



# Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ

---

Édition 2016

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2016/>

L'ensemble des textes diffusés  
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2016/>

---

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus à la Salle des Boiseries de l'Université du Québec à Montréal le 22 mars 2016.

*Pour citer ce document :*

Dagmara Zawadzka, « L'agentivité de l'art rupestre : un exemple du Bouclier canadien », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, UQAM, 22 mars 2016, [http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous\\_recherche\\_emergente\\_2016/Zawadzka\\_Dagmara.pdf](http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2016/Zawadzka_Dagmara.pdf)

---

Dagmara Zawadzka est candidate au doctorat en histoire de l'art sous la direction de Dominique Hardy (UQAM) et de Marit Munson (Trent University). Ses recherches portent sur l'art rupestre de la région de Temagami (nord-est ontarien) et son inscription dans la vision du monde animiste et le paysage des peuples algonquiens.

 **CRILCQ**

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

# L'agentivité de l'art rupestre : un exemple du Bouclier canadien

Dagmara Zawadzka  
*Université du Québec à Montréal*

Les forêts boréales du Bouclier canadien, qui s'étendent de la Saskatchewan jusqu'au Québec, sont parsemées de sites rupestres. Cet art se présente surtout sous la forme de pictogrammes peints avec de l'ocre rouge sur les falaises au bord des lacs et des rivières, et de pétroglyphes gravés sur des rochers, le plus souvent à proximité des plans d'eau. Créés par des peuples parlant les langues algonquiennes, comme les Anishinaabeg (Ojibwés, Algonquins), les Cris et les Innus, ces sites rupestres peuvent dater de deux mille ans, bien qu'ils aient été produits jusqu'à la période du contact européen, avec quelques cas datant du vingtième siècle (Aubert *et al.*, 2004; Rajnovich, 1994; Steinbring, 1998: 6). Les représentations picturales incluent des anthropomorphes, des animaux, des objets de culture matérielle, des êtres mythologiques et des soi-disant abstractions. Fortement ancré dans les paysages culturels des Premières Nations du Bouclier canadien, ce mode d'expression artistique participe à une vision du monde animique.

La signification des images a toujours été d'une grande importance dans l'interprétation de cet art. Cette approche

sémantique est alimentée par la conviction que l'art rupestre est un système de communication et une forme d'expression devant être déchiffrés pour pouvoir éclairer le passé. Une telle approche tend à réduire l'art rupestre à un phénomène passif, voire statique, ce qui ne correspond pas à la vision animique des autochtones et à la place de l'art rupestre dans leurs sociétés.

Cet article vise à examiner l'art rupestre du Bouclier canadien sous l'angle de l'animisme et des rôles que cet art peut y jouer. Selon l'animisme, les humains cohabitent dans le monde avec d'autres entités vivantes et animées, comme les animaux, les plantes et les « personnes autres qu'humaines », avec lesquelles ils maintiennent des relations sociales. Parmi les peuples algonquiens du Bouclier canadien, l'art est souvent un moyen employé pour l'établissement et le maintien d'un dialogue réciproque entre les humains et ces personnes non humaines. Ainsi l'art, et par extension l'art rupestre, émerge comme une entité dotée d'agentivité. Plus précisément, nous allons discuter de la façon dont cette agentivité surgit et se manifeste. Notre argument s'appuiera sur des exemples issus de sites rupestres de l'Ontario.

## AU-DELÀ DE LA SIGNIFICATION

L'art rupestre est surtout interprété comme un phénomène religieux. Il est principalement associé à la quête de visions par des adolescents qui obtiennent alors un esprit gardien, avec les activités rituelles de chamanes et avec les « personnes autres

qu'humaines», connues sous le nom de *maymaygwaysiwuk*. Les *maymaygwaysiwuk* habitent les rochers sur le bord des plans d'eau et ils sont renommés pour leur savoir spirituel et leurs pouvoirs de guérison (Conway, 1993; Dewdney et Kidd, [1962] 1967; Rajnovich, 1994). L'art rupestre a aussi été souvent analysé dans le contexte de son paysage sacré, comme un lieu où la communication avec les forces spirituelles s'établit lors des quêtes de visions ou des rituels chamaniques. Ces sites sont propices à entrer en contact avec différentes « personnes autres qu'humaines ». Leur charge spirituelle émane non seulement des images et du savoir qui leur est associé, mais aussi des qualités matérielles de l'endroit : la hauteur de la falaise, les caractéristiques de la paroi rocheuse, la présence de veines de quartz et de fissures marquant l'entrée des autres mondes, la proximité d'une chute d'eau et l'écho sonore qui en découle (Arsenault et Zawadzka, 2014; Conway, 1993).

