

Université de Montréal

**La scène musicale populaire autochtone au Québec**  
**Dynamiques relationnelles et identitaires**

par  
Véronique Audet

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade de doctorat (Ph. D.)  
en anthropologie

Avril 2015

© Véronique Audet, 2015

## Résumé

La musique, pour les Autochtones au Québec, joue un rôle fondamental pour l'expression et la consolidation identitaire, la mise en relation interpersonnelle, interculturelle et spirituelle ainsi que pour exercer un pouvoir d'action et de transformation sur soi et le milieu environnant. Cette thèse dresse un panorama de la scène musicale populaire autochtone contemporaine au Québec, en s'attardant plus particulièrement au milieu algonquien du Nord, tout en démontrant un lien de continuité évident avec le sens des traditions musicales et des rassemblements ancestraux. La musique populaire autochtone y est considérée comme un mode d'affirmation identitaire et de relation au monde, la scène de la musique populaire autochtone au Québec comme un réseau relationnel, et les événements musicaux comme des points de rencontre et de convergence (foyers) d'une communauté autochtone s'y reconnaissant et s'y reliant de façons différenciées. Le cadre théorique arrime les concepts de scène dans le contexte de culture populaire, des politiques/poétiques de l'identité, d'intersubjectivité, de résonance, de nomadisme, d'ontologie relationnelle, de poétiques de l'habiter (*of dwelling*), d'indigénisation et de transformation des identités et des modes d'être au monde autochtones dans le contexte contemporain. Selon les traditions algonquiennes, les actes musicaux servent à s'identifier en tant que personne particulière et membre d'une collectivité et du cosmos ainsi qu'à entretenir des relations avec les autres personnes du cosmos (humains et non humains) afin de vivre bien et de se donner du pouvoir sur soi et son environnement. Cette thèse démontre que les musiques populaires contemporaines et ses événements associés, bien que sous d'autres formes, poursuivent ce sens relationnel et identitaire des traditions musicales ancestrales et de leurs contextes de manifestation. Le réseau contemporain de la scène musicale populaire autochtone est ainsi formé d'espaces investis par les Autochtones de différentes nations, où ils se créent un chez-nous, un « espace à nous » et se redéfinissent des identités. Chanter, notamment dans leur langue, est ainsi un acte d'« habitation » du monde, de cohabitation, de communication, une inscription identitaire dans un environnement ainsi habité et senti.

**Mots-clés :** Autochtone, Québec, musique populaire, scène, affirmation identitaire, ontologie relationnelle, résonance, nomadisme, réseau, indigénisation, transformation, rassemblement

## **Abstract**

For Aboriginal people in Quebec, music plays a fundamental role in the consolidation and expression of identity in interpersonal, intercultural and spiritual relationships, but also in terms of personal empowerment. This thesis provides an overview of the contemporary Aboriginal popular music scene in Quebec, focusing more specifically on Algonquian communities and demonstrating continuity with musical traditions and ancestral gatherings. Aboriginal popular music is considered as a way of asserting identity and a relationship to the world; the aboriginal popular music scene in Quebec is presented as a network of relationships, and musical events are seen as focal points of an aboriginal community that connect individuals and groups in differentiated ways. According Algonquian traditions, musical acts are used to identify oneself as a particular person and member of a community and the cosmos as well as to maintain relationships with others in the cosmos (human and nonhuman). Different forms of musical practice are desirable in order to live well and to empower the self in a particular environment. This thesis demonstrates that contemporary popular music and its associated events, albeit in other forms, are continuing a relational sense of ancestral musical traditions in various performative contexts. The contemporary Aboriginal popular music scene network is forged through spaces invested by Aboriginal people of different nations, where they create a "home", a "space for us", and redefine identity in unexpected ways. Singing, especially in Aboriginal languages, is an act of dwelling and cohabitation in an environment that is lived and felt.

**Keywords** : Aboriginal, Quebec, popular music, scene, identity assertion, relational ontology, resonance, nomadism, network, indigenization, transformation, gathering

# Table des matières

<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>I</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>II</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>III</b>
<b>LISTE DES FIGURES.....</b>	<b>XII</b>
<b>LISTE DES SIGLES .....</b>	<b>XVII</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS .....</b>	<b>XVIII</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>XXI</b>
<b>CHAPITRE 1. INTRODUCTION. LA MUSIQUE POPULAIRE AUTOCHTONE POUR PARTICIPER AU MONDE.....</b>	<b>1</b>
1.1    Importance des pratiques musicales populaires en milieu autochtone québécois .....	2
1.2    Problématique de la recherche .....	5
1.2.1    Renouvellement de la notion de la culture.....	8
1.2.2    Réseaux, itinéraires et foyers ancestraux et contemporains.....	9
1.2.3    Ontologies relationnelles et la notion de résonance.....	11
1.3    Définition du sujet de recherche .....	15
1.3.1    Démarche ethnographique et questions méthodologiques.....	18
1.3.2    Liens affectifs et liens de responsabilité sur le terrain .....	19
1.3.3    Contexte ethnographique .....	22
1.3.4    Entretiens .....	24
1.4    Plan de la thèse.....	27

## **CHAPITRE 2. CULTURE POPULAIRE, SCÈNE MUSICALE ET MANIFESTATIONS**

### **ARTISTIQUES AUTOCHTONES .....29**

2.1	La culture populaire : un concept pour mieux comprendre les manifestations culturelles contemporaines.....	29
2.1.2	Paradigmes théoriques de la culture en anthropologie .....	30
2.1.3	L'étude anthropologique de la culture populaire .....	38
2.2	Manifestation et représentation à travers l'expression artistique contemporaine.....	51
2.2.1	Consommation de l'altérité .....	51
2.2.2	L'essor des musiques du monde dans l'industrie musicale .....	53
2.2.3	Processus d'objectivation de la culture ou de subjectivation de l'expérience personnelle diversifiée .....	53
2.2.4	L'Autochtone invisible et la création de nouvelles relations à travers l'expression artistique.....	56
2.2.5	Relations de pouvoir entre minoritaires et majoritaires .....	58
2.2.6	Productions culturelles populaires, culture et manifestation artistique .....	60

## **CHAPITRE 3. COSMOLOGIE ALGONQUIENNE ET DYNAMIQUES COSMO-**

### **RELATIONNELLES DES TRADITIONS ARTISTIQUES ALGONQUIENNES .....63**

3.1	Traditions orales algonquiennes: des processus plutôt que des produits, le sens plutôt que la forme .....	66
3.2	Traditions cosmologiques : l'être humain algonquien en relation dans une société cosmique .....	69
3.2.1	Mistapeu.....	74
3.2.2	Manitu .....	77
3.2.3	Rêves, esprits-visiteurs du rêve, savoir-pouvoir et épistémologie relationnelle en miroir .....	78
3.3	Les traditions artistiques .....	82
3.3.1	Récits racontés : Atanukan et tipatshimun.....	83
3.3.2	Cérémonies et rituels.....	86
3.3.3	Chant et musique.....	94
3.3.4	Confection matérielle et décoration visuelle.....	99

3.3.5 Créativité, originalité, liberté et expression personnelles dans l'art algonquien 103

## **CHAPITRE 4. PANORAMAS: ESPACES CULTURELS ET TRADITIONS MUSICALES**

### **AUTOCHTONES AU QUÉBEC..... 107**

4.1	Espaces culturels autochtones au Québec.....	110
4.1.1	Onze nations autochtones, trois familles culturelles et linguistiques .....	111
4.2	Traditions musicales iroquoiennes.....	113
4.2.1	Pratique contemporaine des traditions musicales huronnes-wendat.....	115
4.3	Traditions musicales inuites.....	117
4.3.1	Pratique contemporaine de chant de gorge inuit.....	119
4.4	Traditions musicales algonquiennes .....	121
4.4.1	Pratiques contemporaines des chants au tambour algonquiens .....	123
4.5	Espaces de rassemblement et de manifestations musicales autochtones .....	127
4.5.2	Makushan : origine et sens des rassemblements festifs avec musique en milieu algonquien.....	129
4.5.3	Différentes évolutions et appropriations des pow wow .....	132

## **CHAPITRE 5. GENÈSE DE LA SCÈNE MUSICALE POPULAIRE AUTOCHTONE AU**

### **QUÉBEC ..... 147**

5.1	Pionniers et premières productions d'albums de musique populaire autochtone du Québec, 1950'-1985.....	148
5.1.1	Willie Dunn.....	152
5.1.2	Alanis Obomsawin.....	158
5.1.3	Morley Loon .....	161
5.1.4	Willy Mitchell.....	165
5.1.5	Charlie Adams et le groupe inuit Sikumiut.....	168
5.1.6	Sugluk .....	169
5.1.7	Philippe Mckenzie .....	172
5.1.8	François « Kiowarini » Vincent.....	177
5.1.9	Gilles Sioui.....	179
5.1.10	René Weizineau .....	180

5.1.11	Charlie Penosway.....	181
5.2	Le rôle des radios dans la formation d’une musique populaire autochtone au Québec .....	183
5.2.1	Les radios communautaires autochtones .....	184
5.2.2	Enregistrements musicaux avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal .....	185

## **CHAPITRE 6. ARTISTES ET PRODUCTIONS CONTEMPORAINES DE LA SCÈNE**

### **MUSICALE POPULAIRE AUTOCHTONE AU QUÉBEC (1985-2015) ..... 191**

6.1	Les figures de proue de la musique populaire autochtone contemporaine au Québec . .....	193
6.1.1	Le groupe Kashtin.....	194
6.1.2	Florent Vollant .....	197
6.1.3	Claude Mckenzie .....	200
6.1.4	Elisapie Isaac .....	201
6.1.5	Samian.....	204
6.1.6	Chloé Sainte-Marie .....	209
6.2	Artistes de musique populaire autochtone reconnus sur la scène .....	210
6.2.1	Shauit .....	211
6.2.2	CerAmony.....	214
6.3	La reconnaissance des artistes autochtones dans les industries musicales québécoises et canadiennes .....	215
6.3.1	Enjeux linguistiques des musiques populaires en langue autochtone.....	221
6.4	Le Gala Teweikan.....	224

## **CHAPITRE 7. ÉVÉNEMENTS: RÉSEAU DE LA SCÈNE MUSICALE POPULAIRE**

### **AUTOCHTONE AU QUÉBEC..... 229**

7.1	Scène innue .....	231
7.2	Scène de Montréal.....	234
7.2.1	Festival Présence autochtone .....	234
7.2.2	Soirées Art-Culture autochtone.....	238

7.2.3	Fête nationale des Autochtones à Montréal .....	239
7.2.4	Lancements d'album .....	241
7.3	Scène de Québec .....	242
7.3.1	La SOCAM (Société de communication Atikamekw-Montagnais) .....	243
7.3.2	Les rencontres musicales et spectacles télévisés Tournée Soleil Levant, Tshenu et Gilles Sioui sur six cordes.....	243
7.3.3	La Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA.....	243
7.3.4	L'émission de radio Voix autochtones .....	244
7.3.5	Soirée bénéfice Angeliss.....	245
7.3.6	Les événements du Cercle Kisis .....	245
7.3.7	Les bars avec Gilles Sioui.....	246
7.3.8	Événements ponctuels et premières des tournées des artistes vedette .....	246
7.3.9	Fête nationale des Autochtones .....	247
7.3.1	2008 : célébrations du 400e anniversaire de la fondation de la ville de Québec	249
7.4	Scène de Wendake .....	255
7.4.1	Pow wow de Wendake.....	256
7.4.2	Lancement de l'album Sondakwa de Christian Laveau, Hôtel-Musée Premières Nations .....	257
7.4.3	CILAF, Carrefour international des littératures autochtones de la francophonie en 2008 .....	259
7.5	Scène inuite.....	260
7.5.1	Puvirnitug Snow Festival.....	262
7.6	Wapikoni Mobile et Musique nomade.....	264
7.6.6	Production de vidéoclips et formation à l'enregistrement musical.....	267

## **CHAPITRE 8. LA COMMUNAUTÉ INNUE DE MANI-UTENAM : UN HAUT LIEU**

### **CONTEMPORAIN DE TRANSIT ET DE RASSEMBLEMENT DES INNUS ..... 269**

8.1	Historique de la formation des communautés de Uashat mak Mani-utenam .....	271
8.1.1	Les Tshemanipishtukunnuat et les Mishta-shipiunnuat.....	271
8.1.2	Uashat et les Tshemanipishtukunnuat.....	272
8.1.3	Moisie et les Mishta-shipiunnuat .....	278



8.1.4	La création de la réserve de « Malioténam » en 1949 .....	280
8.2	Mani-utenam et sa vivacité musicale aujourd'hui .....	281
8.2.1	Un lieu de convergence et de rassemblement .....	281
8.2.2	Des gens de talent créatif et musical .....	283
8.2.3	Des institutions culturelles déterminantes .....	287
<b>CHAPITRE 9. LE FESTIVAL INNU NIKAMU DE MANI-UTENAM.....</b>		<b>299</b>
9.1	Historique de la création du festival Innu Nikamu .....	301
9.1.1	Antécédents: Fêtes communautaires à Mani-utenam avant 1985.....	301
9.1.2	Fondation du festival Innu Nikamu: la mise en place d'un rassemblement annuel innu et inter-autochtone .....	308
9.1.3	Le festival Innu Nikamu en 1987.....	319
9.2	Caractéristiques du festival d'hier à aujourd'hui .....	324
9.2.1	Nom du festival: L'Innu chante.....	324
9.2.2	Logo du festival Innu Nikamu .....	324
9.2.3	Valeurs fortes du festival .....	326
9.2.4	Valorisation des chants populaires en langue autochtone.....	328
9.2.5	Implication de la communauté et impact financier sur la région.....	330
9.2.6	La programmation du festival.....	333
9.3	Influences du festival Innu Nikamu dans le réseau de la scène musicale populaire autochtone au Québec .....	338
<b>CHAPITRE 10. CONCLUSION. CHANTER POUR RÉSONNER, S'EXPRIMER, SE RASSEMBLER, PARCOURIR LE RÉSEAU .....</b>		<b>345</b>
10.1	Réseau ancien, réseau contemporain : parcourir le territoire et se rassembler avec de la musique.....	345
10.2	Le plaisir de chanter, de s'identifier et de se rassembler, en chansons .....	351
10.2.1	Pekuakumit (Pointe-Bleue).....	351
10.2.2	Ekuan pua (C'est comme ça).....	353
10.2.3	Tshinanu (Nous autres).....	355
10.2.4	Nikamuiat (Lorsque nous chantons).....	357

10.2.5 Les nomades.....	359
10.3 Résonances personnelles et collectives : affirmer son identité et entretenir des relations pour habiter le monde.....	362

**RÉFÉRENCES ..... I**

Bibliographie.....	i
Articles de presse et entrevues radiophoniques .....	xxviii
Musicographie.....	xxxii
Webographie.....	xli
Filmographie.....	xlviii

**ANNEXE 1. PAROLES DE CHANSONS ..... I**

The Ballad of Crowfoot – Willie Dunn .....	i
Son of the Sun – Willie Dunn.....	ii
Le Huron vagabond – François Kiowarini Vincent.....	iii
Wendat Land (Terre wendat) – Gilles Sioui.....	iv
Hold the Mic (Tiens le micro) - Samian.....	iv
Le Rythme – Samian et les participants du Rythme, 1 <sup>re</sup> saison.....	vi
Mani-utenam (Maliotenam) - Philippe Mckenzie.....	vi
Innu nikamu (L’Innu chante innu) – Claude Mckenzie.....	vii
Kie tshinuau (Vous autres aussi) - Shauit.....	vii

**ANNEXE 2. SPECTACLES ET ÉVÉNEMENTS..... X**

2004-2007 .....	x
2008.....	x
2009.....	xiv
2010.....	xvi
2011.....	xvii
2012.....	xvii
2013.....	xviii
2014.....	xix

**ANNEXE 3. TERRAINS ETHNOGRAPHIQUES..... XX**

**ANNEXE 4. ENTRETIENS RÉALISÉS..... XXI**

**ANNEXE 5. ARTISTES, ALBUMS ET RÉALISATIONS (COMPLÉMENTS) ..... XXIX**

Willie Dunn.....	xxix
Alanis Obomsawin.....	xxxix
<i>Bush Lady</i> d’Alanis Obomsawin .....	xxxiii
Morley Loon .....	xxxiv
<i>Northland, my land / Cette terre du Nord qui est mienne</i> de Morley Loon.....	xxxv
Willy Mitchell.....	xxxvi
Charlie Adams et Sikumiut.....	xxxvi
<i>Minstrel on Ice / Troubadour du Nord</i> de Charlie Adams.....	xxxvii
Philippe McKenzie.....	xxxviii
<i>Mistashipu / La grande rivière</i> de Philippe Mckenzie.....	xxxviii
François Kiowarini Vincent.....	xxxviii
<i>Wendate asta / Chants rituels hurons</i> de François Vincent Kiowarini et Claude Vincent	
Sawatanin.....	xl
William Tagoona .....	xl
<i>Northern Man / L’homme du Nord</i> de William Tagoona .....	xl
Charlie Panigoniak.....	xlii
<i>My Seasons / Mes saisons</i> de Charlie Panigoniak .....	xlii
Willie Trasher .....	xliii
<i>Spirit Child / Fils de la tradition</i> de Willie Trasher.....	xliii
Tumasi Quissa.....	xliv
<i>Better Times / De meilleurs jours</i> de Tumasi Quissa.....	xliv
Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et Philippe Piétacho.....	xlvi
<i>Chansons montagnaises d’hier et d’aujourd’hui</i> de Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et	
Philippe Piétacho .....	xlvi
Samian.....	xlvi
Shauit .....	xlix

CerAmony.....	1
Christian Laveau .....	li
Gagnants du Gala Teweikan, 2011 .....	lii
<b>ANNEXE 6. FESTIVAL INNU NIKAMU (COMPLÉMENTS) .....</b>	<b>LIV</b>
Artistes des trois premières éditions d’Innu Nikamu, 1985-1987 .....	liv
Artistes de la première édition du festival en 1985.....	liv
Artistes de la 2 <sup>e</sup> édition du festival en 1986.....	liv
Artistes de la 3 <sup>e</sup> édition du festival en 1987.....	lv
Notes : DVD <i>Innu Nikamu</i> (Malenfant 2004).....	lvi
Gagnants du concours Innu Star .....	lx
<b>ANNEXE 7. FIGURES .....</b>	<b>LXI</b>
<b>FIGURES CHAPITRE 5.....</b>	<b>LXII</b>
<b>FIGURES CHAPITRE 6.....</b>	<b>LXXII</b>
<b>FIGURES CHAPITRE 7.....</b>	<b>LXXVIII</b>
<b>FIGURES CHAPITRE 8.....</b>	<b>LXXXVI</b>
<b>FIGURES CHAPITRE 9.....</b>	<b>XC</b>

## Liste des figures

Figure 1 : Carte <i>Les Autochtones du Québec</i> (SAA 2011)..	lxi
Figure 2: Les amis pionniers se rencontrent : Philippe Mckenzie, Willie Dunn et Florent Vollant. Chez Philippe Mckenzie à Mani-utenam, pendant le festival Innu Nikamu, août 2009.....	lxii
Figure 3: Premier album vinyle EP <i>Indian Songs</i> d’Alanis Obomsawin, QC 1406 (c1970’)..	lxii
Figure 4: Couverture de l’album <i>Bush Lady</i> d’Alanis Obomsawin, SQN 107 (1985).....	lxiii
Figure 5: Album vinyle EP <i>Songs in Cree</i> de Morley Loon, QC 1271 (c1975).....	lxiii
Figure 6: Album vinyle EP <i>Cree Songs</i> de Morley Loon, QCS-1302 (c1975).....	lxiv
Figure 7: Couverture de l’album <i>Northland, My Land / Cette terre du Nord qui est mienne</i> de Morley Loon, NCB 500 (1981)..	lxiv
Figure 8: Morley Loon en spectacle au gymnase de Mani-utenam, c1978..	lxv
Figure 9: Album <i>Sweet Grass Music</i> (Mitchell <i>et al.</i> 1980).....	lxv
Figure 10: Album vinyle EP de Charlie Adams, <i>Inuit Songs composed and sung by Charlie Adams of Inoudjouac Quebec</i> (Adams c1970’), QCS-1465.....	lxvi
Figure 11: Album vinyle <i>Troubadour du Nord</i> de Charlie Adams (1981).....	lxvi
Figure 12: Premier album vinyle EP <i>Indian Songs in Folk Rock Tradition</i> de Philippe Mckenzie, QC-1422 (c1975). .....	lxvii
Figures 13: Deuxième album vinyle EP <i>Innu</i> de Philippe Mckenzie, SRC-006 (c1976).....	lxvii
Figure 14: Album vinyle EP <i>Groupe folklorique montagnais</i> de Philippe Mckenzie, Florent Vollant et Bernard Fontaine, QCS-1466 (c1977). .....	lxvii
Figure 15: Album <i>Mistashipu</i> de Philippe McKenzie, SQN 103 (1982).....	lxviii
Figure 16: Album <i>Philippe McKenzie</i> de Philippe Mckenzie (2000).....	lxviii
Figure 17: Philippe Mckenzie (droite), accompagné de Florent Vollant (gauche) et Yvon Vollant (centre), en spectacle lors de l’ouverture officielle des Galeries montagnaises, Uashat, novembre 1976.....	lxviii
Figure 18: Album vinyle <i>Wendate Asta</i> de François Kiowarini Vincent et Claude Sawatanin Vincent (1985). .....	lxix

Figure 19 : Albums <i>Gilles C. Sioui &amp; The Midnight Riders</i> (1997), <i>Old Fool</i> (2004) et <i>Brother to Brother</i> (2013) de Gilles Sioui.....	lxix
Figure 20: Album <i>Une rose pour maman</i> de René Weizineau (n.d.).....	lxix
Figure 21: Logo de la SOCAM.....	lxx
Figure 22: Album EP <i>Inuit Songs Composed and Sung by William Tagoona of Baker Lake, N.W.T.</i> (Tagoona c1976), QCS 1453.....	lxx
Figure 23: Album <i>L'homme du Nord</i> de William Tagoona (1981).....	lxx
Figure 24: Album <i>Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui / Utakushit mak kashikat nakamun</i> de Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et Philippe Piétacho, SQN 101 (1982). ....	lxxi
Figure 25: Album <i>Puamuna / Rêves de chasse montagnais</i> d'aînés innus, SQN 100 (Ashini et al. 1982).....	lxxi
Figure 26: Première cassette de Kashtin produite localement, circa 1985.....	lxxii
Figure 27: Albums de Kashtin : <i>Kashtin</i> (1989), <i>Innu</i> (1991) et <i>Akua tuta</i> (1994).....	lxxii
Figure 28: Trois albums de Florent Vollant : <i>Katak<sup>u</sup></i> (2003), <i>Ekumamu</i> (2009) et <i>Puamuna</i> (2015).....	lxxii
Figure 29: Albums de Claude Mckenzie : <i>Innu Town</i> (1996), <i>Pishimuss</i> (2004) et <i>Inniu</i> (2009). .....	lxxiii
Figure 30: Claude Mckenzie.....	lxxiii
Figure 31: Claude Mckenzie chez lui, à la plage de Mani-utenam au bord de la baie des Sept Îles, mars 2012.....	lxxiii
Figure 32: Albums d'Elisapie Isaac : <i>Taima</i> de Taima (2004), <i>There Will Be Stars</i> (2009) et <i>Travelling Love</i> (2012). ....	lxxiv
Figure 33: Albums de Samian : <i>Face à soi-même</i> (2007), <i>Face à la musique</i> (2010) et <i>Enfant de la terre</i> (2014). ....	lxxiv
Figure 34: Samian au <i>Moulin à Paroles</i> , 9/09/2009, Plaines d'Abraham, Québec.....	lxxiv
Figure 35: Samian, 2014.....	lxxv
Figure 36: Album <i>Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais</i> de Chloé Sainte-Marie (2009).....	lxxv
Figure 37: Albums de Shauit : <i>Shapatsh Nuna</i> (2004) et <i>Shauit EP</i> (2014).....	lxxv
Figure 37: Shauit et les Amériques.....	lxxvi

