

Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'oeil et de la marche

Pierre Ouellet

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62707ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN


0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellet, P. (2010). Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'oeil et de la marche. *Inter*, (106), 28–35.



Un nouveau totémisme Rituels du souffle, de l'œil et de la marche

PAR PIERRE OUELLET

Accompagne-moi pour faire marcher
la parole, la parole voyage là où nous
sommes, suivons la piste de nos ancêtres
pour ne pas nous égarer, parlons-nous...

Joséphine Bacon, *Bâtons à message*

Il y a les arbres à palabres. Il y a aussi les bâtons à message, les *tshissinuashitakana*, comme le dit la langue des Innus qui habitent le Nord-Est du Québec, entre le Lac-Saint-Jean et la Basse-Côte-Nord. « Les bâtons à message servaient de points de repère à mes grands-parents dans le *nutschimit*, à l'intérieur des terres », raconte la poète innue Joséphine Bacon, née à Betsiamites, à une centaine de kilomètres de Tadoussac, précisant que « les Innus laissaient ces messages visuels sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation ». Ainsi, « ils plantaient deux morceaux de bois d'épinette blanche, plus ou moins courts, l'un à l'oblique de l'autre », dans des positions qui pouvaient varier : « un bâton penché très près du sol contre un bâton vertical, par exemple, signifiait la famine, et son orientation désignait, comme une boussole, le territoire où ils se rendaient »¹. Joséphine Bacon – qu'on appelle aussi Bibitte, déformation de *Pipin*, en innu-aimun – en conclut que « les arbres ont parlé avant les hommes » et qu'« à travers eux, la parole était toujours en voyage »². La parole s'accroche aux branches des arbres entre lesquelles elle tisse ses fils vivants plutôt qu'elle ne pend aux lèvres des hommes pour tomber à leurs pieds dans un silence de mort. Voilà la philosophie du langage propre au peuple innu : la parole est plus grande que nous, elle a la taille des arbres qu'elle relie en une forêt de symboles par son passage d'un bâton à message à l'autre, de bois d'épinette croisés en bois d'épinette penchés. Si l'arbre est stable par ses racines, qui le rattachent à la terre, il est nomade par la parole qui en émane dès lors qu'on croise deux de ses branches ou penche l'une d'entre elles pour indiquer une direction, symboliser un événement, signifier une présence lointaine : il est l'arbre voyageur qui étend ses branches ou tend les bras, épanche ses formes signifiantes jusque très loin à l'intérieur des terres, dans l'arrière-pays qu'est le *nutschimit*, le territoire de chasse où tout fait signe, bruit de pas ou bout de panache, froissement de feuilles ou simple tache, morceau de bois plié, cassé, planté de guingois au bord d'un sentier.

Bibitte Bacon dit de ses poèmes qu'ils sont des bâtons à message parce qu'ils parlent la langue des arbres, antérieure à celle des hommes : une langue trouvée ou retrouvée, plus que créée ou recréée, où ce ne sont pas tant les mots qui donnent du sens que les postures ou les positions qui donnent des directions, des pistes, des orientations, des marches à suivre, de sorte qu'elle nous exhorte non tant à y reconnaître une idée qu'à l'« accompagner » « pour faire marcher la parole » afin que « la parole voyage là où nous sommes », suivant « les pistes des ancêtres pour ne pas nous égarer »³. La parole poétique comme les bâtons totémiques, signes de la nature devenue *sur-nature*, nous disent le lieu où nous nous situons (« là où nous sommes »), le lieu d'où nous venons (« les pistes des ancêtres ») et le lieu où nous allons (où « la parole voyage » sans nous « égarer ») plutôt qu'elle ne dénote un sens ou une idée, un concept ou une notion. Le message dont le bâton poétique est porteur n'est pas d'ordre moral ou idéologique, comme lorsqu'on parle de textes à message, ni non plus un simple contenu signifié ou une pure représentation mentale, comme les théories de la communication nous ont appris à le comprendre dans notre monde médiatique, mais une véritable mission ou émission, une *trans-mission*, en fait, comme le dit le sens propre du mot latin *missus* dont il découle, qui désigne « ce qui a charge d'émettre ou de transmettre ». *Missus* est le participe passé de *mittere*, qui veut dire « lancer » ou « envoyer », « laisser aller », « laisser partir »... comme on lance des flèches, des cris ; comme on envoie des ondes ou laisse aller son souffle, son âme, qui part fin seul, voyage au loin comme un esprit. Ainsi le substantif *missio* désigne-il à la fois un « envoi » et un « renvoi », une « libération » et un « congé », et même une « grâce », comme lorsqu'on *gracie* un gladiateur à la fin d'un combat, le *renvoyant* à sa liberté, comme lorsqu'on rend *grâce* aux dieux par des offrandes propitiatoires qui *partent* en fumée.

> Eruoma Awashish,
La danse du soleil, 2009.

Les bâtons à message forment une ligne de transmission au cœur de la forêt, dont la *mission* plus ou moins secrète n'est pas tant de véhiculer un sens que de lancer des traits, des signes, dans telle ou telle direction de l'espace ou du temps, de laisser aller ou de laisser partir en un renvoi d'épinettes croisées en épinettes pliées les traces d'une présence, d'une situation, d'un événement qui a eu lieu ou aura lieu ici ou là, bref de libérer la parole muette des arbres qui ne demande qu'à être délivrée par un simple geste – croiser, pencher, briser, planter – grâce auquel le moindre bout de bois retrouve la *grâce* de dire ou de symboliser. Ce dernier mot est d'ailleurs issu du verbe grec *sum-bolein* qui désigne le geste de « lancer avec », de « jeter ensemble », de « projeter l'un contre l'autre » deux entités séparées mais complémentaires, deux tessons d'un même vase, deux morceaux d'un même parchemin, deux branches d'un même arbre.