En ce qui concerne les images, elles sont le plus souvent interprétées comme les traces graphiques de visions, comme des images reliées aux *maymaygwaysiwuk* et comme des peintures reliées aux chamanes qui interagissaient avec les *maymaygwaysiwuk* pour obtenir du savoir et des pouvoirs de guérison. La signification de ces peintures a surtout été élucidée par le biais de traditions orales et de représentations traditionnellement associées à la société chamanique nommée *Midewiwin* (Rajnovich, 1994; Vastokas et Vastokas, 1973). Cependant, ces études iconographiques ne vont pas sans poser quelques problèmes. En premier lieu, ce n'est pas toujours possible d'identifier clairement le sujet de l'image, surtout dans

le cas des soi-disant abstractions. L'ambiguïté des images peut alors être un choix délibéré pour occulter le savoir qui leur est associé ou pour ouvrir les possibilités du champ sémantique (Munson, 2011 : 117-118). Du reste, « abstraites » ou non, les images sont, dans plusieurs cas, détériorées, endommagées, presque entièrement effacées, et peuvent présenter certaines conventions iconographiques inconnues de l'observateur. Le problème d'identification est surtout présent dans le cas des soi-disant abstractions. Deuxièmement, la signification n'est pas limitée aux images. Elle provient aussi de la dimension symbolique des caractéristiques du paysage dans lequel on retrouve l'art rupestre et de l'expérience sensorielle des lieux (Vastokas, 1992). Finalement, les études antérieures ont démontré la pluralité des significations, parfois simultanées, qui sont accordées aux images. Ces significations sont historiquement contingentées et dépendantes du savoir des récepteurs (Norder, 2003 ; Rajnovich, 1994).

Le chercheur John Norder (2012) plaide en faveur d'un art rupestre analysé par le biais du cadre utilisateur/gardien plutôt que créateur/signification. Le cadre créateur/signification se concentre sur la création et la signification originales qui, souvent, nous échappent en art rupestre. Par contre, le cadre utilisateur/gardien propose de concevoir l'art rupestre comme un phénomène qui est continuellement activé, comme un art pertinent précisément en raison des contextes d'engagement fluctuants avec ces sites. L'attention est dirigée sur le dialogue que ces sites favorisent entre les humains et les « personnes autres qu'humaines ». Cette perspective explique

aussi pourquoi l'art rupestre est demeuré important pour les autochtones à travers le temps malgré la perte des significations originales. Au-delà des enjeux de signification, l'art rupestre suppose un contexte animique, dont les possibilités d'agentivité enrichissent l'analyse.

## L'ANIMISME

L'animisme est un régime ontologique qui est surtout associé au monde circumpolaire et à la région de l'Amazonie. L'animisme peut être défini comme une façon de concevoir le monde où les animaux, certains objets et esprits sont dotés de qualités intellectuelles, émotionnelles et spirituelles similaires à celles des humains. Ainsi, les êtres partageraient une même intériorité en dépit des différences que trahit leur physicalité (Descola, 2005 ; Willerslev, 2007). Dans une vision animiste, il est essentiel pour les humains de s'engager dans des relations sociales avec les autres entités naturelles et surnaturelles afin de maintenir le monde en place (Bird-David, 1999 ; Ingold, 2006). À travers ces relations, établies dans différents contextes d'interaction et d'expériences vécues, les êtres, les objets et les formations dans le paysage peuvent émerger comme êtres animés et même comme « personnes autres qu'humaines » (Harvey, 2006 ; Hallowell, [1960] 1976 ; Willerslev, 2007).

Chez les Algonquiens, la conception animiste du monde stipule qu'il n'y a pas de distinction claire entre le sacré et le séculier ou entre le naturel et le surnaturel (Brown et Brightman, 1988 ; Hallowell, [1960] 1976). Les humains

partagent le monde avec des entités animées et inanimées. Les entités animées qui possèdent des âmes regroupent les humains, les « personnes autres qu'humaines », les animaux, les plantes, les phénomènes météorologiques comme le tonnerre, et certaines roches et objets de culture matérielle comme des tambours (Brightman, 1993; Hallowell, [1960] 1976). Pour mériter le statut de « personne autre qu'humaine », une entité doit faire preuve de qualités cognitives, émotionnelles et sociales similaires aux humains lors d'une interaction, en plus de pouvoir communiquer. D'autres caractéristiques uniques comme une odeur particulière, une saillance physique ou la ressemblance à l'humain (anthropomorphisme) sont aussi des critères pour conférer le statut de « personne autre qu'humaine » (Brown et Brightman, 1988; Hallowell, [1960] 1976). Surtout, les « personnes autres qu'humaines » sont munies du « pouvoir » lequel donne la capacité d'influencer, d'agir et d'être en contrôle de sa vie. Ce pouvoir fluctue dans le monde et certains êtres le possèdent en permanence, tandis que d'autres, de manière sporadique. Néanmoins, son potentiel existe dans presque tout ce que les humains peuvent croiser sur leur chemin. Étant donné que le « pouvoir » ne s'affiche pas nécessairement ouvertement, on ne sait jamais si l'entité rencontrée le possède. Ainsi, on prône un comportement respectueux et, souvent, on utilise des circonlocutions pour désigner des êtres puissants (Black, 1977; Hallowell, [1960] 1976).