Figure 39: CerAmony : album <i>CerAmony</i> (2010) (gauche) et photo du duo (droite) formé de Matthew Iserhoff et Pakesso Mukash. ....	lxxvi
Figure 40: Logo du Gala Teweikan 2011. ....	lxxvi
Figure 41: Une partie des artistes du Gala Teweikan, Cabaret du Capitole de Québec, 8 octobre 2011. ....	lxxvii
Figure 42: Les Black Bears Singers, Atikamekw de Manawan, pratiquent leurs chants sur leur grand tambour de pow wow lors du Gala Teweikan. ....	lxxvii
Figure 43: Shaut, Samian et Florent Vollant chantant <i>Sur le dos d'une tortue</i> . On voit les femmes de Missinak en arrière-plan. Spectacle <i>Mishta Amun</i> de la Maison Missinak, Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. ....	lxxviii
Figure 44: Sakay Ottawa, Claude Mckenzie, Samian, Claire Pelletier, Elisapie Isaac. Finale collective sur la chanson <i>Tshinanu</i> de Kashtin. Spectacle <i>Mishta Amun</i> de la Maison Missinak. Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. ....	lxxviii
Figure 45: Retour de Kashtin pour l'instant de la chanson <i>Tshinanu</i> , Claude Mckenzie et Florent Vollant. Spectacle <i>Mishta Amun</i> de la Maison Missinak, Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. ....	lxxix
Figure 46: Rassemblement de tous les artistes et des femmes de Missinak sur la scène à la fin du spectacle. Claire Pelletier et Elisapie Isaac, Marcel Godbout à la danse huronne-wendat, Florent Vollant. Spectacle <i>Mishta Amun</i> de Missinak, Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. ....	lxxix
Figure 47: Pow wow de Wendake, 2011. Danseur de Wendake Marcel Godbout avec ses <i>regalia</i> huron-wendat et intertribaux. ....	lxxx
Figure 48: Pow wow de Wendake, 2011. Jeunes hurons-wendat vêtus de leurs <i>regalia</i> . ....	lxxx
Figure 49: Pow wow de Wendake, 2010. Démonstration d'une cérémonie de baptême par des Autochtones Huichol du Mexique, avec un bébé huron-wendat. ....	lxxxii
Figure 50: Pow wow de Wendake 2005. Spectacle des Maoris de Nouvelle-Zélande. ....	lxxxii
Figure 51: Spectacle <i>Kiugwe</i> , Amphithéâtre de Wendake, 27 juillet 2008. ....	lxxxii
Figure 52: Couverture de l'album <i>Sondakwa</i> de Christian Laveau, 2011. ....	lxxxii
Figure 53: Troupe de chants et danses kabyles Tafsut. Spectacle de clôture du CILAF, 13 septembre 2008, Wendake. ....	lxxxii

Figure 54: Makusham. Écrivains et musiciens autochtones de la francophonie, dansent à la file indienne sur la chanson Tshinanu de Florent Vollant (Innu), avec Gilles Sioui (Huron-Wendat), Sakay Ottawa (Atikamekw), Lisa Koperqualuk et Marie Belleau (Inuit), Wendy Moar (Innu), Patrick Boivin (Atikamekw). Spectacle de clôture du CILAF, 13 septembre 2008, Wendake. ....	lxxxiii
Figure 55: Tous les participants sur scène, l'animateur et réalisateur Louis-Karl Picard-Sioui Huwenuwanens au micro. Spectacle de clôture du CILAF, 13 septembre 2008, Wendake. ....	lxxxiii
Figure 56: Young Black Inuk devant une foule de jeunes fans inuits au Puvirnituk Snow Festival, mars 2009. ....	lxxxiv
Figure 57 : Blue Print for Life, danse hip hop, et chants de gorge avec Akinisie Sivuarapik et Sylvia Cloutier. Puvirnituk Snow Festival, mars 2009. ....	lxxxiv
Figure 58: Chanson <i>La paix des braves</i> au spectacle <i>Hip hop tout en couleurs</i> , Grande place de l'Espace 400 <sup>e</sup> , Québec, 17 août 2008. ....	lxxxv
Figure 59: Finale collective du <i>Grand spectacle Wapikoni</i> , Wapikoni Mobile et Maison des cultures nomades, Montréal, 18 avril 2012. ....	lxxxv
Figure 60: Vue aérienne de Mani-utenam et de la baie des Sept-Îles. ....	lxxxvi
Figure 61: Vue aérienne de Uashat (devant) et de la Ville de Sept-Îles qui l'entoure, aux abords de la baie des Sept-Îles. ....	lxxxvi
Figure 62: Vue de la rue de L'Église à Mani-utenam. ....	lxxxvii
Figure 63: Kermesse à Maliotenam, circa 1965. Groupe de jeunes Innus de Mani-utenam «déguisés en Indiens», avec le père Provencher. ....	lxxxvii
Figure 64: Deux photos anciennes d'Émile Grégoire, dans les années 1950 à Uashat. ...	lxxxviii
Figure 65: Jeune Innu avec sa guitare sur la plage de Mani-utenam. ....	lxxxviii
Figure 67: Moïse Jourdain au travail dans son Studio Inniun à Uashat. ....	lxxxix
Figure 68: Logo du Festival Innu Nikamu de Mani-utenam. ....	xc
Figure 69: Logo du festival Innu Nikamu des premières années. ....	xc
Figure 70: Logo du festival Innu Nikamu en 2003, affiché en bannière à gauche de la scène lors du festival Innu Nikamu 2009. ....	xc



Figure 71: Les enfants de la troupe Mashkussat de Nutashkuan, vêtus d'habits traditionnels innus des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, dansent le *makushan* au rythme du chant au *teueikan* de l'aîné Ben « Pentenmiss » McKenzie de Mani-utenam. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, 2003. ....xci

Figure 72 : Danse du *makushan* sur la chanson traditionnelle *Uisha, uishama* chantée à la guitare par Alexandre McKenzie de Matimekush – Lac-John. Clôture du festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003. ....xci

Figure 73 : Tambour à main d'origine algonquine-anishnabe que Florent Volland frappe en spectacle, au lieu d'un *teueikan*. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. .... xcii

Figure 74: Shaut en spectacle au festival Innu Nikamu, août 2009. .... xcii

Figure 75: Le jeune Ted André au chant et à la guitare, gagnant du concours Innu Star Académie en 2009. On remarque en avant-plan une jeune fille qui a l'autographe du chanteur innu Shaushiss sur son chandail. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. .... xciii

Figure 76: Le jeune Tshenapess Régis charme la foule de jeunes spectateurs en imitant Michael Jackson, pour le concours Innu Star. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. .... xciii

Figure 77: Spectateurs du dimanche après-midi et affiches publicitaires au fond. Festival Innu Nikamu 2009. ....xciv

Figure 78: Finale collective du spectacle *Hommage à Alcide Blacksmith*, festival Innu Nikamu 2009. ....xciv

Figure 79 : La foule de spectateurs sur le site du festival lors spectacle de clôture de la 30<sup>e</sup> édition du Festival Innu Nikamu en 2014. ....xcv

Figure 80 : Spectacle de Kashtin clôturant la 30<sup>e</sup> édition du Festival Innu Nikamu en 2014, avec des feux d'artifice en arrière-scène. ....xcv

## Liste des sigles

AADNC : Ministère des affaires autochtones et du développement du Nord Canada  
ADISQ : Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo  
AÉA : Association étudiante autochtone de l'Université Laval  
APNQL : Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador  
APTN : Réseau de télévision des Peuples Autochtones  
CAM : Conseil Attikamek-Montagnais  
CBC : Canadian Broadcasting Corporation  
CCR : Creedence Clearwater Revival  
CD : Disque compact  
CEPN : Conseil en éducation des Premières Nations du Québec  
CIÉRA : Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones  
CILAF : Carrefour international des littératures autochtones de la francophonie  
CRPA : Commission royale sur les peuples autochtones  
CRTC : Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes  
EP : *Extended play*, album vinyle de durée étendue (plus que SP, moins que LP), 7 pouces  
FAQ : Femmes autochtones du Québec  
ICEM : Institut culturel et éducatif montagnais (maintenant Institut Tshakapesh)  
ITUM : Innu Takuaikan Uashat mak Mani-utenam (Conseil de bande Uashat-Mani-utenam)  
LP : *Long-play*, album vinyle long-jeu, 12 pouces  
MAINC : Ministère des affaires indiennes et du Nord Canada (maintenant MAADNC)  
ONF : Office national du film du Canada  
PUV : Puvirnituk  
RCAAQ : Regroupement des centres d'amitié autochtone du Québec  
SAA : Secrétariat aux affaires autochtones du Québec  
SOCAM : Société de communications Atikamekw-Montagnais  
SOCAN : Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique  
SP : *Single Play*, album vinyle simple (une pièce par face), 7 pouces  
SQN : Service du Québec nordique

SRC : Société Radio-Canada

TAM : Talents autochtones musicaux

TNI : Taqramiut Nipingat Incorporated

TPI : Taqqut Productions Incorporated

## **Liste des abréviations**

comm. pers. : communication personnelle

etc. : et cætera

i.e. : c'est-à-dire

inc. : incorporé, incorporated

*À ma fille Sara-Maya*  
*À toutes mes relations*



## Remerciements

Je tiens à remercier de tout mon cœur tous ceux et celles qui m'ont côtoyée, supportée, accueillie, aidée et informée d'une manière ou d'une autre lors de ce parcours doctoral. La liste serait trop longue à écrire, mais je vous ai tous et toutes en mémoire et je vous suis très reconnaissante.

Je remercie en particulier les communautés de Uashat mak Mani-utenam, de Pessamit, d'Ekuanitshit, de Puvirnituaq, de Kitcisakik et de Wendake pour m'avoir accueillie et avoir accepté de collaborer dans mes recherches, ainsi que le festival Innu Nikamu, la radio CKAU de Uashat mak Mani-utenam et la SOCAM (Société de communication Atikamekw-Montagnais).

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) qui m'a attribué une bourse d'études supérieures de doctorat pour les années 2006-2010.

Je remercie mes directeurs de thèse Bob White (Université de Montréal) et Sylvie Poirier (Université Laval) qui m'ont dirigée avec sensibilité et sagesse dans tout ce processus.

Enfin, je remercie grandement ma fille, ma famille et mes ami-e-s pour leur support et leur présence, en particulier ma mère Louise Décarie pour ses corrections linguistiques et mon père Hervé Audet sans l'aide de qui je n'aurais pas pu finaliser cette thèse.



# **Chapitre 1. Introduction. La musique populaire autochtone pour participer au monde**

L'art est un moyen privilégié par les Autochtones pour participer au monde. Les pratiques artistiques autochtones, musicales en particulier, sont déployées afin d'agir dans le monde et de prendre place dans la société, autant ancestrale qu'actuelle. En contexte québécois, la musique populaire apparaît comme un médium fortement répandu et marquant. Ces expressions, partagées publiquement, possèdent une forte portée identitaire, favorisent la qualité des relations et la reconnaissance des Autochtones entre eux et au sein de la société allochtone. Elles créent un espace commun de communication et de rapprochement.

Ma recherche doctorale approfondit l'étude des manifestations musicales populaires autochtones au Québec. L'affirmation identitaire, autant personnelle que collective, et les efforts de revitalisation sociale et culturelle apparaissent comme des dimensions clés des expressions, des créations et des pratiques musicales populaires des différentes Premières Nations et des Inuit qui partagent leur territoire et leur vie avec le Québec<sup>1</sup>. J'élargis et j'approfondis cette perspective en explorant davantage le lien social qui est activé et alimenté par ces musiques populaires autochtones et les événements auxquels elles participent, et qui mettent en relation des Autochtones entre eux et avec des Allochtones. Ces musiques constituent un phénomène de société, et même un mouvement, dans les milieux autochtones contemporains au Québec (Audet 2012b; Charlebois 2008; TAM 2008). Depuis quelques décennies, les expressions musicales populaires sont souvent les moyens privilégiés par les Autochtones pour s'exprimer, s'affirmer, se rassembler publiquement et agir dans le monde. Le phénomène est particulièrement vif et dense chez les jeunes et en milieu algonquien, en particulier chez les Innus (Audet 2015, 2012a-b-c-d-e-f, 2010a-b, 2009a-b, 2008, 2005a-b).

---

<sup>1</sup> Voir Audet 2012a-b-c-d-e-f, 2010a-b, 2009a-b, 2008, 2005a-b; Diamond 2008; Scales 1999; Keillor 1988; Diamond *et al.* 1994, 1998.



De plus, depuis le début des années 2000, on observe un regain pour cette musique en dehors des milieux autochtones, sur la scène musicale québécoise et au-delà. Des nouvelles figures de proue de la musique populaire autochtone du Québec, comme Elisapie Isaac depuis 2004 et Samian depuis 2007, ont fait leur apparition sur la scène musicale populaire québécoise. Aussi, les chanteurs innus Florent Vollant et Claude Mckenzie, du légendaire groupe Kashtin, ont été plus actifs sur cette scène que dans la décennie précédente. La popularité du jeune rappeur anishnabe-algonquin Samian est remarquable au Québec et particulièrement forte chez les jeunes et dans le monde du hip hop, ainsi qu'en tant que porte-parole autochtone dans les médias publics. La chanteuse inuk Elisapie Isaac, d'abord avec le groupe Taima puis en solo, a conquis les cœurs des Québécois et des nord-américains avec ses compositions en inuktitut, en anglais et en français. Ils se comparent à la popularité phénoménale de Kashtin, à la fois en milieu autochtone et allochtone, qui eux-mêmes refont surface sur les planches en duo depuis 2008. Également, la chanteuse québécoise Chloé Sainte-Marie, bien connue et appréciée des Québécois pour ses interprétations sensibles, fait honneur au répertoire musical populaire autochtone en interprétant quelques chansons d'artistes autochtones du Québec sur ses albums et en dédiant un album entier à l'œuvre du pionnier de la musique populaire innue, Philippe Mckenzie.

## **1.1 Importance des pratiques musicales populaires en milieu autochtone québécois**

Au niveau mondial, les Autochtones se représentent de plus en plus par eux-mêmes et prennent la parole pour eux-mêmes. Au Québec, dans les années 1970, les jeunes de l'époque, qui sortaient alors des « pensionnats indiens »<sup>2</sup>, instruits mais résistants, se sont investis dans les structures politiques et ont créé pendant cette décennie de grandes et fortes institutions politiques et culturelles autochtones, dont l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du

---

<sup>2</sup> Les pensionnats indiens ont été créés par le gouvernement canadien et opérés par les églises aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles afin d'offrir une éducation aux jeunes Autochtones, cependant dans le but avoué de les retirer de leur milieu d'origine afin de mieux les assimiler à la société dominante canadienne « civilisée » (CRPA 1996; Chaplier 2006; Miller 2003; Lepage 2009; St-Arnaud 2003; TRC-CVR).

Labrador (APNQL), l'Institut éducatif et culturel Atikamekw-Montagnais (IECAM, devenu ICEM puis Institut Tshakapesh chez les Innus), la Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM), Femmes autochtones du Québec (FAQ), le Regroupement des Centres d'amitié autochtone du Québec (RCAAQ) et la société Makivik chez les Inuit. Aujourd'hui, ce sont les nouveaux médiums technologiques (musique, film, télévision, radio, internet) qui sont grandement investis par les nouvelles générations autochtones. Les plus jeunes passent de plus en plus directement par le web pour se diffuser, se faire connaître et échanger, par exemple via Youtube et Facebook. Ils participent ainsi à la création de communautés virtuelles et de nouvelles formes de sociabilités<sup>3</sup>. Mais la musique populaire autochtone et les événements auxquels elle participe, bien que fortement influencés par les modes et médiums mondiaux, restent aussi très locaux et « intraculturels », surtout hors des milieux urbains dans les régions isolées.

On remarque qu'il se forme de grands réseaux de solidarité autochtones, autant physiques que virtuels, à travers les musiques populaires. Ces réseaux s'arriment à d'autres réseaux autochtones, par exemple artistiques, sportifs, politiques ou spirituels. Comme pour le phénomène des pow wow<sup>4</sup> intertribaux<sup>5</sup>, la participation au monde musical populaire autochtone permet d'exprimer une identité panamérindienne, ou panautochtone, ainsi qu'une commune humanité, tout en affirmant et représentant sa spécificité. On observe ainsi à la fois l'importance de l'ancrage local et de l'appartenance à un réseau. Chacun y est porteur de sa spécificité mais se relie également à des ensembles plus larges.

Plusieurs exemples incitent à penser le monde musical populaire autochtone comme étant d'abord et avant tout un lieu « intraculturel » et « intra-autochtone ». Il s'agit de se créer et d'animer un espace « à nous », « pour nous », permettant de se représenter à nous-mêmes, d'imaginer et de construire un nouveau « nous » contemporain et distinct. Les Autochtones se

---

<sup>3</sup> Voir Bousquet 2011; Morgado 2010; Lachapelle et Ille 2010; Dupré et Rituit 2010; Maire 2010; Hot 2010; Savard 2010; de Pierrepont 2010; Barbeau 2008 : entretien.

<sup>4</sup> Comme c'est la graphie la plus courante du terme dans les communautés autochtones francophones au Québec, je vais utiliser cette dernière: pow wow.

<sup>5</sup> Voir Jérôme 2010, 2007, 2005a-b; Ellis, Lassiter, Dunham 2005; Hoefnagels 2012, 2001; Wald 2007 : 266-269; Lassiter 1998; Diamond *et al.* 1988; Blundell 1985.

servent de ce qui est Allochtone et dans la vague mondiale pour se créer un espace à eux. Cette dimension « intraculturelle » et interculturelle entre Autochtones est novatrice et originale, car la littérature sur les musiques du monde se concentre généralement sur les musiques du « tiers-monde » livrées à des audiences occidentales (White 2012a; Feld 2004; Meintjes 2003, 2004). Quelques-unes toutefois s'intéressent aux relations des artistes non occidentaux avec leur audience non occidentale (White 2008, 2010, et Yoka 2010; Shain 2012).

C'est en milieu urbain qu'on observe davantage de rencontres et de partages interculturels entre les différentes nations autochtones, d'événements rassemblant plusieurs nations, et où les spectacles et les représentations sont davantage adressés à des Allochtones. Les musiques et les spectacles autochtones sont aussi des moyens privilégiés de communiquer avec les Allochtones, de construire des ponts, de toucher les sensibilités, de se faire mieux connaître et reconnaître. Ils favorisent ainsi le changement des mentalités et la réconciliation entre Autochtones et Allochtones. Enfin, peu importe leur contexte de diffusion et de réception, ce sont des musiques qui rassemblent et qui relient.

Il semble aussi y avoir une spécificité de la culture musicale populaire autochtone du Québec, à l'image de la spécificité musicale québécoise (Morrison 1996). Plusieurs Autochtones vivant au Québec (sauf les Mohawk, Cris, Mi'kmaq et Inuit) partagent avec la plupart des Québécois le clivage de la langue francophone par rapport aux mondes anglophones canadiens et américains et font partie de la francophonie. Ils sont ainsi relativement mis à part des dynamiques des mondes musicaux canadiens, américains et latinos, par exemple des réseaux de festivals autochtones et de remises de prix, mais s'inscrivent dans les réseaux de la francophonie (voir Grenier et Guilbault 1997), tel qu'on a pu observer leur participation au Sommet de la Francophonie 2008 tenu à Québec. Les onze nations autochtones du Québec<sup>6</sup> font partie de trois grandes familles culturelles et linguistiques d'Amérique du Nord : algonquienne, iroquoienne et eskimo-aléoute (voir chapitre 4). Quoique possédant beaucoup

---

<sup>6</sup> Voir carte SAA 2011, figure 1.

d'éléments en commun, en particulier l'expérience de la colonisation et des cosmologies/spiritualités fondées sur la relation à la terre, elles sont très diversifiées. Ces nations autochtones ayant vécu depuis des millénaires au sein de ce territoire, bien avant l'immigration coloniale venue d'Europe au 17<sup>e</sup> siècle, méritent amplement d'être mieux connues et reconnues, dans leur riche diversité et leur commune humanité. Leurs musiques populaires fournissent un espace, un pont significatif et porteur, à cet effet.

## **1.2 Problématique de la recherche**

Selon les traditions algonquiennes, les actes musicaux servent à s'identifier en tant que personne particulière et membre d'une collectivité et du cosmos, et à entretenir des relations avec les autres personnes (humaines et non humaines) du cosmos, afin de bien vivre et de se donner du pouvoir sur sa vie et au sein de son environnement. Ma thèse postule que les musiques populaires contemporaines poursuivent ce sens relationnel et identitaire des traditions musicales ancestrales. Mon cadre théorique s'organise autour d'un certain nombre de concepts qui sont nécessaires à la compréhension de la musique populaire autochtone comme un phénomène de société contemporaine : culture populaire, espaces culturels émergents, indigénisation, réseau, nomadisme, résonance, intersubjectivité, ontologie relationnelle et poétiques de l'habiter (« *of dwelling* ») (Ingold 1996, 2004). Le réseau contemporain de la scène musicale populaire autochtone est formé d'espaces investis par les Autochtones de différentes nations, où ils se créent un nouvel « espace à nous » et où se redéfinissent des identités communes. Chanter est ainsi un acte d'« habitation » du monde, de cohabitation, une inscription identitaire dans un environnement ainsi habité et senti.

Le phénomène des musiques populaires autochtones a été peu étudié académiquement au Québec, bien qu'il ait été l'objet d'une grande attention médiatique et de nombreux articles de presse à l'époque du succès phénoménal du groupe folk-country-rock innu Kashtin au début des années 1990 (voir Trépanier - Dossier de presse Kashtin). Certains chercheurs y ont

consacré des recherches très intéressantes, publiées dans des articles<sup>7</sup>, dans des sections d'ouvrages<sup>8</sup> ou des sections d'articles<sup>9</sup>. Mais on n'y entrevoit que la fine pointe de l'iceberg, le plus souvent par le biais unique du groupe Kashtin. Au Canada anglophone, on trouve plus d'études d'envergure sur le sujet<sup>10</sup>, ainsi qu'en Australie<sup>11</sup>. L'étude des musiques populaires reste elle-même récente et encore peu réalisée en ethnomusicologie, et encore moins en anthropologie<sup>12</sup>.