Voies du verbe : rituels de l'arbre et du vent

Ce n'est pas l'homme qui parle dans la parole, mais la parole qui parle en lui, par lui, pour lui, comme s'il en était traversé de part en part, au même titre que tous les êtres de la forêt littéralement réticulés par le réseau secret des bâtons à message ou des poèmes totémiques qui en structure l'espace et le temps en profondeur, sous l'apparent chaos dans lequel la nature se présente à première vue et dont les forces ou les puissances occultes se libèrent à l'occasion pour en délivrer la voix sacrée, les voies secrètes, les vues cachées, comme lorsque Bibitte Bacon écrit :

Mes sœurs
les quatre vents
caressent une terre
de lichens et de mousses
de rivières et de lacs,
là où les épinettes blanches
ont parlé à mon père⁴

C'est la caresse des vents sur la terre de lichens et de mousses, de rivières et de lacs, qui fait parler les épinettes blanches à l'oreille du père, mais ces vents sont de véritables « sœurs », dit le poème. Ainsi, le plus lointain, le monde cosmique, les météores, les éléments, deviennent le monde le plus proche, le plus intime, la famille immédiate : les sœurs s'adressent au père par le biais de la Nature tout entière, par le contact du ciel et de la terre qu'assure le mouvement des vents qui caressent les mousses et les lichens, comme si le bruit de l'air que la brise fait entendre dans les épinettes transformait leurs branches en bâtons à message, en poèmes totémiques, en antennes poétiques qui émettent et transmettent de proche en proche la parole sacrée qui sans cesse voyage et marche là où nous sommes, nous accompagnant comme une mémoire, celle des *pistes de nos ancêtres*, et comme un rêve, qui est toujours un présage, celui du lieu où nous espérons aller sans nous *égarer*. La branche brisée, croisée, penchée, n'est pas un signe par elle-même ou pour elle-même mais, parce qu'elle est un trait d'union entre le ciel et la terre, les vents et les lichens, et qu'elle vaut, en tant qu'émissaire, ambassade, chargée de mission, pour quelque chose de plus vaste dont la nature symbolique provoque l'apparition, elle « jette ensemble », « elle lance l'un contre l'autre » les éléments (l'air et la terre), les directions (le haut et le bas) ou les mouvements (les rivières et les vents) dont la rencontre,

comme celle des deux tessons d'une même amphore, se met alors à signifier, à parler, à émettre, à transmettre, réalisant la grande mission inhérente à tout langage : faire circuler ou faire marcher et voyager les signes naturels d'un être à l'autre, renvoyer les uns aux autres les parties d'un seul ensemble, même infini.

Le surnaturel innu, comme celui de toutes les Premières Nations, ne se situe jamais au-dessus ou au-delà de la nature, mais en elle, parmi elle, dans ses aspects les plus secrets ou les plus cachés, les plus sacrés, tels les réseaux quasi imperceptibles de bâtons à message qui émettent et transmettent sans arrêter leur parole muette au cœur de la forêt et dont les poèmes qu'on écrit aujourd'hui, à l'instar des *tshissinuashitakana* de Bibitte Bacon, sont des sortes d'*analogon* au cœur d'une *autre* forêt, plus sauvage sans doute, où ils sont encore plus difficiles à percevoir et qu'on appelle la ville ou la cité. La poétique innue n'est pas que la mémoire d'anciennes cosmologies désormais perdues, mais un authentique système d'orientation dans la parole et la pensée qui nous permet de nous diriger ou de nous gouverner dans les forêts les plus denses ou les plus désertes du monde moderne ou postmoderne :

Ils marchent
sans courbure,
attentifs
aux sons de la neige
sous la raquette

des bâtons
à message
les attendent
au milieu du lac gelé⁵

Notre temps est gelé, notre lieu est gelé, dans cette suspension de l'histoire où nous sommes entrés, dans cette évanescence de tout territoire où nous ne cessons de pénétrer. Mais des bâtons à message nous attendent si nous avons l'œil suffisamment aiguisé pour les apercevoir, comme nous avons l'oreille assez fine pour entendre le son de la neige sous nos propres pas. Le lieu que nous habitons et le moment où nous vivons ne sont pas inertes ni insignifiants, disent les Innus. Ils vivent et signifient sans doute plus que nous, qui sommes devenus apathiques et insensés. Mais cette *sur-vivance* et cette *sur-signifiance* de l'espace et du temps restent cachées, secrètes, sacrées, perceptibles seulement dans quelques branches brisées, pliées, croisées, qu'incarnent les bâtons poétiques ou totémiques encore porteurs d'une vraie mission, émettre ou transmettre la « parole voyageuse », celle qui unit les arbres et les hommes entre eux, les vents et les rivières aussi bien, au sein d'un monde qu'on appelle Nature parce qu'une *Sur-Nature* l'habite au plus profond, la hante au plus creux, loge en son cœur, là où « les chants et les danses/ sentent le battement/ des cœurs assemblés/ au creux du tambour »⁶, écrit Bibitte Bacon, avant d'ajouter :

Le passage d'hier à demain
devient aujourd'hui
l'unique parole
de ma sœur,
la terre

Seul le tonnerre absout
une vie vécue⁷

Le cœur du tonnerre et le creux du tambour répondent l'un à l'autre comme ils répondent au battement de la vie, au passage d'hier à demain qu'incarne l'aujourd'hui, même quand il semble tout entier vécu... La parole qui tonne et tambourine en émettant et en transmettant non pas du sens, mais une mémoire et un espoir qui sont en fait des directions ou des orientations, comme celles que les bâtons à message indiquent dans le territoire de chasse, nous sauve et nous absout des égarements les plus terribles. Ceux-ci touchent à notre propre disparition, à cette espèce de servitude volontaire qu'est la lente autodestruction de l'espèce au sein d'une nature dont elle ne cesse depuis des siècles de se séparer, sans se rendre compte qu'elle se mutile, s'ampute, se castré de toute vraie vie, se coupe de tout vrai monde.