Puisque l'animisme postule que la capacité d'être animé et le statut de personne surgissent à travers les relations sociales,

cela implique que l'agentivité n'est pas limitée aux humains. L'agentivité (traduction du terme anglais *agency*), ou encore la capacité d'agir et d'influencer, se manifeste dans les lieux, les objets et l'art. Les arts algonquiens servaient principalement à établir et à maintenir des relations parmi les membres de la communauté des personnes : les humains, les animaux, et surtout les « personnes autres qu'humaines » (Phillips, 1987 ; Vastokas, 1992). L'historienne Olive Dickason (1998 : 23-24) a ainsi déclaré que « *[a]rt, far from being considered as an entity in itself, was conceptualized in terms of process, a form of "control-power," aimed at communicating with, and evoking the co-operation of, plant and animal spirits*<sup>1</sup> ». Ce processus place des objets d'art en position d'agents, en plus de rendre certains objets animés et de conférer à d'autres le statut de « personnes autres qu'humaines ». Comment approcher cette agentivité de l'art et ses manifestations ?

## L'AGENTIVITÉ DE L'ART

L'exploration de l'agentivité de l'art est surtout associée aux travaux de l'anthropologue Alfred Gell dans son livre *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique* ([1998] 2009). Gell propose de concevoir l'art dans son contexte de production et de circulation, apte à créer une relation sociale entre deux

---

1. « l'art, loin d'être une entité en soi, était conceptualisé du point de vue du processus, une forme de "contrôle-pouvoir" visant à communiquer avec et invoquer la coopération des esprits des plantes et des animaux ». (Notre traduction).



êtres. Le spécialiste rejette les approches conventionnelles de l'histoire de l'art comme l'esthétique, la sémantique ou l'iconographie pour se concentrer sur la capacité de l'art à influencer et à enchanter. L'efficacité de l'objet artistique repose dans son pouvoir de fascination : il captive, car son excellence technique pousse les spectateurs à y reconnaître de la magie ou un génie artistique. En exerçant un « enchantement » sur le spectateur, l'œuvre se trouve à agir. L'objet d'art fait partie d'un réseau d'agents et de patients où il se déploie comme extension de l'agentivité humaine. Ainsi, selon Gell, l'art n'est qu'un agent secondaire.

La thèse de Gell a captivé plusieurs chercheurs qui en ont fait soit l'éloge, soit la critique (Bowden, 2004 ; Derlon et Jeudy-Ballini, 2010 ; van Eck, 2010). Dans le cas de l'art rupestre du Bouclier canadien, les théories de Gell sont plutôt problématiques. L'anthropologue nie la possibilité d'une agentivité de l'art indépendante des humains. Or, cela ne reflète pas la vision animique selon laquelle certains objets sont animés ou deviennent des « personnes autres qu'humaines ». Gell met aussi l'accent sur la virtuosité technique de l'art comme moteur de l'agentivité qui suscite la fascination. Cependant, pour lui, cette virtuosité découle de la construction première de l'objet au détriment de son utilisation continue. Ainsi, nous sommes piégés dans le cadre créateur/signification. La virtuosité technique qui se résume à une peinture ou une sculpture habile, l'ignorance des qualités des matériaux et de leur préparation, ainsi que l'association de virtuosité, en Occident, avec le génie artistique et, dans le monde non occidental, avec la

magie, trahissent son eurocentrisme. Cela dit, les théories de Gell ont le mérite d'ouvrir les portes à une analyse sociale de l'art qui lui donne la possibilité d'agir.

Une autre approche de l'agentivité de l'art est offerte par les théories de l'acteur-réseau, aussi connues en anglais comme *actor-network theory* (ANT – Latour, 1993, 2005; Law, 1999). L'ANT est une approche sociologique qui prend en compte, dans son analyse, en plus des humains, les objets «non humains» qui peuvent être considérés comme des «acteurs» (ceux qui agissent). Ces partisans rejettent la séparation de l'«humain» et du «non-humain», ou de la nature et de la culture. Ils pensent le monde en fonction des réseaux que les différentes relations mettent en place. Selon cette approche, l'agentivité est distribuée également entre l'humain et le non-humain. La division entre le sujet et l'objet est abolie puisque les deux s'unissent pour former des «hybrides» où la nature et la culture coexistent.

