

L'Orphée rouge : 750 av. J.-C.

André-Gilles Bourassa

Numéro 33, printemps 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041528ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041528ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourassa, A.-G. (2003). L'Orphée rouge : 750 av. J.-C. *L'Annuaire théâtral*, (33), 133–143. <https://doi.org/10.7202/041528ar>

Résumé de l'article

« L'Orphée rouge » est placé sous l'égide d'une stèle de couleur ocre, représentant un prince qui danse à la porte de l'enfer où il a vaincu la mort. Différents artefacts, semblablement rattachés à des légendes et des rituels, sont étudiés par rapport à leur théâtralité : masques, partitions, pétroglyphes et sculptures. À l'aide d'études paléographiques récentes et de récits d'observateurs de l'époque, cet essai entend jeter un peu de lumière sur certaines « actions » des Premières Nations de la Nouvelle-France, leur déroulement, leurs lieux et leurs thèmes.

André G. Bourassa
Université du Québec à Montréal

L'Orphée rouge¹

750 av. J.-C.

Si une histoire du théâtre commence souvent par une étude des rituels autochtones, particulièrement de ceux qui ont laissé des traces préhistoriques, cela ne saurait pour autant signifier que le théâtre est issu du rituel, car toute la différence du vrai au vraisemblable les sépare. Par exemple, dans un rituel religieux, les participants croient au caractère divin de l'officiant ou à la réincarnation, par son intervention, d'une divinité révérée, mais au théâtre, le public sait très bien qu'il est en présence de personnages interprétés par des acteurs. Il ne s'en trouve pas moins des ressemblances considérables et des emprunts fréquents de l'une à l'autre de ces manifestations, que ce soit en matière de costumes, de musique, voire de « mise en scène ».

C'est ce qui explique qu'on ait pu affirmer que le théâtre était issu du rituel. Il lui doit certainement beaucoup, mais cette conscience d'être, au théâtre, dans une situation vraisemblable plutôt que vraie nous paraît issue des spectacles de carrefours, du moins en ce qui concerne la comédie, dont l'origine serait essentiellement triviale. C'est plutôt la tragédie, terme venant de « chevreau », qui viendrait des rites initiatiques marquant le passage des adolescents à l'âge adulte, le moment où ils quittent leur statut de « chevreaux ». Toutefois, l'interrelation entre le vraisemblable du théâtre et le vrai du rituel

1. Ce texte et celui qui le suit entendent faire le point sur l'état de la recherche en histoire du théâtre au Québec. Ils sont proposés comme synthèse des connaissances acquises, et sont en ce sens redevables, pour la période de la Nouvelle-France, aux travaux de collègues comme Baudouin Burger, John Hare, Jean Laflamme et Rémi Tourangeau. Mais ils sont également conçus comme un récit recentré sur des recherches et des réflexions nouvelles. Puissent-ils susciter de jeunes chercheurs à poursuivre l'exploration de l'une ou l'autre des avenues présentées.

est parfois telle que, pour Antonin Artaud, ce n'était pas le théâtre qui était un double de la vie, mais la vie un double du théâtre.

Il n'est donc pas inusité de commencer l'histoire du théâtre d'une nation contemporaine par celle de ses premières nations. Dans le cas de l'Amérique, il est évident que l'une n'est pas issue de l'autre, mais, à l'arrivée des Européens, les liens entre les deux étaient d'autant plus fréquents que les Amérindiens constituaient, de fait, la société dominante. Sauf pour ce qu'en révèlent la tradition orale et quelques artefacts, il ne reste évidemment que peu d'informations précises sur les premiers rituels, mais il est remarquable que les deux premiers mystères et le premier « masque » européens en ce pays leur étaient destinés, et que d'autres « masques » et « réceptions » ont été conçus en fonction de leur présence. Des récits sur la réaction des Amérindiens à des spectacles européens du XVII^e siècle montrent qu'ils ne faisaient pas toujours à cette époque la différence entre ce que les uns considéraient comme fiction ou vraisemblance théâtrale et les autres comme réalité ou véracité rituelle.