Les mots et les images doivent réintégrer la nature, à laquelle ils doivent s'assimiler ou s'intérioriser au point de devenir ses voies de circulation les plus secrètes, ses points de repère et ses lignes de fuite les plus sacrés, son système d'orientation plus ou moins occulte grâce auquel nous pouvons suivre la route des esprits ou la piste des ancêtres sans nous égarer. Bref, ils doivent devenir les lignes de transmission quasi invisibles qui tiennent les lieux et les moments du monde en un seul et même « tout » : les paroles et les visions n'existent pas *au-dessus* du monde, dans une sorte de *sur-réalité* qui se superposerait au réel proprement dit, mais *au sein même* de la nature, qui est *sur-naturelle* « par nature », si je puis dire, de manière inhérente et immanente, intrinsèque. C'est pourquoi Bibitte Bacon plante ses bâtons de poèmes dans l'espace et dans le temps de la mémoire et des rêves, et pas seulement sur la page du livre où nous pouvons les lire : elle crée ainsi un véritable *rituel* de la parole où nous circulons de vers en vers, de strophe

en strophe, comme au sein d'une forêt de signes où tel mot est une branche brisée, telle phrase un bout de bois penché, et grâce auxquels nous pouvons nous orienter dans ce territoire de chasse qu'est notre propre vie. C'est pourquoi aussi Richard Robertson, artiste et poète métis de Mashteuiatsh, au Lac-Saint-Jean, d'ascendances innue par sa lignée maternelle et écossaise par sa lignée paternelle, installe ses œuvres au cœur de la forêt boréale, notamment dans son propre territoire de chasse près du parc de Chibougamau.

Pièges à message : rituels de l'œil et du temps

L'une de ses œuvres, justement intitulée *Territoire* (2006), se présente au milieu d'un large sentier comme une sorte de bâton à message multiple, à la fois opaque et transparent, au sein d'un bois d'épinettes blanches dont une partie semble détruite. Tendue entre deux troncs d'arbres, tel un collet par un braconnier, en une haute toile, en un large voile ajouré, en un rideau à claire-voie, en une porte de cordes ou en une clôture de fils qui ouvre et ferme en même temps l'accès au territoire, elle prend l'allure d'un gigantesque capteur de rêves ou de mémoire, avec le double motif peint en rouge sur fond blanc puis en blanc sur fond rouge d'une aile et d'un œil rappelant ceux de l'aigle qui veille sur la forêt avec la même vigilance que l'Esprit. Au moment de l'installation de ce dispositif, l'artiste nous apprend que son territoire de chasse vient d'être saccagé, ravagé et partiellement brûlé par les compagnies forestières qui exploitent les ressources de la région : cette espèce de barrière ailée munie d'un œil immense, tout sanglant, d'une nature profondément meurtrie se dresse dès lors comme un témoin oculaire de la destruction et comme un gardien permanent, à l'œil ouvert aussi large qu'une aile, sur les menaces d'anéantissement, prêt à fondre comme l'aigle sur les prédateurs les plus puissants plutôt que sur les proies, dorénavant placées sous sa protection.

Une autre installation, intitulée *Au fil du temps*, réalisée en août 2006 à l'occasion de l'événement *Os brûlé* organisé à Chicoutimi sur le thème de la scapulomancie⁸, montre aussi plusieurs fils qui pendent à un double câble tendu entre quatre poteaux – quatre bâtons à message ? – au bout desquels sont attachés des os et des crânes d'animaux tués non par le chasseur innu, mais par les incendiaires étrangers : ces ossements témoignent d'un « écocide », d'un crime contre la nature, que l'artiste décrit non seulement comme la surexploitation des ressources forestières par l'industrie papetière omniprésente et omnipuissante au Lac-Saint-Jean, mais aussi, et surtout, de manière plus générale et inquiétante, comme l'envahissement du milieu naturel par ceux qu'il appelle « les géants du temps »⁹. Ces derniers sont responsables – par la folle accélération de l'Histoire dont ils sont le moteur – de la massification de l'espace, de la densification de l'univers qui croule désormais sous son propre poids, s'écrase sur lui-même en une sorte de suicide lent dont témoigne le saccage des territoires sauvages causé par les « combats de Titans » qu'ils déclenchent et dont l'enjeu est de posséder le plus d'espace en le moins de temps possible tout en provoquant des agissements et des agitations qui bouleversent en profondeur l'état du monde. L'artiste écrit : « Plus ça bouge et plus il y a de la couleur, de la chaleur, de la pesanteur. Plus le temps coloré peint la vue de surfaces captivantes et passagères. Cependant, ce monde de surfaces colorées obscurcit les clartés qui jadis



> Richard Robertson, *Territoire*, 2006.