Bien que l'ANT ouvre encore une fois la porte à l'agentivité de l'art, il y a une perte de subtilité analytique et de crédibilité quand tout et son contraire peuvent devenir des acteurs munis d'agentivité. Comme l'anthropologue Tim Ingold l'a remarqué (2011), l'agentivité demande une perception attentive au monde que certains non-humains ne sont pas en mesure d'honorer. Ainsi, ces non-humains créent la «condition de possibilité» de l'agentivité, sans pour autant l'exercer.

Dans leur discussion sur l'animisme, les archéologues Linda Brown et William Walker (2008) ont fait une distinction entre l'agentivité d'objet (*object agency*) et l'animation (*animacy*). Dans le premier cas, il s'agit de la capacité de la culture matérielle à avoir des conséquences sur la vie humaine, que l'objet soit animé ou non. Dans le cas de l'animation, les objets sont dotés d'une agentivité implicite et autonome qui surgit de leurs qualités sensibles. Cette distinction introduit des nuances qui sont absentes, d'une part, dans la théorie de Gell, où les objets ne sont que des agents secondaires, et d'autre part, dans l'ANT, où tous les agents sont égaux, les propriétés des matériaux, ignorées et les objets, non animés de leur propre gré.

Les chercheurs ayant recours au cadre animique ont réfléchi aux traces matérielles et aux conséquences conceptuelles de l'animisme pour la culture matérielle et les paysages. Par exemple, l'archéologue Maria Nieves Zedeño (2009), qui a travaillé avec des peuples algonquiens, a élaboré une taxonomie des objets animés. Elle a observé que les objets animés peuvent transformer les propriétés et les capacités interactives des objets situés à proximité, changer la nature des lieux et augmenter le pouvoir humain. Le statut d'un objet animé dépend des matériaux utilisés dans sa confection, c'est-à-dire des propriétés des matériaux telles que la couleur, la confection et la condition de l'objet, ainsi que de sa ressemblance humaine ou animale. L'objet sera donc plus animé s'il est associé avec d'autres objets animés ou avec de puissantes particularités du paysage, ou encore s'il est utilisé de façon rituelle.

Dans l'univers algonquien traditionnel, l'art est doté d'agentivité et d'animation, car il peut influencer ceux qui interagissent avec lui. L'art peut bâtir et maintenir des relations sociales essentielles au bien-être des entités vivantes. L'agentivité de l'art rupestre découle de plusieurs facteurs, qui incluent ses images et ses propriétés physiques, c'est-à-dire les matériaux utilisés dans sa création et les caractéristiques, comme la couleur, qui leur sont associées. Cette agentivité provient aussi de l'emplacement de l'art dans le paysage, notamment par rapport aux lieux de puissance avoisinants, et des différents usages auxquels il a servi dans ce paysage. Ces facteurs ont tous contribué à la génération de sensations et d'expériences particulières qui étaient ensuite interprétées par la pensée animique (voir Vastokas, 1992).

## IMAGE

Les images sont capables d'exercer de l'agentivité. La ressemblance avec le sujet représenté est puissante; capturée dans les images, elle piège l'essence d'un être. Une image assure la présence d'une entité et lui donne une forme tangible, facilitant ainsi l'interaction. Pour cette raison, à la suite d'une quête de visions, les esprits gardiens étaient représentés sur des objets ou des vêtements. Leur image était une preuve d'obéissance qui leur plaisait. C'était aussi une façon de les invoquer et de consolider les dons de pouvoir obtenus (Coleman, [1947] 2007: 70-71; Densmore, [1929] 2007: 79; Speck, [1935] 1977: 197). Les images, qu'elles soient taillées

dans du bois, tracées sur des peaux ou sur l'écorce de bouleau, pouvaient affecter et transformer l'objet représenté. Par conséquent, on les utilisait comme des amulettes et comme des instruments pour faire du mal et du bien. Elles étaient employées en sorcellerie, pour rendre quelqu'un malade, ou dans la magie de chasse, pour attraper un animal. Les images intervenaient aussi dans la guérison, par exemple, par le biais d'une peau peinte posée sur le malade (Tanner, 1830 : 174, 191-192 ; Thwaites, 1896-1901 : 259-161).

Bien que la plupart de ces exemples se réfèrent aux images figuratives, les représentations non figuratives, comme des abstractions, pouvaient aussi participer à la médiation des relations. L'explorateur John Franklin a décrit la forme d'un esprit nommé *Kepoochikawan* par les Cris. Celui-ci était « *represented [...] by rude images of the human figure, but more commonly merely by tying the tops of a few willow bushes together*<sup>2</sup> » (1823 : 74). Bien que cette observation projette des notions esthétiques européennes sur la production matérielle autochtone, elle montre un manque d'intérêt pour la *mimèsis* qui peut être indicatif d'une stratégie consciente visant à bâtir et à maintenir des relations. Les images non figuratives étaient elles aussi capables d'exercer le pouvoir et de le représenter (Phillips, 1989). Elles pouvaient conserver le secret des visions et cacher l'identité de l'entité dépeinte (Densmore,

---

2. « représenté par [...] des images de figure humaine grossièrement façonnées, mais plus souvent seulement en attachant les cimes de quelques buissons de saules ensemble ». (Notre traduction).

