columbia; Terry John, également de Colombie Britannique, qui lutte contre l'exploitation forestière sur les terres ancestrales de sa communauté; Mina Weetaltuk de Kuujuarapik qui, avec d'autres opposants au projet Grande Baleine, se rendit à New York, en 1990, à bord de l'Odeyak; Rose Grégoire et sa soeur Elizabeth Penashue, de Sheshatshiu au Labrador, qui se battent, au risque de leur liberté, contre les vols à basse altitude des avions militaires basés à Goose Bay.

Sur la vingtaine de femmes photographiées, un tiers sont des Inuites des Territoires du Nord-Ouest et du Québec, les deux autres tiers se partageant entre des femmes vivant en milieu urbain (Mohawks, Abénaquise, Cries...) et des femmes vivant dans de petites communautés (Innués, Cries, Micmaques, Dènè...). Pour plusieurs d'entre elles, la photographe a choisi de ne présenter que le visage, en gros plan,