> Richard Robertson, *Au fil du temps*, 2006.

peuplaient l'imaginaire de la Terre. Il y avait auparavant des êtres de lumière posés à des endroits où l'axe du temps n'avait pas d'emprise. Ces lieux sans couleurs et sans mouvements possédaient une beauté éternelle et universelle. Ces espaces atemporels et mythiques tentaient d'arrêter le géant du temps qui colore l'environnement de teintes artificielles cachant une lourdeur qui accélère le monde et le fait chuter¹⁰. »

Les installations de fils et de cordes que Richard Robertson tend dans la nature sont des pièges à lumière ou des capteurs d'éternité destinés à faire barrière au Temps, aux Géants et aux Titans du « temps accéléré » qu'on appelle l'Histoire, dont la puissance incontrôlable brûle toutes les énergies de la Nature : « la démesure combinée à la vitesse, précise-t-il, demande beaucoup d'énergie pour arriver à se maintenir active » ; ainsi « la course du géant pour devenir de plus en plus gros provoque chez celui-ci une transformation en une chose immense et dangereuse »¹¹, susceptible de tout écraser, de tout compresser, de tout anéantir. C'est une force non seulement déicide et homicide, qui s'attaque au corps de l'Homme et aux Esprits, non seulement « zoocide » et « biocide », qui s'en prend violemment aux espèces vivantes et à la source de toute vie, mais aussi « cosmicide » et « physicide », le *cosmos* et la *phusis*, l'apparaître et le devenir de la Nature naturante, toujours à l'état naissant, étant désormais menacés d'entrer en agonie, puis de tomber dans un long coma dont ils ne se réveilleront pas.

Richard Robertson explique ainsi le fonctionnement symbolique de ses œuvres, qui sont de véritables rituels cosmophysiques où les forces naturelles s'affrontent dans un espace-temps qu'il cherche à restituer à son propre être, libéré du *devenir* destructeur des géants humains qui veulent se faire toujours plus grands que lui : « Je conçois mes installations à la façon de dispositifs qui travaillent sur le temps, le grand chaos qui vibre et dégage de la chaleur et des couleurs. En s'approchant de plus près de ces dispositifs, on aperçoit des réseaux de droites qui *freinent* cette excitation électrochromatique. Ces ensembles de droites parallèles sont séparés au centre pour *laisser apparaître* des petits êtres de lumière. Ces brides éclairantes sont *orientées dans le sens inverse* des couleurs du temps qui vibrent. Elles sont là pour *ralentir* cette excitation électrochromatique qui essaie de sortir du dispositif pour devenir des géants envahissant l'espace alentour. Un milieu envahi par les géants du temps qui ont laissé leurs traces dévastatrices. Le fait d'être en présence de cette œuvre, de ce dispositif à *ralentir* le temps, aide l'humain à prendre conscience de *ces petits espaces de clarté qui servent à inverser la tendance lourde* qui est de toujours agir en grand¹². »

Ces dispositifs de fils et de cordes tendus entre les arbres ou les bouts de bois au sein d'une nature accidentée sont analogues aux bâtons à message dont parle Joséphine Bacon : ils orientent et font apparaître... Ce sont des émissaires, des transmetteurs, qui captent puis renvoient des « petits êtres

de lumière », des « petits espaces de clarté » qui nous permettent de nous diriger non seulement dans le monde physique, mais dans le monde éthique aussi, qui est la rencontre d'un univers mythique et d'une expérience esthétique culminant dans des « rites de vie » où nous ne sommes plus enfermés en nous, dans notre identité séparée, mais littéralement plongés dans cette « clarté où l'éternité a enfin retrouvé sa juste place dans le monde tourmenté et possédé par le temps accéléré, coloré, massif »¹³, comme l'écrit Robertson, faisant ainsi écho à l'un des bâtons de poèmes de Bibitte Bacon :

Le dos courbé
tu traverses les temps
[...]
que demain, hier
soient maintenant

ton pas léger
soulève l'espoir

un chant se fige
dans ta mémoire

tu deviens l'ancêtre
de tes ancêtres¹⁴.

Pour devenir l'ancêtre de ses ancêtres et pouvoir dire avec Bibitte : « Rêve parallèle/ à ma vie,/ mon réveil te ressemble// je t'ai vécu/ avant de te vivre¹⁵ », il faut non seulement ralentir ou freiner le temps accéléré de l'histoire humaine, comme l'écrit Richard Robertson mais, plus radicalement encore, « s'orienter dans le sens inverse des lourdeurs du temps », « inverser la tendance lourde » qui est d'aller toujours plus vite et de faire toujours plus grand. Il faut renverser le temps humain, *trop* humain, au profit du temps cosmique, mythique, grâce aux dispositifs totémiques et aux bâtons poétiques, capteurs et émetteurs d'éternité en miniature, de petits espaces de clarté ou de petits êtres lumineux qui font apparaître la légèreté, l'âme, l'esprit, l'aigle en vol, l'onde, le souffle, le vent caressant les mousses et les lichens, au lieu d'y enfoncer un pas toujours trop lourd pour notre terre, qui n'est jamais que du ciel plus sombre, du ciel tombé plus bas.