[1929] 2007: 80). Ainsi, elles fonctionnaient comme des circonlocutions visuelles. En plus, les apparences peuvent être trompeuses pour les créateurs d'art rupestre et elles ne reflètent pas toujours la vraie nature des êtres. Par exemple, dans certains mythes, de belles créatures qui fourvoyaient le protagoniste étaient façonnées de matériaux fétides, comme des excréments (Hallowell, [1960] 1976: 373; Speck, 1915: 69-70).

Dans l'art rupestre, nous retrouvons donc des images figuratives et abstraites. Il est difficile de savoir quelles fonctions précises ces représentations remplissaient, mais dans certains cas, des images de « personnes autres qu'humaines » comme les *maymaywaysiwuk*, les Oiseaux-Tonnerres ou le *Mishipeshu*, qui règne sur le monde aquatique, laissent présumer qu'on voulait les honorer et les apaiser (Figures 1 et 2).



FIGURE 1  
Oiseau-Tonnerre, site de Kennedy Island, Ontario (photo D. Zawadzka).





FIGURE 2

*Mishipeshu*, site de la baie d'Agawa, lac Supérieur, Ontario (photo Antti Lahelma).

Quant aux images soi-disant abstraites, elles nous laissent perplexes. L'indétermination des œuvres pourrait bien dissimuler un savoir particulier relié à une vision, tout en conservant le lien de connexion établi entre l'humain et son bienfaiteur (Figure 3).





FIGURE 3  
Exemples d'«abstractions» et de figures indéterminées,  
sites de la région de Temagami, Ontario. Photos rehaussées avec le logiciel DStretch  
(photos D. Zawadzka).

## LE MATÉRIEL DE L'ART RUPESTRE

L'art rupestre est créé sur des roches qui possèdent toutes des particularités saillantes et remarquables. Elles ont la capacité d'être animées, voire d'être des « personnes autres qu'humaines ». Cela est surtout le cas pour les roches anthropomorphes ou zoomorphes que nous retrouvons sur certains sites rupestres (Steinbring, 1998; Zawadzka, 2016: 216) (Figure 4).



FIGURE 4  
Face humaine dans le rocher, site de Crowrock Bay, lac Anima Nipissing, Ontario  
(photo Bill Buchan).

Les hautes falaises, sur lesquelles on retrouve certains sites, sont considérées comme les demeures des Oiseaux-Tonnerres (Zawadzka, 2016: 205, 215). Certains éléments de la paroi rocheuse, comme les veines brillantes de quartz, peuvent s'inscrire dans les croyances en des substances sacrées. Parmi les autochtones des Grands Lacs, des substances brillantes, translucides et de couleur pâle, comme le cuivre natif, les coquilles et le cristal, sont des métaphores pour la lumière et la vie (Hamell, 1983). Les veines de quartz pouvaient aussi être des serpents considérés comme des « personnes autres qu'humaines », qui luttaienent contre les Oiseaux-Tonnerres, ou bien les traces de l'éclair produit par les Oiseaux-Tonnerres, qui a frappé le rocher (Conway, 1993: 89-90; Zawadzka, 2016: 215) (Figure 5).

La couleur est un autre élément important qui peut signifier le pouvoir spirituel. Le blanc est présent aux sites rupestres sous la forme de couches de silice ou de calcite qui revêtent la paroi rocheuse. Parfois, c'est le rocher lui-même qui est blanc. Cette couleur peut être associée au soleil levant et à de puissantes « personnes autres qu'humaines », souvent représentées comme des êtres blancs (Melville, [1851] 2011: 267; Tanner, 1979: 102-103; Zawadzka, 2011) (Figure 6).





FIGURE 5  
Deux veines de quartz (indiquées par les flèches) encadrent les images à Fairy Point,  
lac Missinaibi, Ontario  
(photo D. Zawadzka).