L'étude de certains artefacts retrouvés sur le territoire de la Nouvelle-France (de Blanc-Sablon à la Louisiane, en passant par la vallée de l'Ohio) fournit des indications éclairantes sur le chamanisme, les danses, les jeux et les arts martiaux précolombiens. Pour en apprécier la théâtralité, on peut compter sur quelques pétroglyphes, sculptures et codex anciens. On ne trouve malheureusement que peu ou pas de ces bas-reliefs qui font la richesse de la culture maya, comme cet Orphée rouge, le chef Kan-Xul, qui danse entouré de ses père et mère agenouillés devant lui, à la sortie d'Xibalba, c'est-à-dire de l'enfer ; il a vaincu la mort². Si le territoire de la Nouvelle-France ne compte pas de bas-reliefs où l'on puisse déceler sans conteste une théâtralité, il recèle néanmoins de nombreuses traces fort éclairantes pour l'historien.

Une amulette d'ivoire en forme de masque, retrouvée au Cap Dorset et datée de 750 av. J.-C., est la plus ancienne œuvre d'art connue du territoire québécois³. Elle était probablement perçue comme représentation de l'esprit du chaman, ce qui montre que les Inuits prêtaient à la *persona* (*masque*, au sens latin du terme), une puissance qui allait justifier, bien des siècles plus tard, l'emploi du mot *personne* pour désigner non seulement l'être humain qu'on

2. <http://www.er.uqam.ca/nobel/c2545/chronologie/Kan_Xul%20.html>, illustration tirée de *National Geographic*, avril 1986, p. 465.

3. <<http://www.theatrales.uqam.ca/pierres.html>>.

interpelle, mais aussi le dieu qu'on prie. Il existe en outre des masques inuits en peau de phoque provenant également du Cap Dorset, dont l'un qui devait permettre à l'officiant d'incarner la déesse de la mer et l'autre de passer inaperçu des esprits maléfiques (Issenman et Rankin, 1988 : 88, 96).

On trouve également chez les Inuits des sculptures-histoires en pierre de savon mettant en scène des légendes qui font partie de leur imaginaire séculaire, selon des concepts spatiaux évoquant, de manière simultanée, l'avant et l'après, le dedans et le dehors, le dessus et le dessous (Nungak et Arima, 1988). On pense spontanément aux mansions parallèles qui servaient de cadre aux *actions* médiévales, ou aux retables à niches multiples de la Passion du Christ qui s'en sont inspirés. L'art de l'époque est fait d'intuitions globales et non de séquences raisonnables.

Des pétroglyphes ont été retrouvés dans la Rivière Saint-François. L'un d'eux illustre un potlatch en demi-cercle avec, à l'intérieur, le tombeau de l'ours tutélaire, des combats cérémoniels et des batteurs de tambours, sous l'égide de l'Oiseau-tonnerre. On dirait, comparaison peut-être un peu grossière, une de ces pierres d'autel que transportaient les missionnaires, avec ses symboles gravés et sa relique encadrée. Cette scène, quelle qu'en soit la date et si primitif qu'en soit le dessin, correspond intégralement à bien des récits anciens de nos premiers relationnaires. On retiendra en particulier, chez ces derniers, les nombreuses évocations du cercle – ou demi-cercle – comme espace privilégié de la théâtralisation naturelle, y compris ce « cerne sur le sablon » que décrivait Jacques Cartier dans son récit d'un potlatch de départ.

Il y a eu au moins une représentation d'origine précolombienne, fondée sur un texte littéraire, chez les Indiens mayas. C'est un prêtre français, Charles Étienne Brasseur de Bourbourg qui, après avoir officié à Québec en 1845 et 1846, en a fait la découverte au Mexique où il s'était rendu en 1848 auprès de la Légion française. Il a traduit la pièce de la langue Quiché et l'a fait paraître sous le titre de *Rabinal-Achi, ou le drame-ballet du tuni*. La pièce a été rééditée par l'ethnologue contemporain Alain Breton, qui en a d'ailleurs retrouvé un deuxième manuscrit⁴ (Breton, 1994).