L'arbre-panache, autre œuvre de Robertson, montre des bois de cervidés pendus aux branches d'un arbre ou gisant au pied de son tronc, sur le bord d'une rivière qui coule à travers son territoire de chasse : ce ne sont pas des trophées, comme ceux que les chasseurs blancs accrochent sur le capot de leur voiture ou bien dans leur salon, au-dessus d'un foyer, pour exposer leur butin, exhiber leur force prédatrice, mais des vestiges ou des reliques de la Vie qui se perpétue, des *ex-voto* qui non seulement commémorent la vie de l'animal qui est passée dans l'homme par l'aliment qui lui a été offert, mais incarnent aussi une offrande propitiatoire destinée à rendre hommage à la nature et aux dieux de la grâce ainsi obtenue par le don de vie fait au chasseur. Don et contre-don, dirait Marcel Mauss, dont l'art, qui est aussi un don, le plus précieux de tous, dévoile l'étrange logique, hors de toute économie fondée sur l'appât du gain. On sait que Mauss, dans son *Essai sur le don*, s'attarde longuement sur un phénomène dont la structure et la dynamique semblent analogues à celles du *mana* pour la magie. Il dit que le *mana* est une force pleine, sans forme ni fond, une pure contenance

sans contenu, une puissance symbolique ou un sens en puissance, que Lévi-Strauss appellera plus tard un « signifiant flottant », un « symbole vide » ou un « signe zéro », censé désigner qu'il y a de la signification sans dénoter aucun sens particulier. Il s'agit d'un surcroît de sens qui donne de la valeur à un objet, à une personne, à une parole ou à un lieu, sans que nous puissions dire exactement de quelle valeur il s'agit. Leur sens nous échappe, se retire, s'efface, comme si l'excès se transformait en manque, le surcroît en retrait, le plein en vide, le pouvoir en une sorte de perte, comme il arrive parfois dans la contemplation esthétique et l'extase mystique, qui relèvent d'une « plénitude à vide » où nous sommes sous l'effet d'une puissance symbolique telle qu'aucun symbole réel ou actuel ne peut l'incarner ou la représenter dans et pour la conscience.

Le don chez plusieurs peuples de Mélanésie, mais partout ailleurs aussi, sous divers noms et différents aspects, comme chez les Innus ou les Attikameks, semble régi originellement par une sorte de *mana* qui lui serait propre, que les Maoris appellent quant à eux le *hau*, dont Lévi-Strauss décrit la nature mystérieuse comme « une source d'énergie qui opère la synthèse »¹⁶ entre « donner », « recevoir » et « rendre ». Mauss écrit quant à lui qu'« on peut [...] prouver que dans les choses échangées [...] il y a une vertu [au sens étymologique de *virtus*: "puissance virtuelle"] qui force les dons à circuler, à être donnés, à être rendus »¹⁷. Comme le *mana* est une totalité signifiante qui est plus que chacune de ses parties, débordant de la sorte les sens multiples et singuliers qui sont censés la composer et auxquels elle ne se réduit jamais, le *hau* est une valeur

globale, supplémentaire, excédentaire, irréductible aux nombreuses valeurs, extrêmement variées, que peuvent prendre les objets dans tel ou tel échange, et qui valorise l'échange lui-même, le fait de donner, de recevoir et de rendre, conférant ainsi une vertu ou une *virtus*, une force propre au phénomène global de la donation, dont l'effet est d'unir en une même énergie le donateur, le don et le donataire en un lieu et en un temps propices à sa circulation. Ainsi, le *hau* de la forêt qui donne ses proies au chasseur devient-il le *hau* du chasseur lorsque celui-ci les offre à ses proches ou à un donataire lointain, qui en reçoit du même coup le *hau*, qu'il devra transmettre à son tour à un autre destinataire ou, ultimement, rendre à la forêt sous la forme de libations, d'offrandes, de sacrifices. L'économie symbolique du monde innu, à l'instar du système du don régi par le *hau* chez les Maoris, repose sur le fait qu'une force secrète, supérieure aux sujets et aux objets, aux proies et aux chasseurs, aux donateurs et aux donataires, pousse chacun à donner ou à rendre ce qu'il reçoit: la *trans-mission* qu'assurent les bâtons à message se trouve dès lors relayée par une espèce de *trans-duction* qui fait revenir à la Nature, par un long effet boomerang, les dons qu'elle émet en dons qu'on lui rend, notamment dans les offrandes que sont les objets rituels de l'art et de la parole.

L'art et la poésie sont ainsi partie prenante de cet *oikos* et de ce *nomos*, de cette économie non marchande dans laquelle la Nature, en se donnant à profusion, déclenche un contre-don d'images et de paroles qui donnent à leur tour – émettent et transmettent, tels des bâtons à message – un surcroît de sens ou de valeur qui entretient ou décuple le *hau*



> Richard Robertson, *L'arbre-panache*.



> Richard Robertson, *Perdrix un jour*, 2000.



> Richard Robertson, *Culture de l'espace oublié*, 2004.

ou l'énergie donatrice, la *mana* de la *trans-mission* propre aux échanges, la force virtuelle qui régit la circulation des dons au sein de l'espace-temps. Les œuvres de Richard Robertson, tout comme celles d'Eruoma Awashish, comme on va le voir à l'instant, sont des dispositifs porteurs ou transporteurs de *hau*, qui non seulement font « marcher la parole » – la font « voyager », dirait Bibitte Bacon –, mais font aussi « circuler les forces » – « électrochromatiques », dirait Robertson, cosmophysiques au sens large. Grâce à ces forces, la parole elle-même, son souffle, son âme, tout comme la vision propre aux images de l'art et le mouvement du corps dansant ou performant, ne serait-ce que sa lente déambulation sur le territoire de chasse ou sur n'importe quelle scène du monde, y compris celle de l'art, sont considérés comme de véritables dons qui participent tout entiers à la « prise de valeur » du monde comme lieu rituel des échanges non pas strictement économiques, mais hautement symboliques. Ces échanges définissent les rapports de l'homme et de la nature comme réciprocité plus ou moins différée des dons offerts, reçus puis rendus, selon une dynamique qui n'est pas sans lien avec le mode de *trans-mission* propre aux bâtons à message, dont *L'arbre-panache* de Robertson est une variante et un prolongement, tout comme *Perdrix un jour*, de 2000, ou encore *Culture de l'espace oublié*, de 2004, dans lesquelles les dispositifs de points de repère territoriaux pour lutter contre l'amnésie de notre temps ne sont pas sans faire penser aux interventions et installations animalières d'Eruoma Awashish.