Mes propres travaux sur les musiques populaires innues et la scène musicale populaire autochtone<sup>13</sup> constituent à ma connaissance les études les plus approfondies et spécifiques dans le domaine concernant le Québec. Les ethnomusicologues Beverley Diamond [Cavanagh] et Lynn Whidden ont défriché le terrain musical du côté des Innus, Naskapis et Inuit<sup>14</sup> et des Cris<sup>15</sup>. Beverley Diamond aborde le sujet incontournable des musiques populaires innues dans des articles et ouvrages traitant davantage des musiques traditionnelles du nord-est américain<sup>16</sup>. Lynn Whidden<sup>17</sup> a réalisé des travaux importants sur les musiques traditionnelles et contemporaines des Cris de la Baie James et de l'Ouest et s'est attardée aux pratiques de musiques populaires, en particulier au country. Christopher Scales (2002, 1999, 1996), Line Grenier et Val Morrison se sont intéressés au phénomène du groupe de musique populaire innue Kashtin au Québec, dans ses dimensions identitaires et politiques en contexte québécois (Morrison 1996; Grenier et Morrison 1995a-b; Grenier 1993). Nicole Beaudry aborde le sujet des musiques populaires chez les jeunes Inuit et Algonquiens dans une

---

<sup>7</sup> Voir Scales 1999; Morrison 1996; Grenier et Morrison 1995a-b; Grenier 1993; Keillor 1988; Diamond 1987; Nattiez 1985; Whidden 1984.

<sup>8</sup> Voir Diamond 2008a; Whidden 2007; Wright-McLeod 2005; Beaudry 2001a-b; Diamond *et al.* 1994.

<sup>9</sup> Voir Preston 1985; Diamond *et al.* 1988.

<sup>10</sup> Voir Scales 1996, 1999, 2002; Diamond 2008b-c, 2005a, 2002, 2001c, 1999-2000; Wright-McLeod 2005, 1996; Dueck 2012, 2007, 2006, 2005; Marsh 2012, 2011, 2009; Neuenfeldt 2002a-b; Krims 2000; Keillor 2013, 2002, 1996, 1995, 1988; Davidson 1973; [www.native-dance.ca](http://www.native-dance.ca); [www.native-drums.ca](http://www.native-drums.ca).

<sup>11</sup> Voir Neuenfeldt 1996; Breen 1992.

<sup>12</sup> Voir White 2008, 2010, 2012a, et Yoka 2010; Wald 2007; Straw 2005; Straw *et al.* 1995; Frozzini 2004; Meintjes 2003, 2004; Pichette 2001; Nettle 1992; Buck *et al.* 1991; Manuel 1990.

<sup>13</sup> Voir Audet 2005a-b, 2009a, 2010b, 2012a-b-c-d-e.

<sup>14</sup> Voir Diamond 1982, 1985, 1988, 1989, 1999-2000, 2008a; Diamond *et al.* 1988, 1994.

<sup>15</sup> Voir Whidden 1983, 1985, 1986, 2007.

<sup>16</sup> Voir Diamond 2012, 2008a, 1999-2000; Diamond *et al.* 1988, 1994.

<sup>17</sup> Voir Whidden 1983, 1984, 1985a-b, 1986, 1988, 2007.

présentation de la musique du Subarctique et de l'Arctique du Canada (2001a-b). Elaine Keillor<sup>18</sup> (1988) a analysé et comparé les fusions musicales folk-country et traditionnelles des auteurs-compositeurs-interprètes Philippe Mckenzie, Innu, et Johnny Landry, Dènè. L'article de Richard Preston (1985) a mis en relation différentes musiques et événements musicaux ancestraux et contemporains chez les Cris, dont le country et le rock, avec la diversité des déclinaisons contemporaines de l'identité amérindienne. L'encyclopédie de la musique autochtone, fruit du travail du journaliste musical Dakota-Anishnabe canadien Brian Wright-McLeod (2005), documente un répertoire extrêmement riche d'enregistrements de musique autochtone d'Amérique du Nord, tous genres confondus. Cependant, les mentions sont très pauvres concernant les musiques d'artistes autochtones du Québec et beaucoup moins bien documentées, révélant fortement ce clivage entre le Québec francophone et le reste anglophone. Par exemple, les albums auto-produits de groupes innus du Labrador, de langue seconde anglophone, y sont documentés, mais parmi la centaine d'albums innus du Québec (Audet 2012a : 270-277), seulement les plus connus y sont documentés : Philippe Mckenzie, Kashtin, Florent Vollant et Claude Mckenzie. Enfin, aucun ouvrage ne traite spécifiquement de la scène musicale populaire autochtone au Québec, ni dans une des nations en particulier (avec l'exception d'Audet : 2005a-b, 2009a, 2010b, 2012a-b-c-d-e, 2015). J'espère que les résultats présentés dans cette thèse sauront combler ces vides et ainsi mettre en valeur les études pionnières dans le domaine de la musique autochtone au Québec et au Canada.

Cette thèse de doctorat propose de combler des lacunes importantes dans le domaine des études anthropologiques des phénomènes musicaux et des cultures autochtones contemporaines, en étudiant les musiques populaires autochtones du Québec ainsi que les liens dynamiques entre elles et la formation d'espaces culturels émergents. J'oriente ma problématique sur les dynamiques relationnelles et identitaires vécues, exprimées et imaginées au sein de la scène musicale populaire autochtone au Québec. Au sein de ce mouvement musical et de cet espace émergent formant un réseau, les personnes poursuivent le sens des

---

<sup>18</sup> Keillor dirige aussi les projets internet Native Drum et Native Dance sur les musiques et les danses autochtones au Canada, qui présentent entre autres des artistes de musique populaire ([www.native-dance.ca](http://www.native-dance.ca); [www.native-drums.ca](http://www.native-drums.ca)).

traditions ancestrales tout en créant de nouvelles formes de sociabilités, de communautés identitaires et de régionalismes (Straw 2005) ou des espaces culturels<sup>19</sup> (Guyer 2004), différentes de celles des aires culturelles traditionnelles (Guyer 2004, CSEAS 2004; Ford Foundation 1999). Je ferai l'exploration de cette scène globalement et localement, mais principalement celles en langues algonquiennes, en tant que forme d'expression privilégiée de l'émergence d'un nouvel espace social et culturel (« à nous ») algonquien, et plus largement autochtone, au Québec.

### **1.2.1 Renouveau de la notion de la culture**

J'inscris ma problématique plus particulièrement dans le paradigme de la culture populaire tel que développé par Fabian (1978, 1998) et de la théorie de la pratique élaborée par Ortner (2006, 1999). Comme nous allons le voir dans le chapitre deux, la notion de la culture populaire arrive relativement tard en anthropologie (à la fin des années 1970) et elle mobilise une critique de la culture conceptualisée comme quelque chose de statique ou fermé. Cette prise de distance vis-à-vis du concept de culture fixe a également été développée par plusieurs autres chercheurs en dehors des études de culture populaire, avec une variété de formulations<sup>20</sup>. Ces différentes critiques nous permettent de voir la culture comme étant politique, historique, subjective, mobile et variable. En d'autres mots, comme étant mouvante et ouverte, plutôt que fixe et fermée. Comme l'écrit Fabian, « any living culture must be viewed as a communicative process in which a society not only expresses but also generates and forms its world view » (1978 : 324). La culture populaire est associée à des mouvements et des processus sociaux et culturels ainsi qu'à des expériences et des expressions créatives émergentes<sup>21</sup> partagées collectivement par des vastes secteurs de la population (Fabian 1978, 1998; Abu-Lughod 2005). Plus particulièrement, la culture populaire s'inscrit dans des contextes de mondialisation, de dé/colonisation, de médiatisation et de consommation de

---

<sup>19</sup> Voir chapitre 4.

<sup>20</sup> Voir par exemple Glaser et Strauss (1967), Sahlins (1981, 2007), Appadurai (2001), Abu-Lughod (1999, 2005), Chernoff (2002).

<sup>21</sup> C'est-à-dire constamment en émergence, en réévaluation et en contestation/renouveau des acquis.

masse (Fabian 1978, 1998). La conceptualisation de la culture populaire nous permet d'aller au-delà de l'apparence superficielle, d'imitation, souvent reprochée à ces productions culturelles qui empruntent aux courants occidentaux et internationaux. Elle permet d'y reconnaître plutôt un processus dynamique et un mouvement émergent, qui pose des questions et qui crée des conditions (Fabian 1978: 315-317).

### **1.2.2 Réseaux, itinéraires et foyers ancestraux et contemporains**

Les analyses de réseaux en anthropologie sont utilisées pour comprendre comment les relations sociales se vivent et s'articulent entre elles. Elles sont principalement utilisées dans l'étude des sociétés complexes et urbaines, présentant une grande diversification de structures sociales et une extension des relations au-delà d'une communauté locale (Hannerz 1983 : 209, 219; 1996). Elles s'intéressent plus particulièrement aux relations des personnes entre elles et à leur pratique relationnelle et situationnelle (*Idem* : 223). J'utilise pour ma part le concept de réseau à la fois pour désigner les relations des personnes entre elles et les relations entre les différentes communautés et espaces d'activité (de spectacles surtout), qui sont des points de rencontre/convergence ou foyers du réseau (Guyer 2004). Dans un même ordre d'idées, Straw parle des relations entre différentes scènes musicales locales ou espaces d'activité en termes de circuit (2005: 474).

Ce concept de réseau, ou de circuit, s'arrime très bien à une conception traditionnelle nomade algonquienne, et plus largement autochtone, de l'espace et du territoire, formés d'itinéraires inter-reliés et de foyers tels que des sites de campement, de halte, de rassemblement, de chasse, pêche ou cueillette, mythiques, etc.<sup>22</sup> Les études d'occupation du territoire réalisées par le Conseil Attikamek-Montagnais (CAM) dans les années 1980 (Comtois 1983), ainsi que les ouvrages de toponymie (Audet 2008; Napess 1980, 1981; McNulty 1978; Dorion 1967), montrent particulièrement bien, visuellement sur cartes géographiques, ces itinéraires et ces foyers ancestraux. Des récits comme celui de l'ancien Innu Mathieu Mestokosho, édité par

---

<sup>22</sup> Voir Comtois 1983; Charest 2010; Charest *et al.* 2015a-b-c, 2012; Bouchard 2004; Audet 2008, 2006; Audet *et al.* 2014, 2013, 2012, 2007a-b; Poirier 2005; Mailhot 1999; Jérôme 2010; Ingold 1996, 2004; Desgent et Lanoue 2005; Bousquet 2002, 1999; Clément et Jauvin 1993; Tanner 1979; Feit 1969.



Serge Bouchard (2004 [1977]), nous font sentir et comprendre la force mouvante du nomadisme qui habite ces chasseurs-pêcheurs-cueilleurs et les pousse à vouloir toujours se déplacer et répugner l'immobilité (voir aussi les paroles d'Innus dans Charest *et al.* 2015a-b-c, 2012). On y comprend aussi la solidarité et le sens de la communauté qui imprègnent ces réseaux. Malgré l'immensité du territoire, le mouvement nomade et la dispersion des groupes familiaux, l'un est toujours au courant de la position relative et de l'état de l'autre par des méthodes de communication comme les bâtons à message (André 1984), ayant constamment en tête cette toile sociale et géospatiale mouvante du groupe communautaire se déplaçant en différents points et itinéraires du territoire.

Les personnes et les groupes parcourent les itinéraires en direction ou à la recherche de foyers, d'espaces confortables, où ils se sentent à l'aise et « chez soi » (voir Ingold 1996; Radice 2000; Poirier 2005). Les itinéraires autant que les foyers sont des lieux vécus, habités et humanisés. Selon ma thèse, il en est de même autant dans un contexte de nomadisme ancestral que dans les mouvements des personnes autochtones dans la vie contemporaine. Dans ce sens, le réseau/circuit de la scène musicale populaire autochtone est une composante dynamique du nomadisme contemporain. Je conçois ainsi le réseau comme une série de points de rencontre/convergence (foyers) interreliés par des itinéraires empruntés par des personnes à la recherche de foyers, de lieux de bien-être.

Les rassemblements actuels autour de la musique se situent en continuité avec les rassemblements ancestraux. Le réseau contemporain de la scène musicale populaire autochtone, comme les réseaux nomades ancestraux, est formé d'espaces investis par les Autochtones de différentes nations, où ils se créent un espace confortable semblable à un chez-nous, un « espace à nous » (Radice 2000), où ils se redéfinissent des identités (voir Vincent 2006) et retissent des relations à différents niveaux. Plusieurs Autochtones au Québec sont encore très nomades aujourd'hui (Charest *et al.* 2012, 2015a-b-c). Ils aiment parcourir les routes, valorisent le voyage et la mobilité et sont prêts à faire de grandes distances afin de retrouver leur territoire ancestral, de visiter des proches ou de participer à des événements. À la lumière de ces observations, chanter est un acte d'« habitation » de l'espace, de cohabitation, de communication; une inscription identitaire dans un environnement ainsi habité et senti (voir Ingold 1996, 2004; Audet 2005, 2012a : 47-61). Par définition, cet acte

d'habiter le monde se fait à partir d'une logique relationnelle, non seulement entre êtres humains mais également entre ces derniers et les mondes du non humain.

### 1.2.3 Ontologies relationnelles et la notion de résonance

Le concept de résonance que je développe ici permet de lier et de mettre de l'avant la dimension intersubjective qui est au cœur de la pratique anthropologique (Wikan 2012, 1992) mais qui fait partie également des ontologies animistes (Ingold 1996, 2004; Viveiros Castro 2009; Descola 2007; Poirier 2005, 2013; Bird-David 1999). L'idée de la résonance fait allusion aussi à la dimension sonore et vibratoire qui permet la communication d'effets sensibles à travers la musique (Ingold 2004).

L'anthropologue Unni Wikan utilise le concept de résonance pour parler de l'empathie, de la sensibilité et de l'intersubjectivité mises en œuvre dans la pratique et l'épistémologie anthropologiques (Wikan 2012, 1992). Elle affirme et démontre par son expérience qu'il est nécessaire de chercher à établir une résonance avec les personnes et les problématiques du terrain afin de les comprendre. Cette résonance nous oblige à développer une conscience de ce que la présence de l'autre fait remonter en nous, non seulement une réponse rationnelle à la proximité physique momentanée.

I must create resonance in myself with the people and the problems I seek to understand. To explain this concept of resonance, the [Balinese] professor-poet said: it is what fosters empathy or compassion. Without resonance there can be no understanding, no appreciation. But resonance requires you [and here he looked entreatingly at me] to apply feeling as well as thought. Indeed, feeling is the more essential, for without feeling we'll remain entangled in illusions. (Wikan 1992: 462-463)

La résonance implique donc impérativement le ressenti émotionnel dans la recherche de compréhension, qui n'est pas celle proposée par le courant interprétatif moderniste de Geertz (Wikan 2012).

Resonance thus demands something of both parties to communication [...]: an effort at feeling-thought; a willingness to engage with another world, life, or idea; an ability to use one's experience [...]. An attempt to develop greater resonance would mean implicating ourselves, actively and emotionally, in the other's world [...]. (Ibid. : 475)

La posture décrite par Wikan - une ouverture au « *feeling-thought* » - correspond à celle des épistémologies autochtones qui favorisent l'apprentissage et la connaissance par un

engagement actif dans le monde, par l'expérience sensible et l'expression personnelle partagées socialement, plutôt que par l'abstraction et la prise de distance. L'objectif est de toujours mieux participer au monde, au mouvement de la vie (Ingold 1996, 2004 ; Lassiter 1998 ; Audet 2005, 2012 : 47-56, 247-248 ; Goulet 2007; Chernoff 2002; Wickwire 1985).

Le concept de résonance proposé par Ingold (2004) correspond à l'ontologie relationnelle qui est au cœur de la signature sonore chez les chasseurs-cueilleurs et plus particulièrement chez le groupe algonquien Ojibwa étudié par Hallowell (1955, 1960).

The Ojibwa model of the person [...] does not posit the self in advance of the person's entry into the world; rather, the self is constituted as a centre of agency and awareness in the process of its active engagement within an environment. Feeling, remembering, intending, and speaking are all aspects of that engagement, and through it the self continually comes into being. In short, the Ojibwa self is relational. If we were to ask where it is, the answer would not be « inside the head rather than out there in the world. » For the self exists, or rather becomes, in the unfolding of those very relations that are set up by virtue of a being's positioning *in* the world, reaching out into the environment – and connecting with other selves – along these relational pathways. Talking this view of the person, as Hallowell does, it is clear that no physical barrier can come between mind and world. [...] But this is precisely the dichotomy, as we have seen, by which speech and similar expressive gestures are conventionally distinguished from the sounds of nature. To take Hallowell at his word means having to adopt a quite different view of speech, not as the outward expression of inner thoughts, but as one of the ways in which the self manifests its presence in the world. Thus, when I speak or clap, I myself am not separate from the sound I produce, of my voice or the mutually percussive impact of my hands. These sounds are part of the way I am, they belong to my being as it issues forth into the environment. In other words, speech is not a mode of transmitting information or mental content; it is a way of *being alive*. (Ingold 2004 : 46-47)

The rumbling of thunder is the manifestation of its presence in the world, just as the sounds of human speaking, singing, clapping, or drumming, are manifestations of ours. Indeed, the world is full of such sounds, each one the signature of a particular mode of life. As people move through their environment, they constantly listen to the speech of these manifold life forms, revealing each for what it is, and respond with speech of their own. Both non-human sounds, like thunder, and human speech have the power to move those who hear them, and both kinds of sound take their meaning from the contexts in which they are heard. (Ingold 2004 : 47)

Ces différents sons entendus dans l'environnement parcouru et habité sont considérés comme la présence acoustique de différents êtres humains et non humains, que l'humain cherche à décoder comme autant de messages potentiels (*Idem*). La dimension sonore, conçue comme intime et subjective, semble établir une résonance entre les êtres, une vibration qui signale un lien ou plus précisément une co-présence. On peut ainsi ressentir directement dans notre corps, par les vibrations sonores, la présence des êtres qui nous entourent et se sentir ainsi

physiquement en relation à travers ces ondes qui nous relient. Les expressions « être sur la même longueur d'onde » et « se mettre au diapason » à propos des relations humaines compréhensives prennent ici tout leur sens. Selon une ontologie algonquienne, le son est aussi le véhicule et l'essence des âmes.

There is a long tradition, in the history of Western thought, of distinguishing between vision and hearing along the lines that the former is remote and objective, cutting the viewer off from things seen, whereas the latter is intimate and subjective, establishing a kind of interpenetration or resonance between the listener and the world. [...] There are some hints, in Hallowell accounts, that the Ojibwa might make a similar kind of distinction. Thus, he tells us that under no circumstances can the inner essence of the person, the soul, be a direct object of *visual* perception. « [...] The only sensory mode under which it is possible to directly perceive the presence of souls ... is the auditory one » (CE [Hallowell 1955] 179-80). [...] And this sound, as we have seen, is of the essence of being rather than its outward expression. [...] for a being who is alive to its surroundings, experience does not mediate between things in the world and representations in the mind, but is intrinsic to the sensory coupling, in perception and action, of the awareness of the self to the movement of those features of the environment selected as foci of attention. (Ingold 2004 : 47-49)

La résonance est ainsi liée également au corps, aux sens, au mouvement et à l'action, à la participation et à l'engagement sensible et total dans le monde. Comme selon Wikan, elle implique une attitude intersubjective d'empathie, un geste d'attention et de sensibilité envers la présence des autres personnes peuplant le monde, une tentative de se mettre dans leur peau afin de comprendre leur point de vue sur le monde (Ingold 2004 : 49-50). L'ontologie relationnelle en est ainsi une de l'habiter et de l'engagement, *of dwelling*, afin d'être le plus possible en relation intime avec son environnement (Ingold 1996, 2004). Ces propos rejoignent ceux de Viveiros de Castro (2009) sur le perspectivisme et la métamorphose comme ontologie relationnelle en Amazonie.

[...] de nombreux peuples du Nouveau Monde (vraisemblablement tous) partagent une conception selon laquelle le monde est composé d'une multiplicité de points de vue : tous les existants sont des centres d'intentionnalité, qui appréhendent les autres existants selon leurs caractéristiques et puissances respectives. (Viveiros de Castro 2009 : 20)

Descola souligne que les travaux anthropologiques sur les peuples d'Amazonie et les Algonquiens du Nord se rejoignent en plusieurs points et fait ressortir les similitudes de leurs ontologies et cosmologies relationnelles, animistes, « dans lesquelles humains et non-humains sont dotés d'une forme d'humanité commune » (Descola 2007 : 4).

Le livre *Métaphysiques cannibales* de Viveiros de Castro (2009) propose une formulation particulièrement convaincante de la différence entre les ontologies occidentales et celles, relationnelles, associées aux pratiques chamaniques amérindiennes.

Le chamanisme est un mode d’agir qui implique un mode de connaître, ou plutôt, un certain idéal de connaissance. Un tel idéal est, sous certains aspects, aux antipodes de l’épistémologie objectiviste encouragée par la modernité occidentale. Pour cette dernière, la catégorie de l’objet fournit le *telos* : connaître c’est « objectiver »; c’est pouvoir distinguer dans l’objet ce qui lui est intrinsèque de ce qui appartient au sujet connaissant et qui, comme tel, a été indûment ou inévitablement projetée sur l’objet. Connaître, ainsi, c’est désobjectiver, rendre explicite la part du sujet présente dans l’objet, de façon à la réduire à un minimum idéal (ou à l’amplifier en vue de l’obtention d’effets critiques spectaculaires). Les sujets, tout comme les objets, sont vus comme les résultats de processus d’objectivation : le sujet se constitue ou se reconnaît lui-même dans les objets qu’il produit, et il se connaît objectivement lorsqu’il réussit à se voir «de l’extérieur», comme un «ça». Notre jeu épistémologique s’appelle l’objectivation; ce qui n’a pas été objectivé reste irréel ou abstrait. La forme de l’Autre est la chose. (Viveiros de Castro 2009: 25-26)

Ainsi, pour les Occidentaux modernes, connaître, c’est objectiver, prendre ses distances. La devise, formulée par Descartes, est « Je pense, donc je suis » (Bird-David 1999). Pour les peuples chamaniques amérindiens, connaître, c’est subjectiver, personnifier. Leur devise est ainsi « I relate, therefore I am », « Je suis en relation, donc j’existe » (*Idem*) (voir la discussion dans Audet 2012a).