4. La pièce fait l'objet de la thèse de doctorat d'Amaya Clunès, de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

Cartier, 1535 :

Et lors qu'ilz furent arrivez davant nosdits navires commencerent à chanter et dansser comme ilz avoient de coustume et apres qu'ilz eurent ce fait fist ledit Donnacona mettre tous ses gens d'un cousté et fict ung cerne sur le sablon et y fict mettre notre cappitaine et ses gens et lors commança une grande harangue tenant une fille de l'aige d'environ dix ans en l'une de ses mains puy la vint présenter à notre cappitaine et lors tous les gens dudit seigneur se prindrent à faire troys criz en signe de joye et alliance. Et puis de rechef presenta deux petitz garçons de moindre aige l'un apres l'autre desquelz firent telz cris et serimonyes que davant duquel present fut ledit seigneur par notre cappitaine remercyé (Cartier, 1986 [1535] : 142-143).

Certes, le théâtre québécois ne possède pas ce type de manuscrits ancestraux autochtones, mais certains des rituels en usage sur le territoire de la Nouvelle-France ont été consignés sur des codex qui ont été retrouvés durant les mêmes années que le *Rabinal Achi*. En effet, on a trouvé, sur le territoire des Ojibways et Saulteux-Ojibways du Sud de l'Ontario, des codex de rouleaux d'écorce comme en avait déjà observés Johann Georg Kohl à La Pointe en 1855⁵. Certains de ces codex sont attribués aux chamans Powassan et Ciel Rouge (Dewdney, 1975 : 20-23). Un des plus beaux spécimens se rattache à un rituel initiatique et a été copié par un Ojibway en 1833 sur l'exemplaire que son père avait apparemment obtenu à Fond du Lac ou à La Pointe (p. 32-33, 74). Ces *rôles* sans parole doivent se lire non pas comme des bandes dessinées qui n'auraient pas de phylactères, mais comme des cryptogrammes⁶, des partitions pour initiés transmises de génération en génération en vue d'une exécution fidèle des performances. On constate dans l'une des partitions fournies que la cérémonie décrite fonctionnait par déplacements à travers des mansions (ou loges) successives, comme dans les passions médiévales. Tout y est prévu : le sujet, les personnages, les mouvements, les accessoires, le type de musique et de chant, la fête, la participation des spectateurs, comme dans un scénario en dix-sept tableaux (cette partition et sa description sont reproduites aux pages ...).

5. « The Indians call a piece of birch bark to be employed for writing "masinaigan". The word is derived from the verb "nin masiraige" (I make signs), and means a thing on which signs are made [...] Usually [...] it is a long strip, which they fold » (Kohl, 1860 :145).

6. Plume Mouchetée a expliqué que ces pictogrammes étaient rédigés de façon à ne pas être décodés par les non-initiés : « No one knows it but I and the man who gave me the writing and explained it. If it were an easy matter for any of our friends to see or guess what the signs mean, they would soon steal our birch-bark books. Hence all our ideas, thoughts and persons are represented in various mysterious disguises » (Kohl, 1860 : 289-290).

Une étude de la théâtralité amérindienne en Nouvelle-France serait incomplète sans un aperçu du rôle des guérisseurs iroquois⁷ de la Société des Faux-Visages. Ils représentent des figures sacrées, taillées sur du bois vert ou tressées en feuilles de maïs. Ces masques identifient, en particulier par la forme de leur bouche, la fonction cérémoniale de ceux qui les portent : le gardien de l'entrée, le souffleur, le siffleur, l'annonceur et le guérisseur en personne, à savoir Nez-Cassé. La documentation écrite ne date que du XVII^e siècle, mais on a vu que les masques miniatures existent depuis des temps immémoriaux, ce qui montre que les récits des Européens, qu'ils soient fidèles ou non à la réalité, sont bien en retard sur elle (Fenton, 1984 [1941] ; Rogers, 1966). La conception des Faux-Visages, selon une tradition maintenue de nos jours, est confirmée par plusieurs artefacts, comme ces massues où l'on a sculpté un visage, ou ces pipes de pierre ou de terre cuite dont le fourneau est taillé de façon à représenter le souffleur.