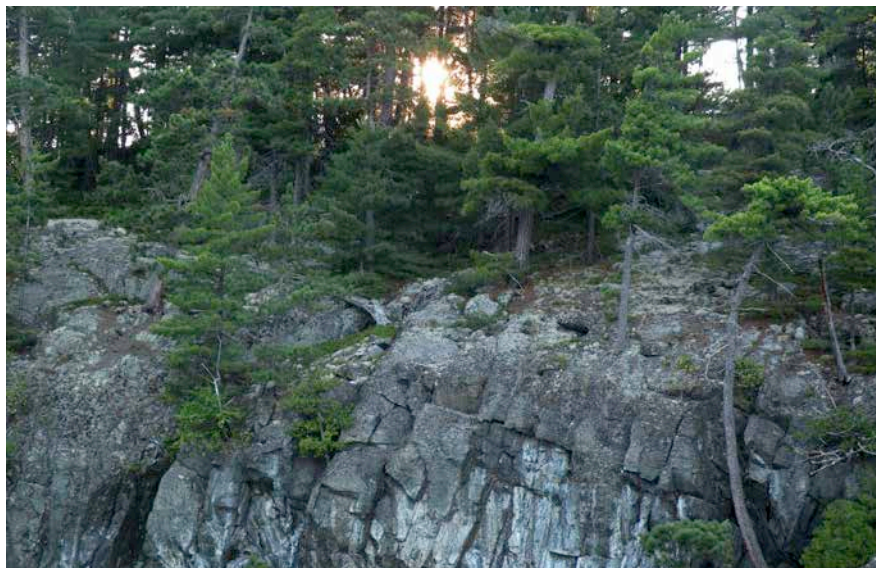


FIGURE 6

Dépôts blancs sur le rocher du site de Deer Island, lac Temagami, Ontario  
(photo D. Zawadzka).

Quant à l'ocre rouge, qui est utilisée dans le Bouclier canadien depuis des millénaires, c'est une substance animée, employée souvent dans les rituels de guérison (Conway, 1993 : 40-42, 44 ; Rajnovich, 1994 : 14, 160).

## LE PAYSAGE

On reconnaît que certains sites rupestres sont placés à proximité de lieux puissants, bénéficiant ainsi de la portée de leur charge spirituelle. Cela est le cas des sites localisés près de chutes d'eau, qui sont associées aux « personnes autres qu'humaines », comme les *maymaygwaysiwuk* (Vastokas, 1992 : 30 ; Zawadzka, 2016 : 205, 212). Dans d'autres cas,



FIGURE 7

Le site de Bon Echo, reconnu pour ses propriétés acoustiques remarquables, lac Mazinaw, Ontario (photo D. Zawadzka).

les sites se trouvent près d'endroits sacrés, comme des falaises, qui sont la demeure de Castor Géant (Conway, 1993 : 92), ou des montagnes sacrées et des formations à effigie (Zawadzka, 2016). Outre la proximité des endroits sacrés, le paysage immédiat pouvait contribuer à la charge spirituelle et à l'agentivité des sites rupestres. La présence de phénomènes acoustiques et visuels particuliers, comme l'écho ou les réflexions de lumière sur l'eau qui dansent sur les falaises, pouvait être la manifestation de « personnes autres qu'humaines » (Arsenault et Zawadzka, 2014) (Figure 7). L'emplacement des

sites, combiné à l'incorporation des matériaux qui évoquent le « pouvoir » et les « personnes autres qu'humaines », transforme ces endroits en des lieux de « pouvoir », où l'interaction entre différentes entités animées se produit et où les relations peuvent être cultivées.

### QUELQUES EXEMPLES CONNUS D'AGENTIVITÉ

Peu d'exemples précis de l'art rupestre opérant comme un agent nous sont connus. Nous savons que l'art rupestre a pu illustrer des prédictions (Jones, 1979 : 87). Des témoignages nous proviennent du Manitoba, où l'art rupestre servait pour la magie de chasse et la sorcellerie (Elias et Steinbring, 1967 : 10). Par exemple, près de Norway House, il y a une formation rocheuse qui ressemble aux pattes arrière et au dos d'un orignal. Quelques pictogrammes sont peints sur les pattes. Les gens tiraient sur l'anus de l'animal pour avoir de la chance à la chasse (Jones, 1979 : 88). D'autres exemples du Manitoba et du nord-ouest de l'Ontario indiquent que l'art rupestre était utilisé dans des rituels de guérison. Un récit en particulier mentionne qu'après une offrande de tabac dans l'eau, on adressait la parole à l'image et on lui demandait des pouvoirs de guérison (Elias et Steinbring, 1967 : 10). Ces rares exemples d'agentivité montrent que l'art rupestre n'était pas toujours associé aux quêtes de visions ou aux *maymaygway-siwuk*, et qu'il pouvait agir dans plusieurs contextes d'engagement expérientiel.



\* \* \*

Élucider les significations de l'art rupestre semble être un effort problématique, étant donné les difficultés liées à l'identification des images et à la présence des multiples interprétations qui se côtoient et qui dépendent de l'audience et de son savoir. Une approche de l'art rupestre via l'animisme et ses principes permet de jeter un nouveau regard sur son importance au sein des sociétés algonquiennes traditionnelles. L'animisme ouvre la porte à l'agentivité de l'art et le révèle comme un élément important dans la construction et le maintien des relations sociales entre les humains et les autres entités animées.