Le chamanisme amérindien est guidé par l’idéal inverse : connaître c’est « personnifier », prendre le point de vue de ce qui doit être connu. Ou, plutôt, de celui qui doit être connu; car le tout est de savoir «le *qui* des choses» (Guimaraes Rosa), sans quoi on ne saurait répondre de façon intelligente à la question du pourquoi. La forme de l’Autre est la personne. [...] nous pourrions dire que la personnification ou la subjectivation chamaniques reflètent une propension à universaliser l’« attitude intentionnelle » mise en valeur par certains philosophes modernes de l’esprit (ou philosophes de l’esprit moderne). [...] [le chamanisme est] un *art* politique. Car la bonne interprétation chamanique est celle qui réussit à voir chaque événement comme étant, en vérité, une action, une expression d’états ou de prédicats intentionnels d’un agent quelconque. [...] Une entité ou un état qui ne se prête pas à la subjectivation, c’est-à-dire, à l’actualisation de sa relation sociale avec celui qui la connaît, est chamaniquement insignifiante – c’est un résidu épistémique, un «facteur impersonnel» résistant à la connaissance précise. [...]

Donc, si dans le monde naturaliste de la modernité un sujet est un objet insuffisamment analysé, la convention épistémologique amérindienne suit le principe inverse : l’objet est un sujet incomplètement interprété. (Viveiros de Castro 2009 : 26-27)

L’intersubjectivité est ainsi au cœur des ontologies relationnelles, du mode d’être au monde, de ces peuples autochtones. Je conçois l’intersubjectivité comme un processus qui met en

relation deux ou plusieurs subjectivités, soient des personnes humaines (et non humaines) ayant chacune leur propre subjectivité (marquée par leur identité, personnalité, émotivité, tradition, histoire), au cours duquel se développe un échange de perceptions et de compréhensions (Audet 2010; voir Strohm et White 2014). Les concepts d'intersubjectivité et de relationalité sont ainsi directement liés au concept de personne (voir la citation d'Ingold plus haut : 2004 : 46-47). Et les personnes peuvent ainsi être des humains, des animaux ou d'autres manifestations de l'environnement, toutes douées de qualités subjectives propres. Toutes ces personnes vivent en relation les unes aux autres au sein du cosmos, et ce sont leurs relations, davantage que le soi, qui les définissent et identifient. C'est ce que les Innus nomment *Mamu kataiak* (être ensemble), l'univers-cosmos (voir Nametau Innu 2010), et que plusieurs peuples autochtones nomment *All my relations*. Les concepts de cosmopolitiques/poétiques autochtones et d'ontologies relationnelles traités par Poirier (2008) rejoignent cette idée du chamanisme comme un « art politique » (Viveiros de Castro 2009).

### **1.3 Définition du sujet de recherche**

Dans le cadre de cette thèse je propose une ethnographie de la musique populaire autochtone comme espace de rassemblement contemporain à travers une analyse de la résonance comme expression et expérience d'une ontologie relationnelle. Je conçois ainsi la musique populaire autochtone non seulement comme un mode d'affirmation identitaire mais également comme moyen de créer un lien au monde. Selon les traditions algonquiennes en particulier, les musiques servent à s'identifier en tant que personne particulière et membre d'une collectivité et du cosmos, ainsi qu'à entretenir des relations avec les autres personnes du cosmos afin de (sur)vivre et de se donner du pouvoir sur sa vie et au sein de son environnement (Audet 2012a; Whidden 2007; Preston 2002; Hallowell 1992, 1971; Diamond 1985; Speck 1977; voir chapitres 3-4). Ma thèse poursuit cette réflexion, en postulant que les musiques populaires contemporaines poursuivent ce sens relationnel et identitaire des traditions musicales ancestrales. C'est dans cette perspective que j'étudie les dynamiques relationnelles et identitaires de la scène musicale populaire autochtone au Québec.

Dans l'univers de la musique populaire autochtone nous trouvons non seulement des artistes et un public, mais aussi des œuvres, des lieux de spectacles, des événements musicaux et des

espaces virtuels formant cette scène comme des points de rencontre et de convergence (foyers) de ce réseau.

Je définis les musiques populaires autochtones du Québec comme étant :

- des créations contemporaines;
- généralement basées sur le chant, l'expression vocale chantée avec paroles, souvent accompagnées à la guitare;
- principalement réalisées par des Autochtones vivant au Québec, membres de nations présentes au Québec et/ou actifs sur une scène musicale populaire autochtone du Québec;
- inspirées à la fois de l'héritage ancestral, des mouvements pan-autochtones et des courants musicaux populaires internationaux (country, folk, rock, pop, hip hop, reggae, électro...);
- le plus souvent chantées dans une langue autochtone, mais aussi en français ou en anglais.

Le monde de la musique populaire autochtone au Québec se constitue en tant que « scène » (Straw 2005), composée d'une communauté artistique de musiciens, de producteurs/médiateurs et d'un public se rassemblant autour du genre de la musique populaire autochtone. La scène de la musique populaire autochtone au Québec est ainsi une communauté de goût musical (*Idem*) rassemblant des personnes partageant des valeurs et des identités véhiculées à travers ces expressions et ces événements. Elle est formée d'espaces de communication et de diffusion, autant physiques (lieux de spectacles, studios, maisons, ...) que virtuels (radios, enregistrements audio et vidéo, télévision, internet). Dans les pages qui suivront, je vais décrire la manifestation de la scène dans différentes communautés qu'elle traverse, de façon panoramique, en effectuant un focus sur la scène innue de Mani-utenam qui en est un important foyer. On remarque une culture de rassemblement autour de la musique populaire très forte et spéciale chez les Innus en particulier. Comme on le voit avec l'histoire des pionniers, le mouvement de la musique populaire autochtone n'a pas commencé seulement chez les Innus, mais dans les années 1980, ça a basculé du côté innu, par le grand développement de leur scène musicale populaire. Je conçois des scènes musicales locales

associées à des communautés urbaines ou « sur réserve », variablement articulées entre elles et aux influences extérieures pour former l'ensemble, soit le réseau, de la scène musicale populaire autochtone du Québec.

Une curiosité anthropologique guide et sous-tend ma démarche et mes réflexions, à propos de la vigueur et du pouvoir des expressions musicales populaires autochtones au Québec et de leurs dynamiques relationnelles et identitaires au sein des différents milieux auxquels elles participent.

Question :

- De quelles façons les manifestations musicales ancestrales résonnent-elles dans les productions contemporaines de la scène musicale populaire autochtone au Québec?

Sous-questions :

- Comment les musiques populaires autochtones et leurs espaces de spectacle et de diffusion contribuent à l'expression, à l'affirmation et à la consolidation:
  - o d'un sentiment identitaire (pan) autochtone?
  - o de réseaux et de foyers culturels, fluides et ouverts, d'appartenance, de rassemblement, de partage et d'expression de ces identités communes ou différenciées?

Il s'agit de comprendre les spécificités culturelles et identitaires exprimées à travers les musiques et les événements musicaux, la place qu'elles occupent dans les réseaux et leurs influences dans la formation d'identités plus englobantes. J'analyse comment et sur quels points s'y rejoignent et s'y distinguent des personnes autochtones de différentes communautés et nations. Le noyau de l'étude se situe dans l'espace culturel algonquien et dans les expressions musicales populaires chantées en langues algonquiennes, mais s'étend au-delà par leurs relations aux autres mondes autochtones et allochtones. Les relations qui m'intéressent sont principalement celles des artistes entre eux, avec les producteurs/médiateurs et avec leurs publics, mais aussi des différentes personnes composant le public réceptif, ainsi qu'aux différentes sources d'inspiration et de critique des artistes, comme leurs traditions, leur milieu



de vie, les lieux de spectacles et événements, les différentes musiques qui les influent, les différents médias.

### **1.3.1 Démarche ethnographique et questions méthodologiques**

Dans ma pratique anthropologique, j'utilise les méthodes et techniques propres à l'ethnographie, telles que la fréquentation prolongée, l'observation participante et les entretiens semi-dirigés et informels<sup>23</sup>. Mon terrain s'est développé autour du concept de réseau discuté par Hannerz (1983) et de circuits (Straw 2005). La démarche ethnographique documentant un réseau s'apparente à l'ethnographie multi-site proposée par Marcus (1998) pour l'étude du système-monde, lui-même constitué comme un réseau de pratiques et de sites différenciés mais inter-reliés. L'ethnographie de plusieurs acteurs et sites d'activité d'un système ou d'un réseau permet la conceptualisation de leurs articulations et inter-influences. Je considère l'ethnographie des réseaux ou multi-sites comme une continuité de la pratique ethnographique dans un monde davantage mobile, inter-relié, globalisé. Mais je suis consciente que la popularité de la notion de l'ethnographie multi-site depuis plusieurs années implique un changement aussi dans l'objet et l'unité d'analyse, sans pour autant proposer une réponse définitive aux critiques de la représentation en anthropologie nord-américaine (White 2012b).

De mon point de vue, l'ethnographie doit toujours demeurer circonscrite par le domaine de la faisabilité et de la richesse ethnographique. Dans toute étude de réseau, il est essentiel d'identifier les foyers, soit des points de convergence denses et significatifs, et de s'y installer assez longtemps pour observer les dynamiques locales de l'intérieur et d'observer le reste du réseau et le monde de ce point de vue fixe. Je combine donc l'ethnographie plutôt « classique » d'un site/sujet spécifique ou « stratégique » (Marcus 1998), avec d'autres sites du réseau de la scène musicale populaire autochtone au Québec. J'ai ainsi réalisé des recherches de terrain prolongées au sein d'un contexte ethnographique principal, et de façon complémentaire et

---

<sup>23</sup> En tant qu'amie, auditrice et spectatrice, chercheuse anthropologue, productrice, diffuseuse et animatrice de radio, je fais partie de la scène musicale populaire autochtone du Québec.

moins prolongée, dans des contextes secondaires. Cette dimension complémentaire de la recherche ethnographique, réalisée dans des contextes d'observation secondaires et en suivant certains acteurs-clés dans d'autres milieux, me permet de faire une observation d'un autre point de vue que celui du contexte principal d'observation et de vérifier certaines observations et informations obtenues du point de vue local et fixe du contexte principal.

### **1.3.2 Liens affectifs et liens de responsabilité sur le terrain**

L'anthropologue s'engage nécessairement (avec plus ou moins de conscience) dans un processus intersubjectif<sup>24</sup> afin de créer un certain savoir<sup>25</sup>. Le terrain ethnographique est classiquement conçu comme un travail d'observation, d'écoute, de dialogue, de participation et de partage, réalisé dans un espace et un temps délimités. Ce terrain devient ensuite la mémoire d'une expérience transformatrice, quoique passée, et ailleurs. Cependant, et de plus en plus dans le monde globalisé contemporain, ces limites spatiales et temporelles éclatent, au point où la frontière entre le « monde étudié » et le « sujet-chercheur/e » devient difficilement repérable, ce dernier étant pleinement engagé dans et avec le monde qu'il/elle cherche à comprendre et représenter.

Comme on le sait, les mauvaises expériences des peuples autochtones avec la recherche, notamment anthropologique, et la méfiance qui en résulte, ont donné lieu à une série d'ouvrages et de protocoles sur la décolonisation et l'éthique de la recherche visant à assurer le respect des populations et de leurs préoccupations dans la relation et le produit de la recherche (Audet *et al.* 2010; Jérôme 2008, 2009a; APNQL 2005; Tuhiwai Smith 1999). Dans mon travail d'anthropologue, je m'assure de travailler sur des sujets pertinents aux yeux des personnes concernées et participantes, de mettre en valeur leurs points de vue et expériences

---

<sup>24</sup> La réflexion anthropologique autour de l'intersubjectivité en terrain ethnographique a été développée notamment par Fabian (1991 ; 2000 ; 2001), Goulet (2007), Miller (2007), Wikan (1992), Taylor (1998) et White (2012b, et Strohm 2008, 2014).

<sup>25</sup> Cette section reprend en grand partie les analyses déjà publiées dans un article des Cahiers du CIÉRA (Audet 2010), qui était lui-même le résultat de mes réflexions et mes analyses déjà entamées et présentées dans le cadre du Workshop « How does Anthropology Knows » (White et Strohm 2008) et du séminaire « Théories de la rencontre » de Bob White à l'Université de Montréal.

du monde tout en offrant un regard critique, d'échanger à propos de mes interprétations, de faire vérifier et approuver mes écrits par certains participants avant publication et enfin de retourner les produits de la recherche dans les communautés aux personnes participantes intéressées. Comme le soutient Poirier (2000), les relations de recherche dans le monde autochtone gagneront en mutuelle confiance, en impact et en pertinence à travers un engagement affectif et politique clair, voire sérieux et honnête, de la part de l'anthropologue, ainsi que des populations concernées.

Si les anthropologues entendent jouer le rôle de médiateurs entre les mondes, et s'ils désirent participer à accroître le pouvoir (empowerment) des autochtones, contribuer à étayer leurs actions culturelles et politiques, et favoriser la reconnaissance et l'expression d'autres modes d'être-au-monde, d'autres choix de sociétés, il leur faudra manifester « un engagement affectif et politique parfaitement clair à l'égard des cultures locales » (Escobar 1997 : 553). (Poirier 2000 : 151)

Les paroles du Petit Prince en dialogue avec le renard abordent la question de la relation.

Qu'est-ce que signifie « apprivoiser » ? - C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie « créer des liens... ». - Créer des liens ? - Bien sûr, dit le renard. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde... (Saint-Exupéry 1961 : 68)

La suite de ce dialogue explique que la création de liens implique la responsabilité mutuelle. Ainsi le lien et la responsabilité devraient-ils perdurer au-delà de l'espace et du temps délimités de la rencontre et du vécu simultané « sur le terrain des autres ». On reproche souvent aux voyageurs et aux anthropologues de créer des liens qu'ils oublient d'honorer une fois partis.

Avec ma thèse de doctorat consacrée à la scène musicale populaire autochtone au Québec, je suis attentive à l'actualité musicale des différentes nations autochtones. La ville de Québec, que j'habite, et Wendake, qui la voisine, sont de hauts lieux de la programmation musicale autochtone, qui rassemblent des artistes originaires de différentes nations du Québec et d'ailleurs, ainsi que des artistes québécois en général, de différentes origines. En plus de séjours de terrain ethnographique dans les communautés, j'accorde de l'importance au terrain « chez moi », comme une prolongation de ma vie quotidienne, en partageant des moments avec des ami-e-s autochtones, en assistant à des représentations dans ma région et en réalisant

des entretiens avec des artistes pour la radio et/ou mes recherches de doctorat. Plusieurs artistes rencontré-e-s à ces occasions sont devenu-e-s de bonnes connaissances et sont passé-e-s d'un statut d'étranger-ère-s et de vedettes inaccessibles, exotiques, à des personnes familier-ère-s, humbles et amicaux-ales. Je crée des relations et j'entretiens des relations, dans leur monde et dans le mien, directement interconnectés. Je participe au monde qui m'entoure tout en restant attentive à ce qui peut éventuellement renseigner ma compréhension anthropologique. Sans faire pression, sans provoquer de situation, sans poser trop de questions. Je reste à l'écoute tout en partageant des moments de ma vie personnelle, et souvent l'écoute de la musique permet d'autres formes de compréhension sur soi ou sur le rapport à l'autre (White et Yoka 2010; White 2010).

Comme Wikan et Ingold avec le concept de résonance, Agar souligne que la compréhension du participant est différente et plus complexe que celle de l'observateur :

Shutz notes that his analysis of observer's understanding is different from and simpler than understanding where one human is "attuned in simultaneity" in a "we-relationship" with another [...]. (Agar 1982 : 785)

La résonance (Wikan 2012, 1992), c'est se mettre au diapason avec les gens que nous rencontrons. Geertz souligne aussi ce caractère intersubjectif de la pratique ethnographique, où l'anthropologue utilise sa propre personne, sa propre humanité, comme instrument de compréhension de l'autre, et la sociabilité comme technique principale.

What sort of scientists are they whose main technique is sociability and whose main instrument is themselves? (Geertz 2000 : 94)

J'ai appris à apprécier les chansons innues en les écoutant dans leurs contextes (radio, spectacles et représentations, fêtes, écoute à la maison, en auto, etc.) avec des ami-e-s innu-e-s qui me les traduisaient et me les expliquaient, qui m'en donnaient leur interprétation personnelle, souvent avec beaucoup d'émotions. C'est ainsi que j'ai peu à peu compris le sens des paroles de plusieurs chansons, par leur traduction/interprétation et en mettant ces compréhensions en perspective avec le monde vécu, en partageant le monde de ceux qui les chantent et qui les écoutent. Ainsi que l'écrit Taylor, « [a]ll of this, then, is what I think at the same time that it is what I have learned I should think when I hear » (1998 : 44). J'ai fini par adopter, comprendre et ressentir ces émotions, le *feeling* de chaque chanson que l'on m'avait

communiqué, intellectuellement et sensiblement. Par exemple, à mon sens, ces inflexions micro-tonales qui paraissent souvent fausser viennent chercher les sentiments, font vibrer tout en écorchant, donnent un caractère innu, local, identitaire, aux thèmes musicaux. J'ai aussi appris à ressentir le rythme du *makusham* (danse innue accompagnant traditionnellement certains chants au tambour) et à écouter le désir de danser sur ce rythme et sur toute chanson suffisamment forte pour faire se lever et danser les auditeurs. On arrive à un point où l'on ne comprend plus uniquement avec les mots et l'intellect ; on ressent et on partage des émotions.

Toutefois, malgré une grande compréhension de l'autre que nous pouvons acquérir de cette façon, nous ne pouvons jamais devenir l'autre et être totalement dans sa peau. Chacun reste soi-même, tout en étant transformé par cette rencontre (Rabinow 1977 dans Agar 1982 : 784). Comme Miller (2007 : 204), Goulet (2007 : 228) et Tedlock (1991 : 2) le démontrent, je dirais plutôt qu'on devient biculturels ou multiculturels, comme nous pouvons être bilingues ou multilingues, en multipliant les capacités de se comporter et de comprendre « comme il faut » selon différents contextes culturels et professionnels, tout en conservant sa personnalité professionnelle d'anthropologue et la capacité d'exprimer notre compréhension d'un contexte à l'autre. On devient « one with them, but not one of them » (Obeyesekere 1990 : 11, cité par Goulet et Miller 2007 : 4).

### **1.3.3 Contexte ethnographique**

Le contexte ethnographique global proposé pour ce projet de thèse est le réseau de la scène de la musique populaire autochtone au Québec. Le contexte ethnographique principal est celui de la communauté innue de Mani-Utenam et de son festival Innu Nikamu. D'autres scènes et communautés musicales autochtones, formant des foyers importants du réseau, sont aussi étudiées comme contextes ethnographiques complémentaires. Je me concentre davantage sur les Algonquiens du Subarctique au nord du Saint-Laurent, et principalement sur les Innus chez qui l'on trouve le plus fort dynamisme quant aux musiques populaires en langue autochtone au Québec. D'ailleurs, il semble qu'ils soient les plus grands porteurs, créateurs, producteurs et diffuseurs amérindiens de musiques populaires en langue autochtone en Amérique du Nord (P. Moar 2009 : comm. pers.). Les Inuit semblent être les seuls autres groupes autochtones (mais non amérindiens) créant et produisant autant de musique populaire

dans leur langue autochtone. Voici une liste de différents types de contextes où j'ai effectué de l'observation participante et des entretiens:

- Contexte ethnographique principal : festival Innu Nikamu et communauté innue de Mani-utenam;
- Contextes ethnographiques secondaires :
  - o Autres communautés innues et naskapis (Pessamit, Ekuanitshit, Nutashkuan, Mashteuiatsh, Essipit, Matimekush-Lac John, Kawawachikamach);
  - o Communauté de Wendake ;
  - o Communauté urbaine de Québec (très liée à celle de Wendake, aux Innus et aux Atikamekw);
  - o Communauté autochtone urbaine de Montréal;
  - o Wapikoni Mobile et Musique Nomade (à Montréal, Québec, Pessamit, Uashat mak Mani-utenam et Kitcisakik);
  - o Communauté inuite : Puvirnituaq et le Puvirnituaq Snow Festival;
  - o Communauté anishinabe-algonquine : Kitcisakik et rencontres d'Anishnabe de Lac-Simon, Pikogan et Timiskaming;
  - o Communauté atikamekw : rencontres d'Atikamekw à Québec et dans le réseau;
  - o Communauté abénakise : Pow wow d'Odanak.

La liste détaillée des spectacles et des événements formant le corpus d'analyse est donnée en annexe 2 et les dates et les endroits de mes terrains ethnographiques se consultent en annexe 3.

J'analyse les spectacles de la musique populaire autochtone en termes d'interaction et de représentation contextualisées, à la fois en « scène » et en « coulisse » (Goffman 1959 dans Hannerz 1983 : 259-260). L'observation des spectacles, *after party*, studios et radios « de l'intérieur », la participation aux activités quotidiennes et communautaires et les entretiens fournissent davantage d'informations sur les coulisses du monde musical populaire autochtone. Ces contextes font place à des moments dynamiques de création et d'entretien de relations, de confirmation et/ou de redéfinition des identités, où se font et défont des alliances, où s'envisagent et se construisent des projets futurs, où s'expérimentent des créations et fusions musicales (*jam*) entre les musiciens, avec la participation active des personnes

présentes. Ce sont des lieux où l'on assiste à d'intenses communications et productions de significations collectives, donc culturelles, où se mettent en œuvre et s'imbriquent des relations génératrices de culture et des relations consommatrices de culture (*Idem* : 354-355). J'ai enregistré les informations recherchées par la prise de notes pendant et après les spectacles, ainsi que par l'enregistrement photo, vidéo et/ou audio de moments clés, en particulier les discours des animateurs et artistes. Lors des événements et spectacles, j'observe les acteurs impliqués, les caractéristiques du lieu et la syntaxe du spectacle/événement.

### **1.3.4 Entretiens**

Dans le cadre de cette thèse, j'ai réalisé une centaine d'entretiens ouverts et semi-dirigés avec des artistes de la scène musicale populaire autochtone au Québec, des médiateurs culturels et des mélomanes. En général, j'ai fait mes entretiens avec les gens chez eux, sur leur lieu de travail, dans les studios de la station de radio CKIA à Québec pour l'émission *Voix autochtones* et parfois sur les lieux des événements. La plupart du temps, les entretiens étaient prévus à l'avance lors de discussions préalables. Ils sont de durées variées, mais les plus approfondis sont de 45 minutes allant jusqu'à 2 h. Quelques entretiens ont été faits avec plus d'une personne à la fois, mais la plupart étaient individuels. L'annexe « Entretiens réalisés » expose la liste des entretiens réalisés, avec qui, où et quand. Aussi, des discussions informelles avec de nombreuses personnes en contexte de terrain ou non, souvent avec des interlocuteurs-clés récurrents, dont certains de ceux avec qui j'ai fait des entretiens, ont grandement alimenté ma connaissance et mes réflexions. Dans le texte, elles sont citées en tant que communication personnelle et abrégées ainsi : comm. pers.