> Eruoma Awashish, *La danse du soleil*, 2009.

Dons de vie : rituels de l'espace et du sang

Eruoma Awashish est une artiste d'origine attikamek qui vit en territoire innu, à Mashteuiatsh, tout comme Richard Robertson. Elle aussi utilise les bois de cervidés comme bâtons à message dérivés... pour émettre ou transmettre le *hau*, la vertu ou la force virtuelle propre à la forêt comme don premier, donation permanente, donnée sans cesse donnante – « nature naturante », éternellement naissante –, c'est-à-dire comme présent ou offrande qui doit lui être ultimement rendu pour que la vie continue. Les bois de cerfs, comme les ailes

d'aigles qu'elle utilise aussi, ne sont pas seulement des vestiges momifiés ou naturalisés de la vie animale, dont la forêt tire sa vitalité, assurant grâce à elle la perpétuation du cycle de la prédation nécessaire à sa reproduction : ils sont aussi des talismans, que les Grecs appelaient *telesma*, du mot *telos* qui veut dire « fin, finalité, achèvement, accomplissement, effet ultime », comme dans *téléologie*, « la science des fins dernières ou de la finalité de la vie », mais qui signifie aussi « distance et éloignement », comme dans *télégraphie* ou *télépathie*, deux modes de « transmission à distance ». Le mot *telesma* était utilisé à la fois pour parler d'un rite religieux censé évoquer et conjurer la finitude ou la finalité de l'être humain et pour désigner le don en retour que chaque citoyen devait au souverain ou aux maîtres de la cité sous forme d'impôts ou de redevances. Le mot *talisman*, qui en dérive, a gardé une partie de ce sens : c'est « un objet sur lequel sont gravés ou inscrits des signes consacrés, auquel on attribue des vertus magiques de protection, des effets souverains », comme le disent les dictionnaires, montrant par là le lien secret qui unit le *hau* propre au don et le *mana* propre au symbole. Ils se trouvent confrontés dans l'idée que l'objet ritualisé en quoi consiste l'œuvre d'art, au même titre que l'amulette ou le fétiche, n'acquiert son pouvoir, sa puissance d'effectuation, ses vertus protectrices – auxquelles les grands totems des Indiens de la côte Ouest canadienne sont notamment dédiés – que par sa finalité dernière, son *telos* ultime, qui est de rendre en une redevance infinie, plus proche de l'offrande, du sacrifice, de la dépense ou du potlatch que de l'impôt proprement dit, ce qu'il a reçu à l'origine de la Nature donatrice à laquelle il appartient.

Comme le bâton à message qui émet et transmet à distance, dans le temps et dans l'espace, les points de repère permettant de nous orienter dans la forêt en ayant en tête le but rêvé du voyage, sa finalité, son *telos* comme « fin », et l'origine sans cesse rappelée du nomadisme, soit la piste des ancêtres ou les causes premières de tout voyage, le *telos* comme « distance sacrée », les performances et les installations rituelles d'Eruoma Awashish sont des *telesmata* permettant de franchir et de nous affranchir des espaces infinis, des distances secrètes qui nous séparent du monde sacré des origines et des fins, des dons premiers et des ultimes contre-dons, des données naturelles et des dettes symboliques que les offrandes, les sacrifices ou les redevances artistiques remboursent au-delà de toutes valeurs attribuables, de toutes sommes quantifiables. Dans une de ses œuvres exposées à l'automne 2009 au Musée amérindien de Mashteuiatsh sous le titre général de *La danse du soleil*, on trouve un grand bois de cerf placé à l'extrême gauche d'un long tableau horizontal peint presque uniformément en brun, de la couleur du panache de l'animal, mais par larges touches. Celles-ci évoquent le mouvement et la matière du ciel et de la terre, en même temps que le geste et la main de l'artiste, en un vaste champ monochrome seulement entrecoupé ou interrompu par une bande verticale de couleur noire qui transverse le dernier quart du tableau, autrement vide de toute figure : le signe souverain, protecteur, dans lequel la bête survit à elle-même – comme l'épinière blanche dans la branche qu'on penche, rompt ou croise, devenue *tshissinuashitakana*, son esprit ou sa parole s'exprimant au-delà de son être. Il est le panache où vie et mort se rabourent symboliquement, le bois totémique ou le chef talismanique dans lequel l'animal devient éternel, plus que vivant, presque divin, *Atikuapeu*, « Homme-caribou »,