Plusieurs facteurs confèrent à l'art rupestre son agentivité. Les images sur les parois rocheuses étaient capables d'agir en invoquant les « personnes autres qu'humaines » et en cimentant les liens entre diverses entités. Elles pouvaient guérir ou tuer, d'où le respect qui leur était accordé. Le rocher et ses caractéristiques propres, l'ocre rouge et les particularités du lieu et du paysage avoisinant servaient de rappels constants que le « pouvoir » se trouve aux sites rupestres. Ce « pouvoir » associé à des « personnes autres qu'humaines » pouvait être bénéfique ou maléfique. C'est au cours des interactions continues, au sein des différents contextes d'engagement à travers le temps avec ces lieux, que les expériences qui y sont générées et interprétées selon la vision animique du monde aident à reconnaître l'agentivité de l'art rupestre. Cette agentivité, comme le « pouvoir », se trouve distribuée dans différents



éléments de l'univers qui, une fois regroupés dans les sites rupestres, permettent à l'art de cultiver des relations dans le monde algonquien.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARSENAULT, Daniel, et Dagmara ZAWADZKA (2014), «Spiritual places: Canadian Shield rock art within its sacred landscape», dans Donna L. GILLETTE, Mavis GREER, Michele Helene HAYWARD et William Breen MURRAY (dir.), *Rock Art and Sacred Landscapes*, New York, Springer, p. 117-137.
- AUBERT, Maxime, Alan WATCHMAN, Daniel ARSENAULT et Louis GAGNON (2004), «L'art rupestre du Bouclier canadien: potentiel archéométrique», *Canadian Journal of Archaeology*, vol. 28, n° 1, p. 51-74.
- BIRD-DAVID, Nurit (1999), «“Animism” revisited. Personhood, environment and relational epistemology», *Current Anthropology*, vol. 40, n° S1 (février), p. S67-S91.
- BLACK, Mary B. (1977), «Ojibwa power belief system», dans Raymond D. FOGELSON et Richard N. ADAMS (dir.), *The Anthropology of Power: Ethnographic Studies from Asia, Oceania, and the New World*, New York, Academic Press, p. 141-151.
- BOWDEN, Ross (2004), «A critique of Alfred Gell on Art and Agency», *Oceania*, vol. 74, n° 4 (juin), p. 309-324.
- BRIGHTMAN, Robert (1993), *Grateful Prey: Rock Cree Human-Animal Relationships*, Berkeley, University of California Press.
- BROWN, Jennifer S. H., et Robert BRIGHTMAN (dir.) (1988), «*The Orders of the Dreamed*». *George Nelson on Cree and Northern Ojibwa Religion and Myth, 1823*, Winnipeg, The University of Manitoba Press.
- BROWN, Linda A., et William H. WALKER (2008), «Prologue: archaeology, animism and non-human agents», *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol. 15, n° 4 (décembre), p. 297-299.
- COLEMAN, Bernard ([1947] 2007), *Decorative Designs of the Ojibwa of Northern Minnesota*, Whitefish, Kessinger Publishing.

- CONWAY, Thor (1993), *Painted Dreams. Native American Rock Art*, Minocqua, Northwood Press.
- DENSMORE, Frances ([1929] 2007), *Chippewa Customs*, Whitefish, Kessinger Publishing.
- DERLON, Brigitte, et Monique JEUDY-BALLINI (2010), «L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement», *L'Homme*, vol. 193, n° 1, p. 167-184.
- DESCOLA, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- DEWDNEY, Selwyn, et Kenneth E. KIDD ([1962] 1967), *Indian Rock Paintings of the Great Lakes*, Toronto, University of Toronto Press.
- DICKASON, Olive P. (1998), «Art and amerindian worldviews», dans David T. McNAB (dir.), *Earth, Water, Air and Fire. Studies in Canadian Ethnohistory*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, p. 21-31.
- ELIAS, Douglas, et Jack STEINBRING (1967), «Animal designs in rock paintings», *Zoolog*, vol. 8, n° 4, p. 10-12.
- FRANKLIN, John (1823), *Narrative of a Journey to the Shores of the Polar Sea, in the Years 1819, 20, 21, and 22*, Londres, John Murray.
- GELL, Alfred ([1998] 2009), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon.
- HALLOWELL, Alfred I. ([1960] 1976), «Ojibwa ontology, behaviour, and world view», dans *Contributions to Anthropology. Selected Papers of A. Irving Hallowell*, Chicago, University of Chicago Press, p. 357-390.
- HAMELL, George R. (1983), «Trading in metaphors: the magic of beads. Another perspective upon Indian-European contact in northeastern North America», dans Charles F. HAYES III (dir.), *Proceedings of the 1982 Glass Trade Bead Conference*, Rochester, Rochester Museum and Science Center, p. 5-28.