J'ai réalisé ces entretiens selon l'échantillonnage suivant.

- Des chanteurs et musiciens autochtones de chaque nation choisis selon leur importance et leur pertinence par rapport au sujet de recherche et des artistes allochtones collaborateurs. J'ai identifié et choisi les plus connus et actifs de la scène musicale populaire autochtone, ceux qui participent aux différents spectacles rassemblant des musiciens autochtones (ce sont souvent les mêmes qui reviennent d'un spectacle à l'autre), ainsi que ceux qui participent à la vie musicale plus localement au niveau de

leur nation ou de leur communauté, en privilégiant les musiciens populaires qui s'expriment dans leur langue autochtone;

- Des médiateurs culturels (diffuseurs, producteurs, promoteurs, subventionnaires) de la scène de la musique populaire autochtone, des différentes communautés étudiées. J'ai procédé à leur choix selon les mêmes critères de pertinence, d'importance, de participation aux événements marquants de la scène de la musique populaire autochtone dans les communautés étudiées;
- Des mélomanes des différentes scènes et communautés étudiées, choisis de façon plus éparpillée et informelle, ainsi que par observation et écoute lors de ma participation à des événements. J'ai tenté de varier l'échantillon selon l'âge, l'origine, le sexe, l'occupation, le lieu de résidence (urbain, en communauté), etc.

Les questions posées dans le cadre d'entretiens semi-dirigés sont aussi soulevées dans le cadre d'entretiens ouverts et de façon informelle dans différents contextes d'observation et de participation, selon les expériences et les capacités de répondre des interlocuteurs et lorsque les occasions se présentent et sont appropriées. Les entretiens ouverts sont davantage exploratoires. Les entretiens semi-dirigés sont utilisés lorsque la recherche est plus avancée et servent à approfondir le sujet avec des personnes ciblées pour leur pertinence spécifique, en leur posant des questions plus précises.

J'ai posé des questions spécifiques à certaines catégories de personnes consultées selon leur rôle principal au sein de la scène (musiciens, médiateurs, récepteurs) et des questions générales autant aux musiciens, aux médiateurs, aux mélomanes/récepteurs et toutes autres personnes engagées dans le monde musical populaire autochtone, car chacune peut jouer à la fois l'un ou l'autre de ces rôles et surtout, toutes sont des récepteurs. J'ai cherché à obtenir des informations générales personnelles et identitaires sur mes interlocuteurs; sur leur rôle et engagement dans la scène musicale populaire autochtone et la vie communautaire autochtone; sur leurs motivations et objectifs; sur leur parcours musical et identitaire personnel; sur leurs goûts musicaux et influences musicales; sur la signification des chansons et des sons; sur les émotions qu'ils ressentent; sur les différences et similitudes qu'il y a entre les différentes musiques (styles et thèmes des chansons) et les artistes qui les *performent*, entre les différents lieux de représentation; sur leur écoute et leur consommation; sur l'impact social, culturel et



politique des artistes et de leurs productions; sur les liens qu'ils perçoivent entre la musique, la définition identitaire et le sentiment d'appartenance à une communauté et/ou un réseau; sur le désir de reconnaissance de la musique populaire autochtone et sur les relations interculturelles qui s'y vivent.

Avec les musiciens et auteurs-compositeurs-interprètes, j'abordais des questions plus spécifiques concernant leur cheminement musical, l'organisation des spectacles, la promotion, le processus d'enregistrement et de production de démos et d'albums, la distribution des albums et la diffusion de leur musique, leurs discours et choix de répertoire lors de différents spectacles selon les contextes, leurs rêves et leurs projets futurs par rapport à leur pratique musicale. Avec les artistes qui percent et qui s'inscrivent dans l'industrie musicale québécoise (Samian, Shauit, Florent Vollant, Claude Mckenzie, Gilles Sioui, Elisapie Isaac et Kathia Rock), j'abordais aussi les questions de l'engagement dans l'industrie musicale par rapport à leur engagement dans la communauté autochtone. Avec Florent Vollant et Claude Mckenzie, j'ai aussi abordé leur expérience avec leur groupe Kashtin, son historique, son succès international et dans l'industrie musicale nord-américaine, l'impact qu'ils pensent avoir eu au niveau de leur communauté, des Innus et des Autochtones au Québec et les conséquences sur leur carrière actuelle.

Avec les médiateurs culturels (organiseurs, diffuseurs, producteurs, promoteurs, subventionnaires) et le personnel des radios et des studios, j'abordais des questions plus spécifiques sur leur historique et leur mandat, leur rôle et leur fonctionnement, leurs objectifs et leur engagement par rapport à la promotion, la diffusion et/ou la gestion de la musique populaire autochtone, leurs projets, leur influence/impact dans la scène musicale populaire autochtone.

Avec les récepteurs et consommateurs, j'abordais plus particulièrement des questions sur leurs goûts et ce qui les accroche le plus dans la musique populaire autochtone, leur identification à ces musiques et musiciens, leurs comportements et leurs contextes d'écoute, leur consommation, les spectacles, lieux et occasions de représentation qu'ils fréquentent, leur expérience émotive par rapport aux musiques et aux événements musicaux, leur sentiment d'appartenance à une communauté autochtone qui se rejoint et s'identifie autour de ces musiques populaires autochtones.

Ces thèmes dirigeant mon observation participante et les entretiens constituent par la suite les catégories d'analyse de ma recherche.

## **1.4 Plan de la thèse**

Le présent chapitre constitue l'introduction de la thèse, où je présente le sujet de recherche et sa pertinence autant sociale qu'académique qui explique ma motivation à y consacrer une thèse, ainsi que les concepts directeurs de la thèse et ma démarche méthodologique.

Le chapitre 2 présente un premier pan de mon cadre conceptuel qui s'appuie sur les théories récentes concernant les concepts de culture « tout court » et de culture populaire en retraçant l'histoire de leur développement en anthropologie, ainsi que les concepts d'indigénisation, de musique populaire et la problématique des manifestations artistiques autochtones en contexte de dé/colonisation et de dynamiques entre minoritaires et majoritaires.

Le chapitre 3 présente un autre pan de mon cadre conceptuel qui s'appuie sur les théories récentes dépoussiérant le concept d'animisme et le développant en termes d'ontologie relationnelle. À partir des ethnographies classiques du milieu algonquien du nord-est de l'Amérique, je présente les cosmologies algonquiennes et les dynamiques cosmo-relationnelles des traditions artistiques de ces sociétés, afin de mieux comprendre le sens ancestral qui perdure ou non dans les musiques populaires d'aujourd'hui. On y voit que les traditions algonquiennes se reproduisent davantage par le biais de processus que par le biais de formes fixes. Elles font ainsi une grande place à l'innovation, à la créativité/originalité personnelle qui est proportionnelle à la force des relations de chaque personne.

Dans le chapitre 4, je dresse un panorama des espaces culturels et des traditions musicales autochtones au Québec, en reconnaissant leurs transformations, tout en présentant les espaces de rassemblement et de manifestations musicales autochtones anciens et contemporains. Je conceptualise un troisième genre de pow wow contemporain, en plus du traditionnel et du compétitif, qui serait le pow wow « populaire », où les spectacles de musique populaire prennent le plus souvent place.

Le chapitre 5 retrace la genèse de la scène musicale populaire autochtone au Québec des années 1950 à 1980, par l'exemple de ses pionniers et des premières productions d'albums,

ainsi que du rôle qu'y ont joué des institutions comme les radios communautaires et le Service du Québec Nordique de Radio-Canada. On y voit comment se sont concrétisés les processus d'indigénisation de la musique populaire en milieu autochtone québécois, par l'exemple du cheminement des artistes, de la production d'albums, de lieux carrefours et d'organisations comme des radios, des studios ou des événements.

Le chapitre 6 décrit le déploiement contemporain de la scène musicale populaire autochtone au Québec (1985-2015), par l'exemple de ses artistes prédominants et de leurs réalisations, qui sont les piliers de cette scène. J'y discute aussi de la problématique de la reconnaissance des Autochtones et de leurs musiques en contexte québécois.

Le chapitre 7 offre un panorama contemporain de cette scène musicale populaire autochtone bouillonnante au Québec, qui constitue le contexte ethnographique général associé à cette thèse. Je me concentre sur les rassemblements, les événements, où la musique populaire autochtone est donnée en spectacle et alimente un sentiment de communauté identitaire, ainsi que sur les lieux investis et les réseaux.

Le chapitre 8 présente l'histoire de la communauté innue de Mani-utenam qui est aujourd'hui un haut lieu contemporain de transit et de rassemblement des Innus.

Le chapitre 9 présente le festival Innu Nikamu de Mani-utenam d'hier à aujourd'hui, comme un foyer déterminant de la scène musicale populaire autochtone au Québec.

Le chapitre 10 fait office de conclusion en décrivant comment se vivent les réseaux et le nomadisme anciens et contemporains par le biais des chansons et des spectacles, et comment les artistes autochtones chantent pour s'exprimer, pour se rassembler, pour parcourir le réseau et enfin, pour résonner dans le monde.

## **Chapitre 2. Culture populaire, scène musicale et manifestations artistiques autochtones**

Dans ce chapitre, je présente les concepts de culture et de culture populaire et diverses utilisations que peuvent en faire les anthropologues, afin de mieux comprendre et démontrer où je m’y situe. Nous verrons que les concepts de culture en tant que pratique et en tant que culture populaire sont ceux que je privilégie dans mon travail et afin de réaliser cette thèse. Ces deux concepts mettent l’accent sur les aspects expérientiels, contemporains, historicisés, variables et symboliques. J’aborde ensuite la question de l’engagement et de la visibilité des peuples non occidentaux ou minoritaires dans les domaines artistiques, en rapport à ces concepts de culture et de culture populaire, surtout dans le plus grand contexte de la mondialisation.

### **2.1 La culture populaire : un concept pour mieux comprendre les manifestations culturelles contemporaines**

L’étude anthropologique de la culture populaire permet de rendre visibles des phénomènes, mouvements et processus qui sont occultés ou mis de côté dans la plupart des études informées et réalisées selon des paradigmes théoriques anthropologiques de la culture plus « classiques », encore relativement dominants (Fabian 1978, 1998). Par ailleurs, les concepts de visibilité/invisibilité et de culture populaire semblent étroitement liés.

La culture populaire a de fait été rendue plutôt invisible académiquement, comme le souligne Fabian.

[...] making vast and vigorous expressions of African experience *de facto* invisible, especially to expatriate researchers. [There is an] elitist need to set themselves [African scholars] apart from the loud and colorful bursts of creativity in music, oral lore, and the visual arts emerging from the masses. (Fabian 1978: 315)

C’est comme si les anthropologues et autres scientifiques et académiques, tiraillés entre la culture des élites dont ils font souvent partie, et la hautement valorisée culture « traditionnelle », avaient été aveuglés et rendus incapables de considérer les cultures

nouvelles, populaires, émergentes, du monde contemporain marqué par la (post/dé)colonisation et la mondialisation.

D'un autre côté, on remarque que les groupes minorisés sont souvent très actifs, engagés, valorisés et acceptés sur les scènes artistiques et acquièrent même souvent par ce médium une reconnaissance internationale de leur art, de leur identité et de leurs revendications. Mais cela, pourvu qu'ils soient assez exotiques aux yeux du marché et des spectateurs occidentaux (White 2012).

## **2.1.2 Paradigmes théoriques de la culture en anthropologie**

Avant de m'attarder plus spécifiquement aux cultures populaires et aux productions culturelles populaires, je relate succinctement le développement des paradigmes anthropologiques permettant de penser la « culture », tout en explicitant comment je conceptualise la culture à partir du paradigme de la théorie de la pratique. Comme le dit Fabian (1998 : x, 1-2, 27), il faut d'abord savoir de quoi il s'agit lorsqu'on parle de « culture », pour ensuite se demander que vient lui ajouter ou lui opposer l'adjectif « populaire » : « Serious thought about popular culture inevitably leads one to question the concept of culture itself » (Fabian 1998: x).

Pour les anthropologues en général, à peu près tout ce que les humains font pour vivre et animer leur vie est de la culture (Fabian 1998 : x). C'est ce que Fabian nomme la « culture *tout court* » (1998 : 1, 27). La culture est conçue comme un processus de communication, de signification, de transmission et de transformation (Poirier 2004b).

### **2.1.2.1 Culture comme altérité**

L'émergence de l'anthropologie est liée à la question de l'altérité des peuples considérés « non civilisés » en contexte d'expansion coloniale européenne (Fabian 1998 : 23; voir aussi Abu-Lughod 2005, Said 1978). Historiquement, l'anthropologie s'est instituée comme étant l'étude de la culture des pré-modernes ou non modernes (voir Latour 1997), non occidentaux et ruraux, bien qu'elle se soit maintenant émancipée de ces clivages. Comme le dit Fabian, « anthropology did not find its object, it construed it as an other » (Fabian 1998 : 23). Le discours colonial a construit deux genres d'altérité. Le premier est l'Autre traditionnel

et rural comme étant le vrai « natif », autochtone. Le deuxième est l'Autre modernisé, généralement urbain, comme étant le « natif » aliéné, assimilé, corrompu aux vices de l'occidentalisation. Toujours selon Fabian, « [t]he distinction served to keep the native *authentic* as an other for an authentic self » (Idem : 24). Comme si le soi colonisateur, « moderne », cherchait la confirmation de soi dans un Autre conçu comme étant son image inversée. Cela est aussi vrai et réciproque dans la conception que ces « Autres » ont des colonisateurs et occidentaux (voir Basso 1979). L'Autre changeant, tendant à trop ressembler au colonisateur, est ainsi considéré inauthentique et est l'exemple de la dégradation et de la disparition de son unicité/altérité culturelle : « the theoretically disappearing native, victim of imposed images, disappears practically in towns that are the sites of modernity » (Fabian 1998 : 24-25). C'est ainsi que l'anthropologie s'est initialement attachée à étudier, comprendre, théoriser, archiver cette altérité radicale, dite authentique, avant qu'elle ne s'éteigne, théorisant en quelque sorte la culture comme étant le quelque chose humain qui est voué à la disparition au contact de la colonisation et de l'occidentalisation: « in anthropology, theory of culture established itself as a theory of disappearance » (Idem: 24). Et c'est ainsi que la plupart des manifestations culturelles « populaires » hybrides, émergeant de ce contact, ont longtemps été évacuées de la plupart des études anthropologiques.

In colonial times, many expressions we would now consider part of popular African culture (dress fashions, forms and place of entertainment, living styles, use of European languages, religious syncretism) were perceived (and represented) as inept apings, inauthentic copies of Western culture. Often they were called funny; most of the time they were quickly denounced as ridiculous. [...] Why did [the colonials] become defensive-aggressive when they saw that Africans had taken hold of something the Europeans considered theirs? The most plausible reason [...] seems to be that such features were experienced as threatening, or at any rate not fitting, constructions of the colonized as an other. (Fabian 1998: 24)

Le paradigme classique moderne de l'anthropologie conçoit la culture comme étant une entité réelle, quoique complexe. Il postule un réalisme ontologique, un essentialisme, de la culture, existant comme une tradition à l'extérieur des personnes elles-mêmes. La tradition y est envisagée comme une collection de symboles, objets, techniques et autres qui peuvent être partagés par les personnes à un moment donné et transmis à travers le temps d'une génération à l'autre (Fabian 1998 : x-xi). On y reconnaît l'idée de collection, de combinaison de traits, de possession, de partage « tangible », de transmission générationnelle et de pluralité des

cultures. Tout en reconnaissant la culture comme étant universelle, le propre de tous les êtres et groupes humains, l'accent est mis sur la différence, la spécificité, la pluralité des inventions et des formes culturelles (*Idem*).

Dans les années 1960, ce concept de culture était au centre des réflexions théoriques des sciences comportementales. Il s'était émancipé du paradigme évolutionniste concevant la « Culture » comme étant singulière, hiérarchique, élitiste et synonyme de civilisation, comme une qualité des personnes et des collectivités pouvant augmenter, décroître et être perdue: la culture devenait universelle et plurielle. Il a été formulé pour remplacer cette notion de culture élitiste. Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Franz Boas puis ses disciples de l'anthropologie culturelle américaine avaient aussi critiqué les théories évolutionnistes et racistes en proposant un concept de culture expliquant les déterminants et les différences des comportements humains (*Idem* : xi, 3-4). La culture fut ainsi pensée comme une entité positive faite de valeurs et de croyances qui orientent, dirigent et organisent l'action humaine en systèmes dont elle fournit la logique, la raison d'être et l'équilibre (*Idem* : 4), mais ayant un composant profondément historique et dynamique.

Fabian identifiait, au moment d'écrire son livre *Moments of Freedom* (1998), deux directions contemporaines pour penser le concept de culture. L'une conçoit la culture de façon déconstructive, non ontologique, a-personnelle, non humaine (Fabian 1998 : xi). L'autre est centrée sur une notion constructive de culture en tant que pratique, « a constructive notion of culture as praxis » (*Idem*). Les tenants du paradigme de la théorie globale et de la théorie du système-monde récupèrent le concept classique moderne d'une culture réifiée, mais en mettant l'emphase sur la distribution différentielle de parcelles de culture, sur sa marchandisation et sa circulation, toutefois en abandonnant l'idée de culture comme un système intégré aux frontières définies et maintenues (Fabian 1998 : xi-xii; voir Guyer 2004; Appadurai 2001; Friedman 1994; Yúdice 2003).

### **2.1.2.2 Théorie de la pratique ou culture en tant que pratique**

Ortner, tout comme Fabian, exprime son affinité et son penchant pour la théorie de la pratique (*practice theory*) (Ortner 2006), ou pratique de la culture (*culture as praxis*) (Fabian 1998). Cette théorie est apparue sur la scène académique anthropologique à la fin des années

1970<sup>26</sup>. La théorie de la pratique tente de surmonter l'opposition classique entre la structure et l'agencéité, en conceptualisant les articulations entre la pratique des acteurs sociaux sur le terrain et les grandes structures et systèmes qui contraignent ces pratiques, tout en pouvant être transformées par ces acteurs et leurs pratiques (*Idem*). Trois ouvrages majeurs ont jeté les assises de la théorie de la pratique : Bourdieu (1978), Giddens (1979) et Sahlins (1981). Ils proposent des relations dialectiques, plutôt qu'oppositionnelles, entre les contraintes structurelles et les pratiques des acteurs (*Idem*). La contradiction apparente d'une citation comme « history makes people, but people make history » (Ortner 2003 : 277), devient sous cet angle l'une des plus grandes vérités de la vie sociale (Ortner 2006 : 2).

Les questions de pouvoir et d'inégalité, absentes de certains paradigmes, surtout de ceux centrés sur le symbole et la signification (interprétatif, structuraliste), sont aussi devenues des préoccupations majeures dans les années 1970, marquant un tournant vers le pouvoir. Ce tournant est associé aux travaux de Scott (1985), Foucault (1979), Williams (1977) et aux études critiques du colonialisme, du genre, de la race et de l'ethnicité (Ortner 2006 : 3, 4-8). Scott, avec son ouvrage *Weapons of the Weak* (1985), a généré une quantité d'études de la résistance. Foucault a influencé plusieurs pans des sciences sociales, en particulier les études féministes, notamment par les ouvrages majeurs de Judith Butler (1997), et les études (post)coloniales, notamment par ceux d'Edward Said (1978). Williams est l'ancêtre fondateur des études culturelles (*Cultural Studies*) (Ortner 2006 : 6). Sur une échelle allant de la structure, la contrainte sociale et le pouvoir à la société à l'agencéité, la liberté personnelle et le pouvoir à l'individu, Ortner compare respectivement Bourdieu à Foucault, Sahlins à Williams et Giddens à Scott (2006 : 7-8). Scott insiste sur la question « how (certain kinds of)

---

<sup>26</sup> Selon Ortner (2006 : 1), trois paradigmes majeurs dominaient alors cette scène : l'anthropologie symbolique ou interprétative avec comme chef de file Clifford Geertz, l'économie politique marxiste dont Eric Wolf était une figure majeure, et différentes formes de (post)structuralismes français suivant les traces de Claude Lévi-Strauss. Ces trois paradigmes majeurs tentaient de se détacher de l'hégémonie du paradigme du fonctionnalisme (*Idem*). Mais elles étaient toutes des théories de la contrainte, où le comportement humain est dirigé par des forces et formations sociales et culturelles extérieures, soit par la culture, les structures mentales, le capitalisme. Selon Ortner (*Idem* : 2), la contrainte est inhérente au comportement humain, à la culture, mais une théorie basée sur la contrainte et ne tenant pas compte de l'agencéité et des processus est problématique. L'interactionnisme de Goffman, en sociologie, tentait de pallier à cette problématique, en étudiant la microsociologie des interactions personnelles.



practices may transform structures » et Williams affirme « 'hegemonies' had to be understood not as 'structures' external to individuals but as 'the whole lived social process' (1977: 109) [...] which has in short to be both practised and resisted » (Ortner 2006: 8).

Fabian s'inspirait entre autres de Foucault pour trouver une alternative au concept de culture trop simplifié comme étant le dépositaire passif de croyances et valeurs. Le concept de culture comme « archive » ou comme discours commun et partagé était, selon Fabian (1978), la meilleure façon de formuler les tâches descriptives de l'étude de la culture. Selon Foucault, l'archive n'est pas la somme de tous les textes d'une culture, ni les institutions qui enregistrent et préservent les textes, mais c'est avant tout la loi de ce qui peut être dit, « the system that governs the appearance of statements as unique events » (Foucault 1976 : 129 dans Fabian 1978 : 316). L'archive se situe au niveau de la pratique. La pratique des acteurs culturels/agents sociaux permet de réaliser de façon variable et partielle la multiplicité des possibilités du système : « between tradition and oblivion, [the archive] reveals the rule of a practice that enables statements both to survive and to undergo regular modifications » (Foucault 1976 : 130 dans *Idem*).

Un tournant vers l'histoire (*historic turn*) (McDonald 1996) émergea aussi à la fin des années 1970. Il cherche à historiciser les travaux en sciences sociales et dynamiser les cadres théoriques trop orientés sur la stabilité et l'intemporalité (Ortner 2006 : 3; 1989, 1999, 2003). Ce tournant insiste sur le fait que le monde traditionnel des objets anthropologiques, les cultures, n'est pas atemporel et fixe, mais bien le produit historique de processus de dynamiques internes (surtout des relations de pouvoir locales) et de forces extérieures comme le capitalisme et le colonialisme (Ortner 2006 : 9). Ortner affirme d'ailleurs que « a theory of practice is a theory of history » (Ortner 1989: 192 dans Ortner 2006 : 9) et que « the playing out of the effects of culturally organized practices is essentially processual and often very slow » (2006: 9). Sahlins (1981) a été le premier à proposer une forme historicisante de la théorie de la pratique, ancrant son sujet historiquement dans la rencontre entre Européens et Hawaïens au 18<sup>e</sup> siècle et théorisant différentes façons dont les pratiques peuvent affecter l'histoire (*Idem* : 9-10). Il conceptualise ainsi une différence entre les significations conventionnelles et intentionnelles : les actions et objets ont différentes significations dans le « schème symbolique collectif » et dans les plans et intentions, les intérêts, des sujets acteurs

(Sahlins 1981 : 69 dans Ortner 2006 : 9-10). Aussi, toute pratique rend ce schème à risque et sujet à révision et réévaluation; les significations des pratiques peuvent être déviées de leurs significations conventionnelles ou intentionnelles, notamment par des personnes influentes et lors d'événements. Sahlins voit aussi le changement social comme un produit de l'articulation des dynamiques de pouvoir locales et translocales. Il permet de conceptualiser les questions d'histoire comme étant aussi des questions de pouvoir, c'est-à-dire de reproduction ou de transformation des relations de pouvoir et d'inégalité (Ortner : *Idem*).