ou *Papakassik*, « Maître du caribou », dirait Bibitte Bacon¹⁸. Bref, le bois à message transmettant sa force séculaire, dépositaire de la Puissance, porteur de la Valeur, ambassadeur de l'Esprit, « ouvre » le champ de vision, amorce le balayage de l'espace où l'on ne rencontre rien d'autre que l'infini et son insondable profondeur de champ, sinon cette bande noire à l'avant-plan qui fait saillance pour indiquer qu'une frontière existe, qu'une limite persiste, mais que le regard la franchit, la transgresse. Il poursuit ainsi son voyage au-delà des fins, comme si la figure tutélaire du bois de cerf ou de caribou, à l'image du sentier des ancêtres dans le poème de Joséphine Bacon, portait le *hau* ou le *mana* au sens fort, soit la valeur primordiale ou le signifiant flottant qui sont la force grâce à laquelle « les paroles marchent » sans arrêt et les « dons circulent » sans interruption dans un monde à la fois naturel et *sur-naturel* où les mots et les images sont *entre* les êtres, *parmi* eux, *au cœur* d'une seule et même forêt dans laquelle chaque tronc, chaque branche ou chaque brindille est un bâton à message virtuel qui a pour mission ou pour vertu d'émettre et de transmettre partout sur la planète pour qu'on puisse y errer en toute liberté, comme les souffles et les esprits, sans se perdre ou s'égarer.

C'est ce que montre la performance qu'Eruoma Awashish a réalisée lors de la deuxième édition de

l'événement *Os brûlé*, qui a eu lieu au Musée amérindien de Mashteuiatsh au mois d'août 2008. Ayant posé sur ses yeux et pris dans ses mains de larges miroirs qui sont en fait des rétroviseurs, censés lui faire voir ce qui est derrière, et ayant aussi barbouillé ses lèvres d'un rouge sanglant où l'on reconnaît la trace d'une large blessure, pareille à un bâillon l'empêchant de parler, au bandeau de miroirs l'empêchant de voir et à ses mains pleines de rétroviseurs l'empêchant de toucher, elle s'avance péniblement sur le sentier en traînant derrière elle, attachés par des cordes à ses chevilles, de lourds panaches de cervidés, bois de cerfs ou de caribous, qui creusent dans le sol de profonds sillons sous lesquels disparaissent ses propres pas, de sorte que sa marche ne laisse d'autres traces que celles des bois raclant la terre. Comme dans l'œuvre précédente où le panache *ouvrait* un monde de possibles, de forces virtuelles appelées à se réaliser sous différentes formes que seul un « signifiant flottant », tel le *mana*, ou une « énergie vide », tel le *hau*, peut globalement symboliser, les bois de cerfs ou de caribous *ferment* ici la marche du monde, dont ils ralentissent le temps de géant, dirait Robertson, inversant la course du monde vers sa propre fin, à laquelle on se destine aveuglément, sans pouvoir dire un mot, les yeux bouchés et la bouche souillée. Mais ils *ouvrent* du même coup, tel le soc d'une charrue dans

> Eruoma Awashish, *Manto*, 2006.

la terre qu'il écorche, de larges sillons qui semblent non seulement une piste à suivre, comme celle des ancêtres dont parle Bibitte Bacon dans ses bâtons à message, mais aussi et surtout le signe d'une refertilisation du monde, d'un réengendrement de la nature, d'une refécondation de l'espace, d'une refondation de la vie que marque avec force le retour du don reçu par l'artiste ou le chasseur à la terre qui le lui a offert, avec laquelle il fait *un* ou forme un *tout*.

Chaque don qui m'a été transmis s'attache à moi en une sorte de legs dont j'ai la charge et dont je traîne le poids derrière mes pas, sans que je puisse le regarder, interdit comme Orphée de voir le visage de mon passé, de ma passion, de tout ce dont j'aurai pâti dans ma propre vie, entre euphorie et dysphorie, puisque les rétroviseurs, cette mémoire du regard, sont désormais tournés vers l'avant et me bouchent les yeux comme ils m'entravent les mains. Mais ce lourd héritage des dons reçus, qui me poursuivent telle une ombre et m'empêchent ainsi de fuir ma propre histoire, trace derrière moi des signes de pistes, des sillons de terre, une écriture naturelle, autant que les bâtons à message faits de bois d'épinettes blanches. Bref, il trace une suite de traits, comme dans le sillage d'un canot, constitutifs d'une « ligne de transmission » qui continue d'émettre derrière moi, de faire circuler l'énergie à la fois naturelle et surnaturelle, cosmique et symbolique, grâce à laquelle le monde se perpétue, se redonnant à chaque instant, s'offrant sous une nouvelle forme, modulant autrement le grand « signifiant flottant », rampant, frottant, sinuant et insinuant, raclant le sol auquel il s'accroche et dont le *mana* des Mélanésiens comme le *manitou* des peuples amérindiens sont de possibles incarnations.

On peut le voir dans une autre œuvre d'Eruoma Awashish intitulée *Manto*, de 2006, où un grand manteau de chaman, vide de tout corps réel, présent, actuel, veille tel un revenant ou un fantôme lumineux mais sanglant sur tout un peuple de crânes d'animaux, qui s'étendent à ses pieds en cercles concentriques selon un axe ou un vecteur qui va vers l'extérieur, l'horizon, l'ailleurs. Mais ils sont dans l'ombre ou sous la lumière doublement protectrice du grand poncho qui flotte, sans forme ni fond, doué d'une puissance sourde, d'une énergie, d'une vertu, d'une force virtuelle qu'il leur transmet jusque par-delà les limites de la mort, les frontières de la finitude, le seuil du possible, pour une « transhumance » qui n'aura pas de fin, un « voyage de l'âme ou de la parole » qui ne connaîtra pas de clôture. En effet, un tel nomadisme propre à la vie ne consiste pas à aller d'un point à un autre, mais à emprunter le grand arc de cercle de la donation où tout passe de main en main pour revenir à son point de départ, là d'où part à nouveau la mission propre au message qui va d'être en être, d'arbre en arbre, de bâton en bâton, mais aussi d'œuvre en œuvre et de poème en poème, cette mission étant d'émettre et de remettre sans arrêt, sans se démettre jamais, comme le souligne d'ailleurs la présence du tambour sacré ou du *Teueikan* entre les pans du grand *Manitu-manto*, qui continue de battre au cœur de la forêt même après les grands saccages ou les grands massacres.