- HARVEY, Graham (2006), *Animism: Respecting the Living World*, New York, Columbia University Press.
- INGOLD, Tim (2006), « Rethinking the animate, re-animating thought », *Ethnos*, vol. 71, n° 1 (mars), p. 9-20.
- INGOLD, Tim (2011), « When ANT meets SPIDER: social theory for arthropods », dans *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres/New York, Routledge, p. 89-94.
- JONES, Louise (1979), « Rock art and ethnography in the Nelson River area of Manitoba », dans Doris LUNDY (dir.), *CRARA '77: Papers from the Fourth Biennial Conference of the Canadian Rock Art Research Associates, October 27-30, 1977, Victoria, British Columbia*, Victoria, British Columbia Provincial Museum, p. 83-98. (Coll. « Heritage Record ».)
- LATOUR, Bruno (1993), *We Have Never Been Modern*, traduit par Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press.
- LATOUR, Bruno (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- LAW, John (1999), « After ANT: complexity, naming and topology », *The Sociological Review*, vol. 47, n° S1 (mai), p. 1-14.
- MELVILLE, Herman ([1851] 2011), *Moby Dick*, Paris, Gallimard.
- MUNSON, Marit K. (2011), *The Archaeology of Art in the American Southwest*, Lanham, AltaMira Press.
- NORDER, John W. (2003), « Marking Place and Creating Space in Northern Algonquian Landscapes: The Rock-art of the Lake of the Woods Region, Ontario ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan.
- NORDER, John W. (2012), « The creation and endurance of memory and place among First Nations of Northwestern Ontario, Canada », *International Journal of Historical Archaeology*, vol. 16, n° 2 (juin), p. 385-400.

- PHILLIPS, Ruth B. (1987), « Like a star I shine. Northern Woodlands artistic traditions », dans Julia D. HARRISON (dir.), *The Spirit Sings. Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, Toronto, Glenbow Museum/McClelland and Stewart, p. 51-92.
- PHILLIPS, Ruth B. (1989), « Dreams and designs : iconographic problems in Great Lakes twined bags », dans David W. PENNEY (dir.), *Great Lakes Indian Art*, Detroit, Wayne State University Press/Detroit Institute of Arts, p. 52-68.
- RAJNOVICH, Grace (1994), *Reading Rock Art: Interpreting the Indian Rock Paintings of the Canadian Shield*, Toronto, Natural Heritage/Natural History.
- SPECK, Frank G. (1915), *Myths and Folk-lore of the Timiskaming Algonquin and Timagami Ojibwa*, Ottawa, Government Printing Bureau. (Coll. Geological Survey of Canada, série « Memoir ».)
- SPECK, Frank G. ([1935] 1977), *Naskapi, the Savage Hunters of the Labrador Peninsula*, Norman, University of Oklahoma Press.
- STEINBRING, Jack (1998), « Aboriginal rock painting sites in Manitoba », *Manitoba Archaeological Journal*, vol. 8, n<sup>os</sup> 1-2.
- TANNER, Adrian (1979), *Bringing Home Animals. Religious Ideology and Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*, Saint-Jean, Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland.
- TANNER, John (1830), *A Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner*, New York, G. and C. and H. Carvill.
- THWAITES, Reuben G. (dir.) (1896-1901), *The Jesuit Relations and Allied Documents*, vol. 8, Cleveland, The Burrows Brothers, 73 vol.
- VAN ECK, Caroline (2010), « Living statues: Alfred Gell's Art and Agency, living presence response and the sublime », *Art History*, vol. 33, n<sup>o</sup> 4 (juin), p. 642-659.

- VASTOKAS, Joan M. (1992), *Beyond the Artifact: Native Art as Performance*, Toronto, Robarts Centre, York University.
- VASTOKAS, Joan M., et Ron K. VASTOKAS (1973), *Sacred Art of the Algonkians. A Study of the Peterborough Petroglyphs*, Peterborough, Mansard Press.
- WILLERSLEV, Rane (2007), *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*, Berkeley, University of California Press.
- ZAWADZKA, Dagmara (2011), «Spectacles to behold: colours in Algonquian landscapes», *TOTEM. The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, vol. 19, n° 1, p. 6-37.
- ZAWADZKA, Dagmara (2016), «L'entretien de relations par le paysage: l'animisme et l'agentivité dans l'art rupestre de la région de Temagami au nord-est de l'Ontario». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- ZEDEÑO, Maria N. (2009), «Animating by association: index objects and relational taxonomies», *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 19, n° 3 (octobre), p. 407-417.