Le paradigme moderne structuraliste-fonctionnaliste inspiré des sciences naturelles et de l'objectivité a donc fait place à ce paradigme historicisant, où nous cherchons dans l'histoire de nouveaux ancrages pour situer nos objets d'étude, notre façon de les étudier et notre participation commune (*coevalness*) à l'histoire, à ces études et à ces objets d'étude (Fabian 1998 : xiv; Fabian 2006). Une remise en question par la notion de la réflexivité du chercheur est liée à ce tournant historicisant (Fabian : *idem*).

Le tournant vers la culture en tant que pratique (*culture as praxis*) est une critique et une réinterprétation de la culture, en relation à la pratique (Ortner 2006 : 3-4, 11-16). Fabian conçoit la culture comme la praxis humaine, à l'instar de Bauman qui dès le début des années 1970 a fortement critiqué le concept anthropologique classique de culture, notamment dans son livre *Culture as praxis* (1973) (Bauman 1973 : 117; Fabian 1998 : 1). C'est ainsi que Fabian conçoit également la théorie culturelle anthropologique comme une sorte de praxis, tout autant que son objet, la culture; elle est/fait partie d'une pratique culturelle et s'y inscrit (Fabian : *Idem*).

Selon Ortner (2006 : 11), on a besoin d'un concept de culture pour envisager les façons dont la pratique est réalisée et organisée, explicitement ou implicitement. Elle partage, avec Geertz et d'autres, mais à l'inverse de Marcus et Abu-Lughod notamment (1999), l'idée que la culture est réelle et qu'on ne peut se passer de ce concept, bien qu'il soit critiquable, complexe et problématique (Ortner 1999 : 8). Selon elle, « the issue is, once again, one of reconfiguring this enormously productive concept for a changing world, a changing relationship between politics and academic life, and a changing landscape of theoretical possibilities » (Ortner 1999: 8). Je partage cette vision. On a besoin de comprendre les façons dynamiques dont les

mouvements culturels forment les pratiques et les subjectivités, le rôle de la « culture » dans les processus sociaux (Ortner 2006 : 11).

Le tournant interprétatif amené par Geertz (*interpretive turn*) rethéorisait le concept de culture dans ses dimensions à la fois ontologiques et épistémologiques, en réifiant le réalisme ontologique de la culture, le sens classique anthropologique de différences réelles entre les cultures. Cela en proposant que la compréhension de cette culture est accessible lorsqu'on l'interprète comme un texte (Ortner 1999: 5-7). La culture est conceptualisée comme un système extérieur de symboles et de significations permettant de penser, dont il suffit de saisir les codes significatifs (Geertz 1973 dans Ortner 2006 : 15) : « the 'webs of meaning' within which people live, meaning encoded in symbolic forms (language, artifacts, etiquette, rituals, calendars, and so on) that must be understood through acts of interpretation analogous to the work of literary critics » (Ortner 1999 : 3). Cette approche humaniste et interprétative cherche à contrer le réductionnisme et le positivisme, et fut justement critiquée pour son aspect littéraire et textuel et son manque apparent d'objectivité, malgré sa forte richesse ethnographique, et l'absence de positionnement politique clair (*Idem* : 2). Selon Ortner, qui est tout de même une disciple de Geertz, la vision geertzienne fondamentale de la vie sociale humaine est remplie de significations, fabriquant des significations, intense et réelle (*Idem* : 11). White (2012) propose que l'aspect herméneutique de la démarche anthropologique n'a pas encore fait l'objet d'une réflexion soutenue ou approfondie.

La critique du concept de culture en anthropologie est d'abord une critique de l'essentialisme présent dans le concept de culture de l'anthropologie classique. L'élaboration de ce concept cherchait à contrer celui de race, mais porte à stéréotyper les personnes comme étant sous l'emprise de leur culture, conceptualisée comme une entité définie, divisant les humains et expliquant (provoquant) des patterns de comportements (Wright 1998; Abu-Lughod 1999, 2005; Ortner 2006). Plusieurs anthropologues ont critiqué et abandonné ce concept de culture. D'autres, dans d'autres disciplines surtout, ont cherché à l'utiliser tout en le transformant; notamment, l'école Birmingham de *Cultural Studies* qui faisait de l'ethnographie et les *Medias Studies*, qui devinrent une branche majeure dans les sciences sociales et en anthropologie (voir Ginsburg *et al.* 2002); et en anthropologie plus particulièrement, les participants au journal *Public Culture*, fondé en 1988. La mission de ce dernier était de voir la

culture non pas comme attachée à et définissant des groupes particuliers de personnes, mais comme partie prenante des flux culturels globaux (*Public Culture* 1988 : 1, 3 dans Ortner 2006 : 13).

L'ouvrage d'Appadurai (2001 [1996]) est majeur dans cette nouvelle théorisation du concept de culture en contexte de globalisation et de (post/dé)colonialisme. La culture devient conceptualisée comme très politisée, historicisée, mobile et variable. La relation entre une culture, un groupe spécifique de personnes et un espace géographique n'est plus autant directe et évidente (Ortner 2006 : 13; Guyer 2004).

La notion selon laquelle la culture à la fois permet et contraint est présente dans le concept classique de culture et est encore régulièrement utilisée aujourd'hui: « culture is both enabling and constraining » (Ortner 2006 : 14). Ortner nomme *new-old concept of culture* l'utilisation, dans des contextes et des objets de recherche nouveaux, du concept de culture classique américain selon lequel la culture est un ensemble de cadres conceptuels et de valeurs qui guident les personnes dans leurs conceptions et actions dans le monde (*Idem*). Par exemple, dans son article sur la Generation X, Ortner utilise à la fois le concept de *public culture*, en étudiant les représentations d'un groupe générationnel dans les médias, et le *new-old concept of culture*, soit de la « culture-même » de ce groupe, selon ce groupe (*Idem* : 15; 80-106).

La théorie de la pratique est une théorie générale permettant de conceptualiser la production des sujets sociaux à travers la pratique dans le monde, et la production du monde lui-même à travers cette pratique. Elle offre une synthèse dialectique intéressante des oppositions entre structures et agencités (*Idem* : 16). Tandis que Weber et Geertz s'intéressaient à la production des sujets et subjectivités, Bourdieu et Giddens étaient davantage intéressés par la reproduction sociale que la transformation sociale, ce qui rapproche ces derniers du paradigme fonctionnaliste préoccupé par la stabilité, la cohérence et la continuité (*Idem* : 17). Sahlins, quant à lui, met l'emphase sur le pouvoir et l'histoire et s'intéresse ainsi davantage aux transformations sociales radicales (*Idem* : 18). Comme le précise Ortner, la transformation sociale implique nécessairement la transformation culturelle, à la fois dans le *new-old sense* et les nouveaux sens du concept; elle implique la rupture des schémas et subjectivités dans le *new-old sense*, et la production, la contestation et la transformation constante de la culture publique, des médias et des représentations (Ortner 2006 : 18). La théorie de la pratique

permet une approche dynamique des cultures et des productions culturelles populaires, en tant que pratiques humaines parmi tant d'autres.

Fabian décrit ainsi sa propre façon d'utiliser le concept de culture sous-jacent à celui de culture populaire, que je partage en grande partie:

I will situate my own struggles with culture, in which I here engage by a detour through popular culture, as follows : I share the opposition to a systemic-integration view and see the alternative in a praxis approach that is compatible with what one might call neo-objectivism, inspired by Hegel and Marx and exemplified by recent material culture theory. It is also theories of embodiment (including the rehabilitation of the senses) with connections to feminist thought (Fabian 1998: xii).

[C]ultural expressions are always more than mere reflexes of social, economic or political conditions. Culture does not simply mirror, it symbolizes and thus always has a sign-function (it is 'semiotic'). More than that, any living culture must be viewed as a communicative process in which a society not only expresses but also generates and forms its world view. (1978 : 324).

Ainsi, toute culture vivante est considérée dynamiquement comme un processus communicatif dans lequel une société exprime, mais aussi génère et forme, sa vision du monde (*Idem*). Comme le dit Friedman, les expressions culturelles significatives sont celles qui résonnent existentiellement avec les expériences vécues, qui en sont issues et auxquelles elles contribuent. Si on qualifie de « culture » ce qui fait la spécificité des représentations, activités et produits, alors leur structuration en mondes sociaux est dépendante de leur résonance existentielle au sein d'une population qui entretient le même type d'expérience immédiate. (Friedman 2004: 29; Audet 2005a : 162, 2012a)

### **2.1.3 L'étude anthropologique de la culture populaire**

#### **2.1.3.1 Étude de processus innovants**

La culture populaire est associée à des mouvements et processus sociaux et culturels, à des expériences et des expressions créatives émergentes<sup>27</sup> contemporaines partagées collectivement par les « masses populaires ». Une majorité de la population d'une dite

---

<sup>27</sup> C'est-à-dire constamment en émergence, en réévaluation et en contestation/renouvellement des acquis.

communauté locale, nationale ou internationale se reconnaît dans ces expériences et expressions, les comprenant, les consommant, les produisant et y participant (Fabian 1978, 1998; Abu-Lughod 2005; Buck, Cuthbert et Robinson, 1991; Manuel 1988). La culture populaire diffère de, et/ou s'oppose à, la haute culture élitiste moderne et à la culture tribale, traditionnelle, folklorique (Barber 1987). Elle offre, et émerge, des moments de liberté et des terrains de contestation. Elle s'inscrit dans des dynamiques de globalisation et de (post/dé)colonisation, ainsi que de communication, de médiatisation, de production, de participation et de consommation de masse (Fabian 1978, 1998). Les termes de culture de masse, publique, urbaine, industrielle, médiatique ou de contre-culture s'y comparent (Fabian 1998 : 32).

L'article *Popular Culture in Africa : Findings and Conjectures* de Fabian (1978) retrace son cheminement de la « culture » à la « culture populaire »<sup>28</sup>; il a contribué à mettre la culture populaire à l'agenda des études africaines notamment (Fabian 1998 : 10). Dans cet article, Fabian propose une définition de la culture populaire pour l'anthropologie, de ce qu'elle évoque, implique et permet.

That the term 'popular culture' now has a journalistic currency does not speak in its favor. It does have connotations, though, which justify its use:

(a) [...] contemporary cultural expressions carried by the masses [...];

(b) [...] historical conditions characterized by mass communication, mass production, and mass participation;

---

<sup>28</sup> Fabian (1998) retrace ainsi sa propre genèse du concept de culture populaire. C'est l'étude d'un mouvement religieux nouveau en milieu urbain industriel postcolonial africain qui l'a amené à considérer peu à peu les cultures émergentes et finalement les cultures populaires. Il se dégageait déjà de la tradition anthropologique classique en étudiant un mouvement en milieu urbain, plutôt qu'une culture ou société traditionnelle rurale. C'est ainsi qu'il dit, précédant les théorisations sur la globalisation et les ethnographies déterritorialisées et multi-situées : « I could do without a society, a tribe, or even a village; I had a movement. » (1998: 5) Mais il n'accordait pas encore, à l'époque, beaucoup d'attention à l'ethnographie du mouvement comme tel, au contexte local et global dans lequel il s'insérait et auquel il participait. Il s'intéressait aux expériences et à la créativité. Comme il le remarque, « [s]ocial theory, being concerned with order and identity, was at a loss when it came to dealing with the anarchic disrespect for rules and the self-mockery that were cultivated by urban Africans » (*Idem*: 8). S'inspirant de l'ethnographie de la communication de Hymes et de la sociolinguistique, il s'attarda à considérer la culture comme le langage. Selon cette perspective, la créolisation et la pidginisation des langues offrent des modèles de compréhension des expressions et productions de culture populaire (*Idem* : 9). Selon Fabian, la culture est comme le langage, non seulement au niveau structurel et symbolique, textuel, comme cela est généralement admis en anthropologie, mais aussi, on vit (pratique) une culture comme on parle (pratique) une langue (*Idem*).

- (c) [...] a challenge to accepted beliefs in the superiority of 'pure' or 'high' culture, but also to the notion of folklore [...];
- (d) [...] processes occurring behind the back of established powers and accepted interpretations [...] a better conceptual approach to decolonization of which it is undoubtedly an important element. (Fabian 1978: 315)

Il ajoute aussi, comme je l'ai souligné plus tôt, cette idée d'apparence superficielle de l'emprunt occidental, contredite par celles de la reconnaissance d'un processus hautement créatif et original et d'un mouvement social posant des questions et créant des conditions.

To the occasional outside observer, all these forms of expression are likely to appear as derivatory mixtures, superficial adaptations of imported Western elements. Yet this external appearance is deceptive. At least, as far as popular painting in Shaba is concerned, we have demonstrated that this form of popular culture owes its existence to highly creative and original processes [...]. I am sure that a similar case could be made for popular music. (Fabian 1978: 315)

Popular culture, however, did not come about merely as a response to questions and conditions; it *asks* questions and *creates* conditions. That has been true of many movements. (*Idem* : 316)

Il conceptualise la culture populaire comme un vaste complexe de pensées, de représentations et de performances intimement reliées, formées et informées d'expériences et de discours communs (par exemple en sport, musique, peinture, théâtre, littérature, historiographie, religion, langage populaire) (*Idem* : 6); mais aussi, comme une culture pratiquée, vécue, expérimentée, transformée et jouée dans le monde contemporain, faisant partie intégrante de la vie quotidienne. Cette conceptualisation rejoint celle de la théorie de la pratique présentée par Ortner (1999, 2006).

Selon Fabian, la culture *tout court* est mise au défi par la culture populaire. Tout comme l'est l'anthropologie, dont ses pratiquants sont historiquement associés à la haute culture élitiste et dont les sujets et objets de recherche sont historiquement associés aux cultures tribales traditionnelles, et entre lesquelles les cultures populaires sont banalisées (Fabian 1998 : 27, 32). La notion de culture populaire que propose Fabian incite une conceptualisation anthropologique de la liberté, de l'agencéité et du jeu, plutôt que de l'autorité et de la contrainte : « Culture may no longer be imagined as an authoritative charter but rather can be seen as an entertaining, albeit serious, game. » (Fabian 1998: 19) Elle rend possible une vision plurielle des processus culturels et une critique des discours idéologiques totalisants, comme

par exemple celui de la doctrine de l'authenticité au Zaïre de Mobutu présentant une identité culturelle unifiée, positive et globale (*Idem* : 330; White 2006 : 43-63).

Mais pourquoi parler de culture populaire spécifiquement, plutôt que de simplement parler de culture pratiquée, vivante, contemporaine, émergente, reconceptualisée selon un paradigme plus processuel liant les dynamiques locales et le globales? Vingt ans après ses premières réflexions écrites sur la culture populaire, après trente ans de travail sur la culture populaire en milieu urbain africain, Fabian n'ose toujours pas fixer une théorisation du concept de culture populaire (Fabian 1998 : x)<sup>29</sup>. Selon lui, il ne faut pas s'empêtrer dans une définition et une défense du concept de culture populaire<sup>30</sup>. Il faut davantage se concentrer sur ce que ce concept fait apparaître et connaître, « rather than agonize about the adjective 'popular' » (Fabian 1998 : 3). Il propose tout de même une signification distinctive au terme populaire.

When we add the qualifier 'popular' to culture, we do so because we believe it allows us to conceptualize certain kinds of human praxis that the concept of culture without the qualifier either ignores or makes disappear. Although the two concepts do not differ in that they constitutes practices, culture *tout court* is usually talked about as if it existed as an entity, as if was there to be studied; discourse on popular culture tends to be about movements or processes rather than entities. Moreover, talk about popular culture in anthropology (but also in other fields, especially in history) has been argumentative, sometimes militant. As a negation or antonym of culture, popular culture contests integrative and normative conceptions (catchwords: systems, beliefs, and values) that came to characterize modern structural-functional theories of culture that all but obliterated concern with freedom and power. As an affirmation, popular culture asserts the existence of spaces of freedom and creativity in situations of oppression and supposedly passive mass consumption. (Fabian 1998: 1-2)

L'accent mis sur son aspect processuel, créatif, transformatif, anti-normatif, parfois militant, lié au (petit) peuple (aux « masses ») et à la popularité, au local et au global, à des situations

---

<sup>29</sup> « Popular culture is a theme I am unable to address from the safe distance of some theoretical place above or some historical moment beyond. [...] I find it impossible to start with a disquisition on the concept of popular culture, let alone a definition of it. Instead, I shall begin in the middle, with a few reactions to what I perceive to be a climate that has become increasingly hostile toward the idea. Yes, popular culture is a problematic concept. But what concept worth exploring isn't? No, popular culture doesn't seem to get us away from problems we have with the concept of culture. What does? Class and gender, domination and power apparently don't. Yes, popular culture has become a fashionable concept; it often guides shallow, hit-and-run research. But the game goes for networks, modes of production, civilizing processes, regimes of power, and other ideas in vogue. » (Fabian 1998: x)

<sup>30</sup> Bien qu'il qualifie son ouvrage de manifeste et d'épithète pour le concept de culture populaire (1998 : 139).



d'oppression et à la consommation de masse, distinguerait ce concept de celui de la culture *tout court*. Il ne nie pas les dimensions de créativité, de jeu, d'agencéité, de transformation et de liberté à la culture *tout court*, mais plutôt, permet de mettre davantage l'emphase sur ces dimensions en contexte de changement social et culturel accentué.

L'utilisation du concept de culture populaire dépend des contextes socio-historiques. En Europe et en Amérique du nord, elle est surtout opposée en termes esthétiques à la haute ou élitiste culture et associée aux productions culturelles commerciales et de masse. En Amérique latine, elle est le cri de bataille politique de la conscientisation et de la libération. En Chine « populaire », elle est décrétée comme *la* bonne culture du peuple, pendant une période donnée. En Afrique, elle est utilisée presque exclusivement par les intellectuels académiques tentant de comprendre les cultures africaines contemporaines, délaissant leur fixation sur la perte des cultures tribales face à l'occidentalisation et appréciant davantage les expressions vitales et exubérantes des expériences contemporaines (Fabian 1998 : 2). Malgré ces divergences et ces débats, la culture populaire est maintenant acceptée en anthropologie comme un concept et un champ de recherche distinctifs (*Idem* : 3).

Le concept de culture populaire n'a pas été utilisé et/ou accepté académiquement avant la moitié des années 1970. On faisait peu référence à ces phénomènes populaires nouveaux et si oui, on le faisait selon les paradigmes théoriques des années 1950 et 1960 en terme d'urbanisation, d'industrialisation, d'acculturation et de changement social en situation (post)coloniale (*Idem* : xii-xiii). Les contraintes disciplinaires reflétant la fascination pour la stabilité (culture stable en anthropologie culturelle américaine et structure sociale stable en anthropologie sociale britannique) et l'anhistoricité des traditions ont longtemps empêché, jusqu'à aujourd'hui, l'intérêt pour l'étude de la culture populaire (*Idem* : 11). Les concepts d'imitation, d'assimilation et d'acculturation sont des concepts-clés de la perception coloniale de la culture populaire. Aussi, l'adaptation est un autre concept, surtout utilisé dans les théories des missionnaires catholiques, afin de considérer à quel point des éléments de culture traditionnelle peuvent être adaptés et intégrés à la religion chrétienne afin de mieux convertir (*Idem* : 25-26). Le changement social, en Afrique urbaine, était conçu comme une réponse dynamique aux facteurs extérieurs comme l'industrialisation et l'éducation occidentale, mais tout de même anhistorique, car « systémique » (*Idem* : 11). De même, les modèles de contact

culturel (*culture contact*) en situation d'oppression expliquent le changement en terme de réponses générées à ce contact (*Idem* : 18).

Selon Fabian, ces modèles théoriques n'aident pas à comprendre la culture populaire (*Idem*). Le concept de mimesis serait davantage approprié que celui d'imitation et davantage orienté vers la créativité consciente plutôt que sur la reproduction, la copie.

Africans, probably long before modern colonization, have employed mimetic modes of confronting and construing alterity that produced, among others things, some of the most striking creations of African visual and performative arts. (Kramer 1993 dans *Idem*: 26-27)

En contexte postcolonial, peu à peu, un changement de paradigme s'est opéré : la créativité est devenue un concept-clé dans les études de changement social, conceptualisant des appropriations innovantes et des nouvelles synthèses, plutôt que des réactions à des éléments extérieurs. Ce changement de paradigme était d'abord dirigé contre le culturalisme moderne dominant, incapable de concevoir le changement comme un processus, mais comme une déviance (*Idem* : 26). Les expressions de culture populaire indigénisées (hybrides des courants mondiaux populaires) ne sont pas encore tout à fait appréciées à leur juste valeur dans la société et en anthropologie; elles sont encore souvent qualifiées d'inauthentiques ou de bizarres, hors-classe. Mais concevoir la culture (*tout court* ou populaire) dans ses dimensions relationnelles, processuelles et transformatrices nous aide grandement à considérer leur valeur en soi.

C'est donc davantage selon des concepts dynamiques et processuels de transformation, de créativité et de communication expressive propres aux nouveaux paradigmes anthropologiques que nous pouvons envisager plus adéquatement la culture populaire : « Not mere exposure to power and oppression, but transformation of experience into communicable expression, is at the origin of popular culture as resistance to colonial and postcolonial domination » (*Idem*: 18). Plutôt qu'une réaction passive de repli sur soi ou de soumission au nouvel ordre imposé, la culture populaire exprime des efforts collectifs, actifs et volontaires de persistance, de survivance et de créativité sociales et culturelles: « collective efforts that the supposedly passive victim of urbanization undertook to preserve what they wanted to save of their heritage and to create new forms of sociality » (Fetter 1974 dans Fabian 1978 : 12; Fabian 1998 : 29).

La notion de processus permet d'envisager la nouvelle culture non pas seulement comme un résultat de déracinement, ni comme une série de ruptures avec la « culture traditionnelle », ni comme des réactions maladroites ou maladives face à l'occidentalisation, ni comme une culture *pidgin* émergeant sous la nécessité et l'oppression coloniale; mais plutôt, et surtout, comme une créolisation, soit comme l'émergence d'une nouvelle synthèse créative et entièrement viable (Fabian 1978 : 317).

Bien que toutes ces interprétations soient en partie adéquates, Fabian insiste sur le processus d'appropriation, de créativité et d'indépendance culturelle, reflétant l'expérience et la conscience de la majorité de la population. Je me situe tout à fait dans cette approche.