Le rôle du guérisseur Oqui est connu depuis Samuel de Champlain (1616) et Théodat Gabriel Sagard (1632) qui rendent compte, entre autres, et au-delà de certains préjugés d'ordre religieux, de quelques fonctions importantes des participants, dont celles des co-officiants masqués, comme l'annonceur et le gardien de la porte, propres aux cérémonies des Faux-Visages. Les deux relations décrivent ce genre de manifestations comme très ordonnées, et fonctionnant selon des intentions et des sujets préétablis. Ces *actions* se passent d'ailleurs en des lieux confirmés non seulement par les codex, si on se permet l'analogie, mais par la tradition orale et certaines pratiques actuelles (Speck, 1949).

Les autochtones concevaient-ils un type d'espace propre à leurs cérémonies ? Le plus ancien récit « historique » d'une *action* amérindienne en Nouvelle-France est celui, déjà mentionné, de Jacques Cartier relatant le cérémonial du cercle de sable⁸. Il décrit un potlatch qui avait pour but de marquer son départ de Stadaconé pour Hochelaga⁹, le 17 septembre 1535. D'autre part, certaines

7. Pour une reproduction d'un masque de 1786 : <<http://www.angelfire.com/in2/sandpiper/eric8.html>>. Sur les Iroquois, voir Graymont (1988)

8. Le récit de voyage de Cartier, le plus souvent rédigé à la troisième personne, est manifestement l'œuvre d'un scribe auquel le navigateur aura fait un rapport verbal ou remis son livre de bord qui peut avoir été rédigé en breton ou même en portugais. Cartier avait été présenté à François 1^{er} quand ce dernier vint participer aux fêtes de l'annexion officielle, en 1532, de la Bretagne à la France. Le roi, qui avait épousé en 1530 Éléonore de Habsbourg, veuve du roi Manuel 1^{er} du Portugal (1469-1521), considérait avoir les mêmes droits que son nouveau beau-frère, Charles Quint, sur le nouveau continent.

9. Stadaconé : ancien nom amérindien pour la ville de Québec ; Hochelaga : ancien nom amérindien pour la ville de Montréal.

Champlain, 1616 :

Pour ce qui est des mallades, celui, ou celle, qui sera frappé, mandera querir l'Oqui, lequel venu [...] apprendra, & s'instruira de son mal, & de sa douleur : cela faict ledit Oqui enuoyera querir un grand nombre d'hommes, femmes, & filles, & avec trois ou quatre vieilles femmes [...], & entrant en leurs cabannes en dançant, avec chacune une peau d'ours sur la teste [...], & y aura deux ou trois autres vieilles qui seront proche de la mallade [...]. Et [...] les vieilles qui sont proches de la mallade reçoivent les présens, chantans chacune à son tour, & puis ils cessent de chanter, & alors que tous les presens sont faicts, ils commencent à leuer leurs voix d'un mesme accord, chantans toutes ensemble, & frappans à la mesure avec des bastons sur des escorces d'arbres seiches, alors toutes les femmes, & filles, commencent à se mettre au bout de la cabanne, comme s'ils vouloient faire l'entrée d'un ballet, ou d'une mascarade : les vieilles marchans deuant avec leurs peaux d'ours sur leurs testes, & toutes les autres les suivent l'une apres l'autre. Ils n'ont que de deux sortes de dances qui ont quelque mesure, l'une de quatre pas, & l'autre de douze, comme si on dançoit le Trioly de Bretagne.

Quelquesfois il prendra bien enuie au patient de faire danser les femmes, & filles, toutes ensemble, mais ce sera par l'ordonnance de l'Oqui, & ce n'est pas encores le tout, car luy & le Manitou, accompagnez de quelques autres, feront des singeries, & des coniuurations, & tourneront tant, qu'ils demeureront le plus souuent comme hors d'eux-mesmes, comme fols & insensez, iettent le feu par la cabanne d'un costé & d'autre, mangeant des charbons ardans, les tenant en leurs mains un espace de temps, iettant aussi des cendres toutes rouges sur les yeux des autres spectateurs [...]. Et ce bruit, & tintamarre ainsi faict, ils se retirent chacun chez soy (Champlain, 1973 [1616] : 89-91).

gravures du XVII^e siècle font voir des scènes de torture par le feu et les situent sur des tréteaux semblables à ceux des troupes ambulantes d'Europe. Il est difficile de savoir si ces dessins, dont un cartouche illustrant le frontispice du deuxième récit de Champlain, correspondent exactement à la réalité ou ne subissent pas un peu trop l'influence de l'imaginaire des graveurs. Le tréteau du frontispice de Champlain, à vrai dire, correspond aux récits du temps, mais il est étonnamment placé dans un encadrement qui évoque une scène à l'italienne, ce qui relève évidemment des théories de l'espace scénique de la Renaissance.