Voilà une sorte de rituel figé dans un moment du temps ralenti à l'extrême, un « arrêt sur image », comme on le dit, où l'on peut voir, comme dans *Takwakin*, de 2008, que la figure totémique du crâne, de l'aile ou du panache, qui renvoie à une animalité non corruptible, à la vie non putrescible, proche du divin ou de l'esprit, puisque l'os, le bois, la plume, ne périssent pas au même titre que la chair – semblables en cela aux branches d'épinettes blanches qu'on rompt, plie, croise, pour en faire de petits totems sémiotiques ou des bâtons à message –, bref que la relique talismanique des proies que le chasseur a prélevées pour sa survie parmi les dons multiples que la forêt lui offre ne constitue pas seulement un motif ou un vague symbole dans l'univers artistique des Innus ou des Attikameks, mais de véritables relais de transmission de la vie elle-même, de l'énergie réunie du *hau* et du *mana* qui régit la circulation des dons ou des donations, bien plus que des données.

L'art participe à ces relais au même titre que les rites et les mythes d'autrefois, comme le montre une autre œuvre d'Eruoma Awashish, de 2009. On voit sortir de la poitrine d'un chasseur-

chaman, des pectoraux doublement incisés du personnage – paré d'une auréole et d'une plume d'aigle sur la tête, d'un œil béant ou d'une blessure large ouverte sur le cœur, en un métissage flagrant d'animisme et de christianisme qu'accroissent ses bras en croix et le pagne qui lui ceinture les reins – deux paires de fils rouges qu'on retrouve ensuite dans l'espace tridimensionnel de l'installation. Trois crânes de vaches y sont également reliés entre eux par des cordons du même rouge, qui sont autant de veines ou d'artères permettant la libre circulation du sang, de l'énergie, du vivant, entre l'homme, les dieux et les bêtes formant une seule et même nature, entièrement traversée par l'esprit voyageur qui l'anime et la transmute en « parole qui marche », comme le dit Joséphine Bacon, et dont la longue ligne de bâtons à message plantés dans l'espace-temps migrateur qu'est notre arrière-pays secret, notre *nutshimit* profond, l'intérieur sacré ou le cœur battant de nos terres, se clôt brusquement par ce petit piquet de mots :

Quand une parole est offerte
elle ne meurt jamais.

Ceux qui viendront
l'entendront¹⁹. ■

Notes

- 1 Joséphine Bacon, *Bâtons à message/Tshishinashitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009, p. 7.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.*, p. 8. (C'est moi qui souligne.)
- 4 *Ibid.*, p. 14.
- 5 *Ibid.*, p. 16.
- 6 *Ibid.*, p. 26.
- 7 *Ibid.*, p. 30.
- 8 L'événement *Os brûlé* a été organisé par Michaël La Chance et Cindy Dumais à la Vieille Pulperie de Chicoutimi en août 2006 et a donné lieu à une publication éponyme disponible à l'Université du Québec à Chicoutimi. Cette rencontre avait pour but de réinterpréter le rituel de la lecture des épaules de caribous (la scapulomanie) à travers des performances et des installations produites par des artistes et des poètes d'aujourd'hui, dont quelques-uns d'origine innue.
- 9 Cf. Richard Robertson, « Les géants du temps », dans Pierre Ouellet et Guillaume Asselin (dir.), *Puissances du verbe: écriture et chamanisme*, Montréal, VLB éditeur, 2007, p. 221-229 (Le Soi et l'autre).
- 10 *Ibid.*, p. 221.
- 11 *Ibid.*, p. 222.
- 12 *Ibid.*, p. 228-229. (C'est moi qui souligne.)
- 13 *Ibid.*
- 14 J. Bacon, *op. cit.*, p. 124 et 126.
- 15 *Ibid.*, p. 128.
- 16 Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. XXXVIII. (C'est moi qui souligne.)
- 17 Cité dans *ibid.* (C'est moi qui souligne.)
- 18 J. Bacon, *op. cit.*, p. 139 (Lexique).
- 19 *Ibid.*, p. 130.

Pierre Ouellet est poète, essayiste et romancier. Né à Québec en 1950, il est l'auteur d'une trentaine de livres. Il a reçu à deux reprises le Prix du Gouverneur général du Canada dans la catégorie « Essai », pour *À force de voir* en 2006 (Éditions du Noroît) et *Hors-temps* en 2008 (VLB éditeur), de même que le prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec pour son roman *Légende dorée* en 1999 (L'instant même) et le Grand Prix du Festival international de la poésie de Trois-Rivières pour *Dépôts* en 2007 (Éditions du Noroît). Il vient de faire paraître à l'Hexagone, après *Voire* en 2007, une deuxième rétrospective de ses premiers livres de poésie, *Une outre emplie d'éther qui se rétracte dans le froid*, ainsi qu'un nouveau recueil, *Trombes*, aux Éditions du Noroît. Directeur de la collection « Le soi et l'autre » chez VLB éditeur, il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique à l'Université du Québec à Montréal et membre de la Société royale du Canada.