The emerging forms of expression, reflecting the life-experience and consciousness of the masses, deserve our fullest attention as evidence for cultural independence and creativity. From sterile fixations on the presumed disintegration of tradition and on the rare accomplishments of 'assimilated' elites we must proceed to a fuller appreciation of the new mass cultures. (Fabian 1998: 316-317)

### **2.1.3.2 Indigénisation, globalisation, cosmopolitisme**

Cette approche de la culture populaire rejoint le concept d'indigénisation formulé notamment par Appadurai (2001) pour comprendre certaines dynamiques culturelles en contexte de post/dé-colonisation et de mondialisation/globalisation. Selon Appadurai (2001), Friedman (1994), Sahlins (2007) et bien d'autres, le contexte de globalisation, loin d'homogénéiser le monde de façon unilatérale, provoque des rencontres qui se traduisent en renforcement de particularités culturelles et identitaires et en effervescence créative. Dans ce contexte, Appadurai affirme que « la décolonisation, pour une ancienne colonie, ne consiste pas simplement à démanteler les habitudes et les modes de vie coloniaux, mais aussi à dialoguer avec le passé colonial » (2001 : 139), en reconnaissant les complexités et les ambiguïtés de ce dialogue. Il ne suffit pas de rejeter d'un bloc tout ce qui est lié à la colonisation, mais de reconnaître l'histoire partagée avec la colonisation, qui a donné naissance à des conceptions et des pratiques hybrides, indigénisées, qui forment un héritage

encore bien vivant aujourd'hui. Il dit « qu'en tant que forme culturelle dure<sup>31</sup>, le cricket aurait dû résister à l'indigénisation », mais qu'au contraire, il s'est « profondément indigénisé et décolonisé » (*Idem*).

Nandy et Appadurai offrent deux façons différentes, mais complémentaires, d'interpréter cette indigénisation. Selon Nandy, ce sont les structures mythiques qui sous-tendent ce sport, ou autres productions culturelles, qui les rendent profondément indiennes, dans ce cas-ci, malgré leur origine occidentale (Nandy 1989 dans Appadurai : *Idem*). L'autre conçoit l'indigénisation « à travers un ensemble de processus complexes et contradictoires, parallèles à l'émergence d'une « Nation » indienne [ou autre] issue de l'Empire britannique [ou autre] » (Appadurai 2001: 140). Appadurai soutient que : « l'indigénisation est souvent le produit d'expériences collectives et spectaculaires avec la modernité, et non pas nécessairement de l'affinité sous-jacente des nouvelles formes culturelles avec les modèles existants du répertoire culturel » (*Idem* : 145). Je considère très pertinente cette conception d'Appadurai mettant l'emphase sur la complexité et la contradiction du processus et l'importance de l'aspect spectaculaire. J'ai tout de même tendance à considérer, comme Nandy, les nouvelles pratiques et productions culturelles indigénisées dans leur relation d'affinité et de continuité avec les plus anciennes (voir Audet 2012a, 2005a).

Sahlins (2007), en s'intéressant au problème de la rencontre des cultures en contexte de colonisation et de capitalisme, met aussi l'emphase sur le processus d'appropriation et d'adaptation des systèmes et produits étrangers selon des conceptions et pratiques locales en vigueur à une telle époque, à tel endroit, pour tel groupe. Les « locaux » ou « indigènes », ainsi engagés dans ces dynamiques mondiales, ont des impacts sur la colonisation et le capitalisme, sur le système-monde, et y imposent également leurs conditions, plutôt que de seulement les subir. Sahlins montre comment ils adaptent « leurs institutions et assimil[e]nt les

---

<sup>31</sup> Appadurai identifie des formes culturelles dures et douces. Les dures « s'accompagnent d'un réseau de liens entre valeur, signification et pratique qui sont aussi difficiles à briser qu'à transformer » et qui, comme le cricket indien, « modifie[nt] plus vite ceux qui sont socialisés en son sein qu'elle[s] ne se modifie[nt] elle[s]-même[s] » (*Idem* : 140). Les formes douces « permettent de séparer assez facilement la performance pratique de la signification et de la valeur, et donc de permettre une transformation relativement réussie à chaque niveau » (*Idem*).

rapports extérieurs dans un cadre qui prolonge leurs traditions » (2007 : couverture verso). En présentant tous les humains comme des *develop-man*, il proteste « contre l'idée que l'expansion mondiale du capitalisme occidental, parfois appelée Système-Monde (*World System*), ferait des peuples colonisés et « périphériques » les objets passifs de leur propre histoire – et non ses auteurs – et aurait, de même, du fait de relations économiques tributaires, transformé leurs cultures en marchandises adultérées » (*Idem* : 204-205).

La conception du cosmopolitisme d'Abu-Lughod (1999, 2005) est aussi intéressante à mentionner. Le cosmopolitisme ne serait pas seulement le propre des humains qui vivent dans les grandes villes, voyagent à travers le monde et appartiennent à des communautés aux ramifications mondiales, mais aussi de ceux, les « locaux », qui habitent les milieux plus isolés, périphériques, ruraux, qui ne voyagent peut-être pas beaucoup dans les grands centres urbains, mais qui reçoivent chez eux des personnes et des produits associés à ce monde, par la télévision notamment, qui font ainsi partie intégrante de leur vie quotidienne et de leur imaginaire (Abu-Lughod 2005 : 44-51; voir aussi Wald 2006 : xiv). « These are the kinds of cosmopolitanisms one finds in many rural areas around the postcolonial world and that confound the concept of 'cultures' » (*Idem*: 46). C'est le cas dans plusieurs communautés autochtones isolées au Québec.

### **2.1.3.3 Liberté et culture populaire**

Fabian insiste aussi sur les rapports étroits entre liberté et culture populaire. La culture populaire est conçue comme un moyen de libération et de conscientisation (Fabian 1998 : 17). Pour Scott (1985), c'est une forme de résistance, c'est l'arme des opprimés. En plus d'être et de permettre une adaptation créative affirmant le droit de donner forme et signification à sa propre vie, dans des conditions d'oppression et de domination, elle exige la liberté : « politically, it *asked* for freedom for the people; theoretically, it *required* freedom among those who created and lived it » (*Idem* : 18). Selon Fabian, il doit y avoir un certain espace de liberté pour que la création culturelle prenne place, même si cette liberté n'est pas toujours

évidente et même niée ou menacée<sup>32</sup>. Dans ces contextes où la liberté est limitée, la culture populaire apparaît même comme un moyen de recréer, au moins virtuellement, une liberté collective: « the most significant achievement of popular culture may be to create collective freedom precisely in situations where individual freedom is denied or limited » (*Idem* : 19; voir aussi Frozzini 2004). Selon Fabian, cette liberté est toujours en relation dialectique avec l'absence de liberté, la contrainte et la domination. Elle existe en tant que potentialité de transformation et de création, qui n'est jamais constante, mais qui vient plutôt par moments, d'où l'expression *Moments of Freedom* titrant son ouvrage :

If freedom is conceived not just as free will plus the absence of domination and constraint, but as the potential to transform one's thoughts, emotions, and experiences into creations that can be communicated and shared, and if 'potential', unless it is just another abstract condition like absence of constraint, is recognized by its realizations, then it follows that there can never be freedom as a state of grace, permanently and continuous. [...] Freedom, in dialectical parlance, comes in moments. Hence the concrete instances I will examine should also be understood as moments that provided insight rather than as cases systematically collected. (Fabian 1998: 20-21)

Il affirme aussi que cette liberté doit s'inscrire dans nos préoccupations anthropologiques: « work on popular culture helps us to revive and keep alive the problem of freedom as an issue in anthropological theory » (*Idem* : 18).

#### **2.1.3.4 Cultural Studies et anthropologie des médias**

Les *Cultural Studies* ont aussi une vaste tradition d'étude de la culture populaire, publique, de masse, médiatisée, urbaine et de *subcultures*, davantage que l'anthropologie comme telle. Selon Ortner, les *Cultural Studies* étaient plus pertinentes dans leur forme britannique au début des années 1970 (Williams, Willis, Hall). Leurs versions plus récentes et surtout américaines se concentrent sur les médias, la culture publique, populaire et les textes, et empruntent peu aux développements conceptuels plus récents de l'anthropologie culturelle (Ortner 1999 : 2). Lila Abu-Lughod (1999 : 110-135; 2005 : 29-53) donne un aperçu critique de cette littérature et offre un modèle de travail sur la culture publique, les médias de masse et

---

<sup>32</sup> Par exemple, l'abolition de l'Apartheid a créé un climat d'optimisme et une explosion des études sur la culture populaire comme luttes pour la liberté en Afrique du Sud (*Idem* : 17).

les vies interconnectées aux niveaux local et global avec une profondeur ethnographique et de façon complexe, suivant le principe de *thick description* de Geertz, tout en se distançant de son concept de culture. Elle trouve décevantes la plupart des études sur la culture populaire, pas assez ancrées dans la vie humaine et les dynamiques sociales, culturelles, politiques des communautés (1999 : 11). Comme beaucoup de productions culturelles populaires, la télévision est associée à l'éphémérité du monde postmoderne et au monde populaire, « with the kind of ordinary people some call the masses » (*Idem*), ainsi qu'aux mondes commerciaux et publicitaires, suspects et banalisés en anthropologie. Mais, comme d'autres qui étudient anthropologiquement les cultures populaires ou médiatisées massivement, elle plaide pour la pertinence de l'étude ethnographique et anthropologique cherchant à comprendre et conceptualiser l'existence de la télévision (ou autre production culturelle populaire) comme une présence constante dans la vie et l'imaginaire des personnes dans le monde contemporain (*Idem*). Beaucoup d'études des médias et de culture populaire ont théorisé de façon sophistiquée ces phénomènes en terme de résistance, mais sont peu ancrées dans la vie réelle des téléspectateurs; ils sont faibles, ou « minces », du point de vue ethnographique, malgré une certaine insistance depuis la moitié des années 1990 sur l'approche ethnographique (2005 : 31; voir notamment Mankekar 1999). Selon Spitulnik (1993, 1999) et Ginsburg (1994), l'anthropologie des médias théorise davantage que les *Cultural Studies* les processus médiatiques comme faisant partie intégrante de la vie humaine et de la réalité sociale; elle s'attarde davantage aux contextes de production, de réception et d'interprétation des textes médiatiques, aux façons complexes dont les personnes s'y engagent et s'y interconnectent selon leurs contextes culturels, sociaux, politiques et historiques, plutôt qu'à leur contenu principalement (Abu-Lughod 2005: 32-33). Comme Abu-Lughod l'argumente, « [t]aking television seriously forces us to think about 'culture' not so much as a system of meaning or even a way of life but as something whose elements are produced, censored, paid for, and broadcast across a nation, even across national boundaries » (2005: 43).

Fabian incite à considérer l'anthropologie elle-même comme une pratique semblable à celle de la culture populaire et participant à la culture populaire.

[T]he marketing of ethnographic information in popular media from the German *Gartenlaube*, long defunct, to National geographic, very much alive. Add to this a penchant for, and involvement with, expositions, *Völkerschauen* as popular spectacles, such as – to give a French

example – the exhibits in the Jardin d’Acclimatation. [...] In short, think of the considerable entertainment value of *ethnologica* [...]. It may be a rude but salutary awakening for our discipline if, after all the time spent, not without success, on gaining academic, high-culture respectability, we were to realize that all along we had our roots, gained our strength, from the same soil from which emerge the even unruly, vital, and creative movements in music, dance, theater, the visual arts, and literature that we try to catch with the concept of popular culture. (Fabian 1998: 28)

D’ailleurs, le dynamisme, l’innovation et la réflexivité propres à la culture et aux productions culturelles populaires sont des exemples de compréhension et d’action dans le monde pour notre travail anthropologique.

At least as far as African studies is concerned, one could argue that the decolonization of Africa created the conditions for a decolonization of our minds that made us ‘discover’ popular culture as the fascinating and urgent subject of study we now recognize it to be. (*Idem*: 29-30)  
By inventing all those things and practices we call popular culture, its creators may be so much ahead of us intellectuals in understanding the current state of the world that we could get discouraged – if it weren’t that every one of us can, somehow and to some extent, join the talk, see the images, dance to the music, and remember the stories. (*Idem*: 140)

Chernoff fait une remarque semblable et inspirante concernant le modèle épistémologique participatif que fournit la musique vivante, par son sens expérientiel, dynamique et transformateur.

[W]e recognize that musical performances are momentary events and that music’s cultural meaning lies within its potential to transform the people who participate in, or attend, or are involved in musical events. This meaning is not to be abstracted into knowledge but rather recreated and experienced anew. If every aspect of musical meaning seems changed, this one has not changed. Is it possible that intellectuals can grasp this further irony about the abiding nature of impermanence? Could they take the measure of music as a model for their work, striving not to promote an idea of truth but to create a vehicle for participation and transformation? (Chernoff 2002 : 397-398)

Fabian identifie quatre conséquences théoriques d’un tournant anthropologique paradigmatique vers la culture populaire (1998 : 32-34). D’abord, la pluralité : l’on devrait conceptualiser la culture comme étant plurielle en elle-même et la considérer comme une pratique qui a ses contradictions, ses contestations, ses expérimentations, ses espaces de critique et de liberté. Deuxièmement, la co-temporalité : la culture n’est pas une charte symbolique atemporelle de représentations marquant des espaces d’identité définis. Il faut plutôt penser les pratiques culturelles comme des expressions créatives et des performances réalisées dans un temps partagé par les producteurs, les consommateurs, l’anthropologue et



ceux qu'il côtoie. Troisièmement, la dimension politique de toute relation humaine, à toute échelle: les relations de pouvoir sont inhérentes dans les processus culturels et non seulement dans la relation coloniale. Quatrièmement, l'émancipation d'un concept élitiste, hiérarchique et intégratif de la culture, tel qu'il est encore présent dans la fascination anthropologique pour les cultures « pures », élitistes ou traditionnelles et la banalisation des productions culturelles populaires : « Popular culture liberates us from elitist, hierarchical and integrative thought about culture » (*Idem* : 33). Cependant, cela ne règle toujours pas l'impasse de toute théorie de la culture, soit comment penser la confrontation entre le soi et l'autre, nous et eux, l'Occident et l'Orient, l'Ouest et le reste (*Idem* : 34). Et j'ajouterais, entre nous et nous, et eux et eux...

### **2.1.3.5 Musiques populaires ethniques ou « du monde »**

Le terme populaire, lorsqu'il désigne les musiques, porte encore davantage cette idée de mondialisation, de commercialisation et de phénomène de masse, étant donné qu'il est d'abord associé aux musiques populaires américaines et à leur impérialisme culturel. Cependant, Buck, Cuthbert et Robinson (1991), dans leur ouvrage *Music at the Margins : Popular Music and Global Cultural Diversity*, cherchent à montrer que les musiques populaires « du monde » (*world popular music*) sont très diversifiées et se distinguent grandement du modèle musical populaire américain. L'appropriation de ce modèle influent, mondialement, semble générer plus de diversité que d'homogénéisation, car ce processus fusionne une quantité de genres musicaux et s'effectue souvent selon des usages et systèmes musicaux locaux non occidentaux (*Idem* : 11). Ils identifient plusieurs interprétations possibles du terme populaire faites par les musiciens eux-mêmes, les médias, les auditeurs et les scientifiques.

Le terme populaire désigne souvent l'appréciation partagée des musiques, ou plus largement des productions culturelles, dans leur contexte ou leur communauté d'émergence et d'appartenance (*Idem* : 10). Ce sens se rapproche de celui qui désigne le peuple, ce qui vient du peuple, qui est partagé par le peuple, qui rejoint et s'adresse au peuple, ou un groupe particulier de personnes (*the people*).

A musician has to have something that reaches a group of people, that communicates something those people can identify with before they will pay attention to the musician and his or her music. (*Idem*)

Dans un autre sens, le terme populaire désigne la marchandisation, le contrôle et le succès commercial des artistes et de leurs productions dans le monde du *showbusiness* et des *superstars*, celui de l'industrie musicale tout comme de la télévision, du film, de la radio et autres médias (*Idem*). Ainsi, ce qui est produit par les « grands » de cette industrie et qui est joué dans les radios commerciales, dans les *Top 40*, est qualifié de musique populaire (*Idem* : 11). Tagg différencie la musique populaire des musiques classiques et des musiques folk par leur industrialisation, leur production et leur distribution de masse, ainsi que l'importance accordée à l'enregistrement et à la production d'albums (1982 dans *Idem*).

Mais plusieurs autres désignent la musique comme étant populaire plutôt pour ses qualités sociales dynamiques et effectives, la conceptualisant en termes de relations et de processus sociaux et interactifs.

Wicke and Ziegenrucker (1985) argue that the 'popular' in *popular music* has to be understood as a specific 'social quality' of music that is defined by the relationships in which the music works, gets and realizes its meanings and functions, and has effects. They propose that these relationships – part of the daily life structures of the people in a given society – are not only differently organized according to the social system of a society but that these relationships are also an integral part and quality of the music itself. In other words, popular music exists as popular, or as the quality of being popular, only within the relationships of meaning, form and structure. [...] The overall meaning of popular music is determined by interactive relations among musicians, audiences and the layers of social context within which they live [micro (local), macro (global), ...]. (Buck, Cuthbert et Robinson 1991 : 12-13)

C'est ce sens, similaire à celui proposé par Fabian, que je privilégie et auquel j'identifie ma propre approche de la musique populaire, et plus largement des productions culturelles populaires. Cette approche envisage les productions culturelles populaires principalement en terme de relations interactives, de dynamiques relationnelles complexes (voir aussi Meintjes 2004; Grenier et Guilbault 1997; Grenier et Morrison 1995a-b).

## **2.2 Manifestation et représentation à travers l'expression artistique contemporaine**

### **2.2.1 Consommation de l'altérité**

Comme on l'a vu avec le concept de culture anthropologique classique, l'Autre est défini par sa différence, qualifiée de culturelle. En contexte colonial et même encore

aujourd'hui, cette différence est à la fois qualifiée de barbare, non civilisée et l'objet d'incompréhension, de mépris, de rejet, de danger et de répugnance, et qualifiée d'exotique, originale, ingénieuse et l'objet de fascination, d'engouement, de passion, ou tout au moins de curiosité. Le tourisme, les musées, les spectacles et productions « culturels » sont des lieux privilégiés de représentation et de consommation de cette altérité (Fabian 1998; Poirier (dir.) *et al.* 2004; White (dir.) *et al.* 2005). Depuis longtemps en Europe, mais en particulier depuis l'essor colonial européen, existe cette fascination pour le lointain et l'étranger, on pourrait dire pour la nouveauté, par exemple par la consommation presque fanatique des produits orientaux (Sahlins 2007). Les productions culturelles et artistiques sont généralement l'objet de cette fascination exotique, davantage que les personnes elles-mêmes les produisant et pratiquant. Les cabinets de curiosité, développés au 18<sup>e</sup> siècle dans les milieux bourgeois européens parallèlement à l'essor colonial et les débuts de l'anthropologie, ancêtres des musées ethnographiques et anthropologiques (Muller 1961, 2002), exemplifient cette consommation coloniale et bourgeoise de l'altérité, qui perdure encore aujourd'hui. Des objets exotiques, bizarres, curieux, issus des milieux colonisés, dit « primitifs », suscitant et déstabilisant les sens et l'imagination, étaient collectionnés et exposés chez leur propriétaire privé, dans les milieux bourgeois, érudits, élitistes.

Encore aujourd'hui, beaucoup de personnes des milieux développés, aisés, aiment consommer de l'altérité, se cultiver par rapport à la diversité culturelle mondiale, être bouleversées même par des productions culturelles (films, musiques, littérature, voire les nouvelles internationales télévisées ou radiodiffusées, ...) qui décentrent radicalement leur vision du monde, pour l'instant de cette consommation, dans le confort de leur foyer, de leur milieu d'appartenance (ex : cinéma, théâtre, musée, festival), ou même dans l'espace-temps du voyage touristique ou du stage de coopération. Lorsque cette altérité devient trop politisée et présente en s'insérant dans la vie-même de ces personnes et menace de déstabiliser concrètement ses assises, elle devient généralement beaucoup moins appréciée et recherchée, et laisse place à des comportements racistes et xénophobes.

## 2.2.2 L'essor des musiques du monde dans l'industrie musicale

L'art offre justement cet espace-temps virtuel non menaçant permettant d'expérimenter et de consommer l'altérité « en toute confiance ». L'essor des musiques du monde en est significatif. Feld en donne un exemple convaincant dans son article sur la mondialisation des musiques « du monde » et l'engouement pour les musiques « primitives », notamment la *pygmophilie* (2004 [2000]). Depuis les années 1990, les musiques « du monde » sont pleinement entrées dans la grande industrie de la musique populaire. Ce sont d'abord de grandes vedettes de cette industrie qui ont collaboré avec des musiciens « locaux » afin de les endisquer et de les faire connaître et apprécier mondialement, par exemple l'album *Graceland* de Paul Simon et les collaborations de Peter Gabriel sous l'étiquette *Real World* (Feld 2004; Meintjes 2004). Cette collaboration assure à la fois aux artistes occidentaux une originalité musicale et une légitimité dans l'utilisation des musiques non occidentales, et une reconnaissance mondiale aux artistes non occidentaux (*Idem*). Bien que l'intérêt pour les musiques du monde soit surtout dirigé envers les musiques traditionnelles, plus exotiques, peu à peu, les musiques populaires non occidentales, marquées par une fusion des genres, sont aussi entrées dans le créneau des musiques du monde (Feld 2004; Wald 2006). Selon Elijah Wald (2006), les « musiques du monde » se caractérisent par des musiques qui, bien que pouvant être transformées, hybrides, populaires, mondialisées, etc., sont d'abord enracinées dans une place ou une culture particulière.

Some [musicians] are more deeply rooted in their local styles, some more eager to reach a foreign audience; some are folk musicians and some are regional pop stars – but all are trying to balance the demands of tradition with the need to keep their music relevant in changing times. In a way, this is the real meaning of *world music* – that it is simply the large-scale version of what on the American scene is called *roots music*, those styles that are clearly rooted in a particular place or culture rather than being an indistinguishable part of an ever more homogenized pop scene. (Wald 2006 : xv)

## 2.2.3 Processus d'objectivation de la culture ou de subjectivation de l'expérience personnelle diversifiée

Les groupes minorisés, culturels, autochtones, etc., savent miser sur cette quête d'altérité et d'exotisme et occuper les espaces qui leurs sont ouverts pour se faire connaître, reconnaître et accepter, pour se rendre plus visibles. C'est ainsi qu'ils réutilisent le vieux

concept de culture afin de se (re)définir et se faire reconnaître en tant que groupe culturel aux désirs sociaux et politiques distincts, tout en voulant aussi se faire reconnaître dans leur contemporanéité et leur droit au changement et à la transformation, au libre choix de vie et de mode d'être au monde<sup>33</sup>, comme tout être et groupe humain. Cela donne lieu à une diversité de pratiques culturelles contemporaines, certaines davantage orientées sur le désir d'« authenticité » et/ou de conformité traditionnelle, d'autres davantage orientées sur l'expression et la fusion des diverses influences formant l'expérience et la subjectivité particulière de chaque personne.