Quant aux costumes, maquillages et tatouages, ils sont non seulement documentés par le codex du jésuite Louis Nicolas, qui œuvra en Nouvelle-France de 1667 à 1675¹⁰, mais également par les tableaux représentant des Amérindiens invités en Europe. Ces tableaux sont généralement baroques, parfois compassés, mais ils soulignent de façon apparemment correcte l'aspect tantôt festif, tantôt dramatique ou guerrier de ces décorations corporelles.

Nous savons peu de choses sur les modalités d'apprentissage des rituels. Il y a toutefois, dans la mise en situation des contes d'Herbert T. Schwartz, un bel exemple de la tradition/transmission orale des chants et des mythes par les vieux aux jeunes, ou par les mentors aux initiés, lors de rencontres dans la « tente des vapeurs » (1974 : 12-13). L'étude de l'art, des artefacts et des codex des populations amérindiennes du Sud a révélé d'ailleurs l'existence d'écoles de chant et de danse chez les Aztèques (Salmoral, 1990 : 187). Sans nous permettre d'en présumer autant pour l'Amérique du Nord britannique, les codex de Nouvelle-France comportent effectivement une série dite du maître, destinée précisément à une relation d'apprentissage formel (Dewdney, 1975 : 21, 81-102).

Nous devons à certains grands ethnologues, comme Marius Barbeau et Franz Boas, d'avoir attiré l'attention occidentale sur l'authenticité et la profondeur des mythes et des rituels chez les Indiens d'Amérique du Nord. Par ailleurs, les surréalistes ont fait valoir la part d'automatisme, d'expression spontanée de l'inconscient individuel et collectif dans des œuvres auxquelles nul n'oserait nier aujourd'hui les qualités artistiques, littéraires, voire théâtrales. Antonin Artaud a souligné la poésie des chamans chez les Tarahumaras. André Breton a attiré l'attention sur les masques, notamment ceux des Faux-Visages chez les Iroquois¹¹. Max Ernst a comparé les fonctions des statuettes chez les Hopis à celles des marionnettes. Benjamin Péret a publié des textes amérindiens (1960), dont le *Rabinal Achi*. Leurs réflexions ont influencé la scène contemporaine québécoise : on pense au texte théorique de la chorégraphe Françoise Sullivan, qui a étudié la danse auprès de Franziska Boas¹², fille de l'ethnologue,

10. Louis Nicolas, *Les raretés des Indes, Codex canadensis*, relié aux armes de Louis XIV, retrouvé à Paris en 1930. Réédition : Montréal, Bouton d'or, 1974. Noter qu'une réédition, *Codex du Nord-Américain* (Montréal, Médiatex et Parti Pris, 1981) l'attribue erronément à Charles Bécarré, sieur de Grandville, et le date de 1701.

11. Voir Rioux (1960 : 28). Réponse à une lettre d'André Breton après sa visite du Musée de l'homme dont Rioux était conservateur.

12. « La danse et l'espoir », conférence du 16 février 1948, publiée dans le cahier *Refus global* en août de la même année. Voir André G. Bourassa (1987 : 21).

Théodat Gabriel Sagard, 1632 :

Lorsqu'il se doit faire quelques dances, nuds ou couverts de leurs brayers [*pagnes*][...], le cry se fait par toutes les ruës de la ville ou du village, advertissant et invitant les ieunes gens de s'y porter au iour et heure ordonnez, le mieux matachié [*maquillé*] et paré qu'il leur sera possible, ou en la manière qu'il aura esté ordonné, et qu'ils prennent courage, que c'est pour une telle intention, nommant le suiet de la dance [...].

Toutes ces dances se font en rond [...], mais les danceurs ne se tiennent point par la main comme par deça, ainsi ils ont tous les poings fermez ; les filles les tiennent l'un sur l'autre, esloignez de leur estomach, et les hommes les tiennent aussi fermez, eslevez en l'air, et de toute autre façon, en la manière d'un homme qui menace, avec mouvement et du corps et des pieds, levans l'un et puis l'autre, desquels ils frappent contre terre à la cadence des chansons, et s'eslavans comme en demy-sauts, et les filles branslans tous le corps, et les pieds de mesme se retournent au bout de quatre ou cinq petits pas, vers celuy ou celle qui les suit, pour lui faire la révérence d'un hochement de teste. Et ceux ou celles qui se demeinent le mieux, et font plus à propos toutes les petites chimagrées [*simagrées, gestuelle inusitée*], sont estimez entr eux les meilleurs danceurs, c'est pourquoy ils ne s'y espargnent pas (Sagard, 1976 [1632] : 104-106).

et aux mises en scène de textes autochtones, comme *Ciel Bleu prend femme* et *Le corbeau blanc*¹³ par le Théâtre sans Fil en 1977 et 1978.

On ne peut, avant la fin du xx^e siècle, prétendre qu'il existait une tradition théâtrale amérindienne fondée sur le vraisemblable et non le vrai, sur le ludique et non le sacré. Au Québec, il reviendra à Yves Sioui Durand et à Bernard Assiniwi Lapierre de contribuer à la création d'une pratique et d'un répertoire proprement théâtral. Sioui Durand recourt à la scène en rond sur terre battue (à l'extérieur) dans *Le porteur des peines du monde*, en 1987, et à la même scène (intérieure), de même qu'aux masques tressés des Faux-Visages, dans *Atiskenandabate : voyage au pays des morts*, en 1988. Schwartz, on l'a vu, situe la révélation de ses contes dans la « tente des vapeurs », appelée encore « tente à suer ». En somme, il aura fallu trois siècles et demi avant qu'apparaisse au Québec un théâtre amérindien proprement dit, même si les Autochtones ont toujours été des maîtres de la performance.

13. Parfois regroupés comme *Contes de la tente des vapeurs*, mis en scène par André Biens, à partir des *Contes érotiques indiens* de Schwartz pour l'un et d'un mythe des Tsimshians pour l'autre, adaptés à la scène par Marielle Bernard.

Lejeune, 1632 :

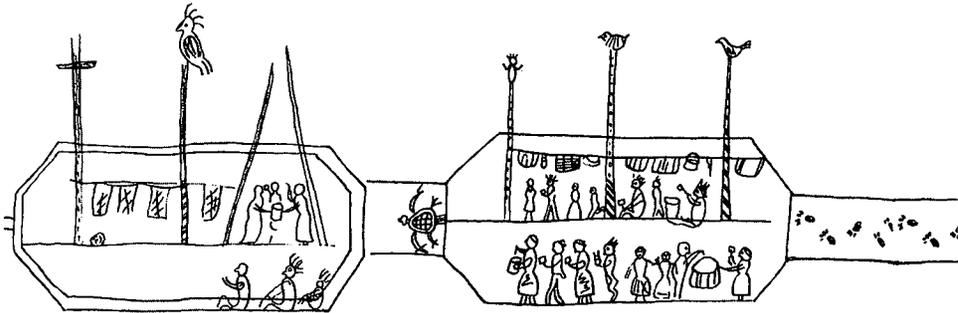
Leur dance ne fut autre chose que marcher simplement du long de la cabane, frappans un peu du pied contre la terre et chantans incessamment. Ils dancèrent ainsy les uns après les autres et cependant les autres sauvages frappoient des mains et touchoient sur leur cuisse, tirans du fond de l'estomach cette aspiration tous ensemble : a-ah ! a-ah ! a-ah ! (Lejeune, 1979 [1632] : 287)*.

Lejeune, 1634 :

Il baissoit la teste, souffloit sur son tambour, puis vers le feu. Il sifflait comme un serpent ; il ramenoit son tambour sous son menton, l'agitait et le tournoyant. Il en frappoit la terre de toutes ses forces, puis le tournoyoit sur son estomach. Il se fermoit la bouche avec une main renversée et, de l'autre, vous eussiez dit qu'il vouloit mettre en pièces ce tambour, tant il en frappoit rudement la terre. Il s'agitoit, il se tournoit de part et d'autre, faisoit quelques tours à l'entour du feu, sortoit hors la cabanne, tousjours hurlant et bruyant. Il se mettoit en mille postures (Lejeune, 1979 [1634] : 579).

* Voir p. 378 et 577 sur l'emploi amérindien d'un « tambour de basque ».

1. Le candidat mandate ou se voit assigner un *midé*, un mentor. Le Grand *Midé* en est informé et entreprend d'autres procédures.
2. Des bâtonnets d'invitation sont adressés aux officiants et aux autres membres initiés.
3. Quatre jours de bains de vapeur préparent les officiants à leur fonction, le candidat leur servant d'assistant. Les rites se poursuivent même pendant la construction de la tente des vapeurs.
4. Le candidat obtient des rencontres privées avec son mentor, qui lui raconte les mythes originels, l'informe des procédures à suivre durant les cérémonies à venir, et lui apprend une tradition médicinale. Le contenu de cette instruction est très simplifié à la première initiation, amplifié et élaboré à chaque rencontre, jusqu'à la quatrième.
5. Le candidat fête les officiants, soit dans sa propre cabane, soit dans une qu'il a expressément construite.
6. Au lever du jour, ou la nuit précédente, des présents sont apportés au *wigwam* du *Midé* et accrochés à des perches suspendues dans le sens de la longueur, au centre de la cabane. Un chien, spécialement choisi et paré pour ce rôle, est tué et étendu à la porte de l'est.
7. Le prêtre qui préside invoque les divinités célestes appropriées pour qu'elles assurent du beau temps. Les participants qualifiés s'assemblent à la porte de l'est.
8. Le Grand *Midé* tente trois entrées dans le *wigwam* du *midé* et échoue. Il essaie une quatrième fois et entre.
9. La procession le suit, faisant quatre fois la ronde cérémonielle avant que chacun ne s'installe dans le siège qui lui est désigné le long de la cabane. Tous les chants sont soutenus par le tambour [...], et souvent aussi par la crécelle sacrée du *midé*.



10. Des chants spéciaux et des rites par des personnes désignées sont incorporés à des danses à figures complexes, de façon à confondre les mauvais *manitous*. Tous les chants sont soutenus par le tambour [...] ou par la crécelle sacrée du *midé*.
11. Le chien, après que tous les participants ont passé dessus en entrant, est enlevé pour être apprêté et cuit.
12. Les officiants se réunissent autour du candidat ou l'assaillent, vidant la poudre de leur sacs à médecine (*pingigossans*) en sa direction. Son mentor et un assistant le tiennent par les épaules comme il faiblit à chaque lancer, jusqu'à ce qu'il perde connaissance. Les prêtres s'approchent alors de lui avec leur *pingigossans*, et il reprend ses sens, expectorant les coquilles *Megis* dont on croit qu'elles ont été lancées dans son corps.
13. Le candidat, revenu à lui et raffermi, commence à essayer ses pouvoirs nouvellement acquis en faisant des lancers sur son mentor et sur les officiants, qui s'écroulent au moment donné, jusqu'à ce qu'ils soient revivifiés par un second lancer.
14. Il s'ensuit un étalage de *Megis*, les anciens expectorant les coquilles et les déposant sur une couverture.
15. Les cadeaux du candidat sont distribués entre les officiants *midés*. Le chien cuit est apporté, offert d'abord aux prêtres, puis aux autres. Après le festin, il y a une procession hors du *wigwam midé*.
16. Les cérémonies sont répétées les jours suivants, jusqu'à ce que tous les candidats aient été initiés.
17. Le dernier jour, le public, qui a pu observer les événements au travers ou au-dessus d'un rideau de feuillage, est autorisé à entrer, mais seulement après qu'un rite spécial ait consacré l'événement. Au programme : des chants, des homélies au peuple et, parfois, des lancers libres de coquilles *Megis* (Dewdney, 1975 : 83-87. Nous traduisons).



« Partition » rituelle tirée de l'ouvrage *The Sacred Scrolls of the Southern Ojibway*, de Selwyn Dewdney, 1975, p. 82-83. Reproduite avec l'aimable autorisation de la University of Toronto Press.