Dans le premier cas, on assiste à des « processus d'objectivation de la « culture » », où la culture locale brimée lors de l'époque coloniale (et encore aujourd'hui) est reconstruite comme un tout et mise de l'avant, devenant une « ressource afin de négocier la coexistence avec la société dominante et faire reconnaître ses droits et sa spécificité (Wright 1998) » (Poirier 2004 : 10 dans Audet 2005 : 107). Comme le dit Abu-Lughod, « the notion of having a culture, or being a culture, has become politically crucial to many communities previously labelled 'cultures' by anthropologists » (Abu-Lughod 1999: 122, 2005: 44). Appadurai parle de ce phénomène en termes de culturalisme, en associant inextricablement les notions de culture et de pouvoir: « le *culturalisme* serait un trait caractéristique des mouvements dont les acteurs élaborent leur identité en toute conscience. [...] C'est la politique identitaire élevée au niveau de l'État-nation. » (Appadurai 2001: 45); « in which identities are mobilized in the context of nation-states, mass-mediation, migration, and globalization » (Abu-Lughod 2005: 45). Les cultures traditionnelles et folkloriques sont ainsi mises de l'avant, revalorisées et représentées, à la fois à l'interne, pour et par les groupes eux-mêmes, et à l'externe, pour les autres, les étrangers, touristes, (post)coloniaux, scientifiques ou consommateurs de différents horizons. Wright (1998), comme Yúdice (2003) et d'autres, critiquent l'utilisation excessive de l'ancien concept de culture par différents groupes contemporains, qu'ils soient autochtones, gouvernementaux, corporatifs, etc. Yúdice met l'emphasis sur l'utilisation de la culture en tant que ressource dans le monde contemporain caractérisé par une globalisation accélérée (2003 :

---

<sup>33</sup> « Being-in-the-world » (Friedman 1994: 112)

9). Wright donne en exemple les Kayapo d'Amazonie qui ont su s'approprier ce concept de culture et le jouer en leur faveur, en se présentant de façon exotique par le biais de films, de danses, de chants et de costumes traditionnels à des audiences nationales et internationales afin de faire entendre et reconnaître leurs revendications. « Supported by machinery hitherto associated with dependency, these now-consummate ethnic politicians had learnt to objectify their everyday life as 'culture' (in the old sense) and use it as a resource in negotiation with governments and international agencies. [...] They defined culture for themselves and used it to set the term of their relations with the 'outside world' » (Wright 1998: 14, informée par Turner 1991). Plusieurs anthropologues, comme Turner (1991), se sont penchés sur cette appropriation originale des médias et nouvelles technologies de communication par les autochtones et autres minorités culturelles et/ou politiques, notamment Michaels (1994) avec les Aborigènes australiens et Field (2008) avec les Autochtones de Californie.

Toutefois, d'autres groupes, dont plusieurs intellectuels postcoloniaux, refusent catégoriquement de se faire étudier en tant que « spécimens » marqués par une différence culturelle et une altérité (Ortner 1999 : 8). Ils veulent se faire reconnaître d'abord comme humains appartenant à et partageant l'ère contemporaine, avec leurs spécificités mais aussi leur universalité, et surtout, être libres de se définir et de s'identifier par eux-mêmes. D'autres analyses tentent ainsi de conceptualiser les sujets participant à leur recherche non pas en tant que représentants d'autres cultures, mais en tant qu'humains complices de leur recherche, interconnectés aux mondes globaux contemporains et dont les affinités et appartenances culturelles sont diversifiées (Marcus 1999; Abu-Lughod 1999, 2005; Ortner 1999 : 8).

Certains ne refusent pas le concept de culture et d'identité culturelle collective, par lequel ils veulent tout de même se distinguer, mais sont plus enclins aux nouvelles conceptualisations de la culture, cherchant à se sortir des images stéréotypées et à se faire connaître « tels qu'ils sont » et « tels qu'ils vivent » dans le monde contemporain, souvent à la déception des chercheurs et consommateurs d'exotisme et de passéisme. L'ouvrage *Portraits of the Whiteman* de Basso (1979) montre comment des Apaches jouent de façon humoristique, critique et satirique sur ces représentations et attentes croisées entre Autochtones et Allochtones. Comme Vine Deloria Jr. le remarquait: « It has always been a great disappointment to Indian people that the humorous side of Indian life has not been emphasized

by professors experts » (1970 dans Basso 1979: 3). Les « Indiens d'Amérique » sont plutôt stéréotypés comme des personnages stoïques et sérieux, résistants aux changements, et leur grande capacité de créativité et d'amusement ont été rendus invisibles par cette représentation dominante (Hymes (préface) dans Basso 1979 : ix; Irving 1965 : 51-52 dans *Idem* : x). Hymes remarque aussi que « [t]here are many in the United States who still need to be ignorant of the real Indian people living near them, even while admiring Indians remote in place in time. One can understand the need to think this way on the part of people who could not ponder comfortably the fact that their land or livelihood is bound up with what Indians living near them have lost » (Hymes dans Basso 1979: xi).

#### **2.2.4 L'Autochtone invisible et la création de nouvelles relations à travers l'expression artistique**

L'Autochtone est souvent rendu invisible ou stéréotypé dans les sociétés dominantes. Il est souvent conçu comme un fantôme, une relique du passé, et son actualisation bien réelle dans l'époque contemporaine pose problème aux sociétés de colonisation comme la nôtre qui a effacé son existence contemporaine du discours collectif. L'expression artistique autochtone offre une possibilité de renouveler les relations entre autochtones et allochtones. L'ouvrage *Hidden in Plain Sight* (Newhouse, Voyageur et Beavon 2005) aborde l'invisibilité des Autochtones dans la société canadienne malgré leurs contributions fondamentales et constantes. Il cherche aussi à contrer et à diversifier les images reçues et *encarcannées* sur les Autochtones. Les auteurs de cet ouvrage cherchent à montrer et à créer une autre histoire autochtone, reconnaissant les succès, la diversité des expériences historiques, personnelles et collectives, la capacité de créer un nouveau monde à partir d'idées à la fois autochtones et allochtones, et assurant la visibilité des Autochtones au Canada en tant qu'agents actifs dans leur propre vie et le monde dans lequel ils vivent, dignes de respect et de reconnaissance (*Idem* : 5-7, 12-13). McMaster (2005) y parle des artistes autochtones contemporains, dans leurs relations plurielles à leurs traditions et au monde contemporain, qui jouent un rôle de premier plan dans l'expression et la redéfinition identitaire contemporaine.

Aboriginal people's are, more than ever, open to expressing their identities, often through the arts. These expressions are directed not only outward to non-Indians but also, and more important, to Indigenous peoples themselves. With access to new media and practices that

balance tradition, Aboriginal artists are now defining the forefront of a new modernity. [...] Unconventional, somewhat non-traditional, and sometimes controversial, Aboriginal contemporary artists continue to be strongly committed to expressing their identity. They fall into gaps between well-defined spaces – for example, between tradition/modern, city/reserve, art/craft, and so on – and they are more likely to move on the peripheries of Native and non-Native communities. Aboriginal contemporary artists see their work as contemporary, not as an anachronistic or essentialist phenomenon of the past that belonged to their ancestors. (McMaster 2005: 140)

La question de la périphérie concerne plus les artistes engagés dans l'art « contemporain » (selon le langage de l'histoire de l'art), et davantage les arts visuels, que dans l'art « populaire », bien que les deux ne soient pas mutuellement exclusifs. Les chanteurs et musiciens autochtones populaires ne sont certainement pas situés en périphérie de leurs communautés, car ils y sont très intégrés, engagés et influents (Audet 2012a, 2005a). La musique populaire a peut-être cette faculté de rejoindre plus directement les masses, comparativement à d'autres arts, et elle est aussi davantage industrialisée, mondialement (Feld 2004).

#### **2.2.4.1 L'art pour traverser les frontières et toucher par l'émotion**

Yvon Lemieux, producteur et réalisateur d'émissions télévisées avec les musiciens autochtones du Québec (Lemieux 2004, 2005, 2007, 2008), croit que c'est par l'art qu'on va faire le pont, par l'émotion qu'on va toucher les Allochtones pour les sensibiliser aux Autochtones (Lemieux 2008 : entretien). De même, Louis-Karl Picard-Siouï, artiste multidisciplinaire Wendat impliqué dans le milieu culturel wendat et autochtone, expérimente plusieurs médias artistiques et s'exprime de façon très originale, et réussit à accrocher un public « populaire » et à être apprécié dans sa communauté. L'art lui permet d'exprimer ce qu'autrement il peut difficilement exprimer. Il dit que quand il parle, on le prend pour un fou, on le trouve trop radical. Mais quand il met ses idées en art, par le théâtre, les performances, la poésie et les romans, alors là c'est bien accueilli, les gens adorent ça et en redemandent. C'est un moyen de parvenir à se faire écouter et de faire passer des idées plus radicales (Picard-Siouï, Table-ronde *Autochtones et francophones*, 18 oct. 2008, Musée de la civilisation, Québec). Kashtin, groupe de musique populaire innu ayant eu un succès international, ont essayé de jouer prudemment sur ces points, en jouant la carte de l'exotisme et de l'appartenance à l'humanité pour toucher de vastes publics passionnés, sans trop jouer la carte



politique qui dérangerait les Allochtones dans leurs assises. Toutefois, certaines de leurs chansons, en langue *innu-aimun*, ont un contenu explicitement politique. Ils demandaient avant tout le respect de leur existence et de leur culture en tant qu'Innus, sans trop insister sur les inégalités et les injustices.

### **2.2.5 Relations de pouvoir entre minoritaires et majoritaires**

La visibilité et l'engagement des « minorités » dans les domaines artistiques peuvent aussi être utilisés au profit « politique » des « dominants ». Par exemple, Fabian s'interroge sur l'acceptabilité, par la bourgeoisie étatique au pouvoir, des protestations et conscientisations politiques exprimées dans les productions culturelles populaires.

Is one projecting into mass consciousness a kind of escapism which the ruling 'state bourgeoisie' would support because it provides 'the masses with a convenient from the reality of their powerlessness and exploitation' (Nzongola 1976: 5)? (Fabian 1978: 329-330)

Selon cette conception, les critiques, protestations et prises de conscience populaires ne seraient que virtuelles, illusoire et libératrices de tensions qui pourraient autrement éclater plus concrètement et menacer davantage le pouvoir en place.

Meintjes (2004 [1990]), avec l'exemple de l'album *Graceland* de Paul Simon en Afrique du Sud, et Morrison (1996), avec l'exemple de Kashtin au Québec, discutent des relations entre les nationalismes des colonisateurs et des colonisés mises en jeu par les musiques du monde et de l'appropriation des symboles autochtones par les colonisateurs afin d'affirmer leur appartenance et leur légitimité à leur nouveau territoire et y prolonger leurs racines et leur héritage. Les cas de l'Afrique du Sud et du Québec y apparaissent comme très similaires, étant des sociétés issues de la colonisation, où les colonisateurs sont demeurés après les mouvements de décolonisation et d'indépendance des années 1960, dont les descendants forment une grande partie de la population et sont au pouvoir. L'album *Graceland* a été créé et produit par Paul Simon, en collaboration avec des musiciens noirs sud-africains, et a notamment contribué à faire apprécier, connaître et reconnaître mondialement ces musiques et ces musiciens, de même que nationalement auprès des Sud-Africains « blancs ».

All positive White South African commentary on *Graceland* indicates that White South Africans share one reason for their favoring of *Graceland*. Irrespective of their political persuasions, they have embraced *Graceland* because of the link it offers them to indigenous Black traditions. By

expressing a claim on these traditions, they are able to legitimate their own identity as local and to construct a history for this local identity. The cementing of a local identity is a politically important move for Whites. By incorporating traditions and other signs of indigenous, subordinated groups into their own identity, they not only establish a place for themselves in South Africa, but they also diffuse the potency of those traditions and signs for the subordinated groups. As these signs become emblems representing the nation as a whole, their value in marking distinct identities within the nation weakens. In this way the dominant faction reduces the potential of using these signs in the process of resistance. (Meintjes 2004: 139)

Hall also articulates this dialectic: to regulate and incorporate subordinate groups, the dominant class is forced to reformulate itself constantly so that its core values are not threatened. In reformulating itself it necessarily takes on some features of the subordinate groups that it suppresses. While the ruling faction reduces the oppositional potential of a sign, in this case the sign Graceland, by attempting to construct a national consensus of meaning and feeling about it, subordinate factions arrest it to mark their identity as separate from that of the ruling faction. Subordinate factions claim or reclaim the sign as their own and as a sign of resistance to domination. This dialectic manifests itself as a struggle over the meaning of the sign (Hall 1979: 337). (*Idem*: 156)

De même, Morrison (1996) discute du succès et de la reconnaissance de Kashtin dans le cadre du nationalisme québécois et de la crise d'Oka<sup>34</sup> au début des années 1990. Le premier album commercial de Kashtin (1989), dont les paroles sont entièrement en langue *innu-aimun* et issues d'expériences innues de ses auteurs, a été reçu avec un engouement extrême par les Québécois francophones. Claude Mckenzie et Florent Vollant, en tant qu'Autochtones francophones, ont été intégrés à la communauté québécoise et acceptés en tant que membres entiers et reconnus de l'industrie musicale québécoise (discriminant habituellement les non francophones), y remportant notamment plusieurs prix Félix à l'ADISQ (voir chapitre 6). Ils représentaient le Québec à l'étranger, lui conférant cette saveur autochtone exotique. Une publicité touristique vidéo de la Côte-Nord présentait des paysages saisissants ainsi que Florent Vollant et Claude Mckenzie, sur une trame sonore de leur groupe Kashtin.

Not only could they provide Québec with an indigenous world music, something that had become a precious commodity on the international music scene, but they could, because of a variety of historical, cultural, and social circumstances, be authentic members of a Québec in the process of redefining what it means to be Québécois. (Morrison 1996: 126)

---

<sup>34</sup> Pour plus d'informations sur la crise d'Oka, voir notamment l'ouvrage des Mohawk Gabriel et Van den Hende (2010) et le documentaire d'Obomsawin (1993) qui a documenté et filmé cette crise politique de l'intérieur et en expliquant les causes historiques ainsi que celui de Fichman (1991).

Cependant, lorsque la crise d'Oka éclata à l'été 1990, la situation a changé. Ils devinrent alors identifiés uniquement selon leur identité autochtone et non plus comme des Québécois... Leurs chansons, qui étaient alors les succès de l'époque, furent *boycottées* par plusieurs stations de radios commerciales de Montréal, et on demanda à Kashtin de s'exprimer publiquement et politiquement en tant que porte-parole des Autochtones, bien qu'ils se soient identifiés en tant qu'Innus, distincts des Mohawk qui étaient impliqués dans la crise d'Oka (*Idem* : 128-132). Bien qu'ils voulaient se dissocier de l'image de guerriers armés (« sauvages iroquois ») que les médias faisaient des Mohawk protestants et des Autochtones en général, qui en fait protégeaient leur territoire ancestral de la destruction, et qu'ils plaidaient plutôt la compréhension et la paix entre les nations, ils exprimaient aussi, le plus délicatement possible, leur solidarité envers ce mouvement autochtone d'affirmation de souveraineté historique sur leurs terres.

### **2.2.6 Productions culturelles populaires, culture et manifestation artistique**

À la lumière de ces considérations anthropologiques sur la culture populaire, la culture (« *tout court* »), l'engagement et la visibilité dans les domaines artistiques, je crois effectivement que l'étude des productions culturelles populaires et de la culture populaire d'où elles émergent et auxquelles elles participent permet de considérer, de comprendre et de faire reconnaître des pans de vies humaines qui sont souvent absents du discours académique ou abordés de biais. C'est le cas notamment de mon expérience d'étude des musiques populaires autochtones, qui sont engagées et omniprésentes dans le monde autochtone, ainsi que partiellement visibles et reconnues dans le monde allochtone et l'industrie musicale. Elles fournissent un angle d'approche particulièrement privilégié des conditions, pratiques et conceptions contemporaines des Autochtones du Québec, par lesquelles ils expriment ouvertement ce qu'ils vivent, pensent, ressentent et s'inscrivent comme contemporains dans le monde global (Audet 2012a, 2005a; voir Fabian 2006). Il n'y a pas que la « culture populaire » qui permet ces percées anthropologiques dans le monde humain vivant contemporain, mais le concept permet de mettre en lumière des pratiques émergentes hybrides et des mouvements. Toute étude des pratiques humaines contemporaines, qu'elles soient populaires ou non, visibles ou non publiquement, artistiques ou non, réalisée selon un concept de culture rethéorisé en termes de processus, de dynamiques de pouvoir et d'argent,

d'historicisation, d'agencéité, de subjectivité, de dynamiques locales et globales interconnectées, permet d'après moi de voir et de rendre visible ce que le concept classique de culture omettait. Car même l'étude des productions culturelles plus traditionnelles doit être envisagée selon ce paradigme, étant des pratiques, productions et expressions contemporaines, enchevêtrées dans toutes ces dimensions plurielles, au même titre que les populaires.

Enfin, même si je partage plusieurs critiques formulées à l'égard des problématiques du concept de culture, à mon sens la diversité des sociétés, des cultures et des expériences humaines existe pourtant bel et bien... Et je crois qu'il est bon, en tant qu'anthropologue, de chercher à expliquer et valoriser cette diversité. La plupart des groupes humains, en particulier les minorisés, expriment leur identité propre et font valoir leur existence dans le monde actuel par ce qui les différencie des autres. Pour les minorisés, cela se fait le plus souvent en puisant dans leur passé où ils étaient plus souverains et par la mise en valeur de leur héritage ancestral qu'ils considèrent moins « souillé » par les relations coloniales. Tout en reconnaissant cela, il faut toutefois éviter d'enfermer les personnes et les groupes dans leur passé et leur différence et leur accorder leur potentiel de communication et de transformation, selon leurs modalités plus anciennes et aussi selon les nouvelles possibilités et contextes contemporains. Ce qui est à mon sens, plus en accord avec la réelle expérience vécue de chaque personne dans le monde contemporain.



## **Chapitre 3. Cosmologie algonquienne et dynamiques cosmo-relationnelles des traditions artistiques algonquiennes**

Dans ce chapitre, j'aborde les concepts de résonance, d'ontologie relationnelle et d'intersubjectivité encadrant ma thèse en regardant de plus près le monde algonquien traditionnel. Afin de mieux comprendre les ancrages ancestraux des musiques populaires autochtones contemporaines, je documente la cosmologie algonquienne et les dynamiques cosmo-relationnelles des traditions artistiques algonquiennes. Bien que les traditions ancestrales aient fait place à de nombreux changements dans le contexte historique de colonisation et d'assimilation forcée, et de façon encore plus radicale au 20<sup>e</sup> siècle avec l'épisode des pensionnats autochtones et la sédentarisation en réserves, il subsiste de nombreuses traces ancestrales dans les comportements des personnes algonquiennes d'aujourd'hui. Bien sûr, le mode de vie a changé et les formes musicales sont très différentes, en passant du tambour *teueikan* à la guitare, du traditionnel au populaire, du tipi à la maison dure, du canot à l'auto, de la chasse à l'épicerie, du nomadisme à la sédentarité relative. Mais on remarque en effet que malgré toutes ces transformations, le sens de ce qu'est la vie, et la musique, pour les Algonquiens, perdure et résiste davantage que ce que l'on pourrait croire en se fiant aux apparences. La littérature anthropologique classique sur les aires culturelles, bien qu'elle fixe souvent les cultures comme des entités immuables (voir chapitre 2), nous fournit ici une base de comparaison inestimable pour comprendre les transformations dans leurs dimensions de continuité et de rupture. Les cultures algonquiennes traditionnelles fournissent d'ailleurs un modèle alternatif à celui des cultures considérées comme immuables, car la transformation perpétuelle, la créativité/originalité personnelle et le renouvellement des traditions, par l'entretien de relations avec les esprits non humains, sont des dynamiques fondamentales de ces sociétés (voir Poirier 2013). Pour les Algonquiens, les idées et les talents artistiques sont considérés comme étant des cadeaux, des dons, venant de l'« autre monde », donnés par des esprits non humains, venant donc de l'extérieur du soi humain (voir Audet 2015).

Les nations autochtones de la famille culturelle et linguistique algonquienne sont représentatives et majoritaires au Québec, par leur nombre de nations (8/11), de communautés et de population, ainsi que par la superficie de leurs territoires ancestraux occupant la majeure partie du territoire du Québec. Elles sont aussi influentes aux niveaux culturels, artistiques et politiques. Je m'attarde plus particulièrement à celles-ci afin de comprendre les dynamiques identitaires et relationnelles de la scène des musiques populaires autochtones au Québec, qui est largement tributaire de ces nations.

Au Québec, les nations algonquiennes sont les Innus, les Naskapis, les Cris-Eeyou, les Atikamekw et les Anishinabe-Algonquins au nord du St-Laurent, et les Abénakis, les Malécites et les Mi'kmaq au sud du St-Laurent (voir carte SAA). Dans ce chapitre, je parle aussi des Ojibwa, qui sont un groupe algonquien Anishinabe vivant dans les provinces à l'ouest du Québec, car leur culture traditionnelle a été très bien étudiée et documentée, en particulier par Hallowell (1926, 1955, 1971 [1942], 1976 [1960], 1992). Ces études fournissent une riche source d'information et un éclairage structurant sur les cosmologies algonquiennes en général.

Les dynamiques qui fondent les traditions algonquiennes sont fondamentalement cosmo-relationnelles. Elles correspondent à celles décrites et conceptualisées par plusieurs auteurs concernant les peuples « chamaniques » de chasseurs-cueilleurs autochtones (Ingold; Descola; Bird-David; Viveiros de Castro; Poirier; Preston; Tanner; Feit; Speck; Hallowell). Traditionnellement, afin de réaliser le plus efficacement possible les activités de leur vie de chasseur-pêcheur-cueilleur, les humains algonquiens développent des relations personnalisées avec leur environnement, non seulement avec d'autres humains, mais aussi avec des entités et des personnes autres-qu'humaines peuplant la terre et le cosmos.

Pour les besoins de la discussion, ce que je nomme ici « traditionnel » s'apparente à mon utilisation du terme « ancestral » (voir chapitre 4). Par le terme tradition, je fais référence à un mode d'être au monde particulier hérité des ancêtres (et des autres êtres du cosmos algonquien), à sa transmission d'une génération à l'autre et ce qui est mis en œuvre afin que cette transmission (en contenu et en processus, en savoirs et expériences) soit réalisée. Je présente les traditions orales comme étant les enseignements formels, informels et en action de la vie quotidienne, saisonnière et cyclique ainsi que les enseignements qui sont contenus et

véhiculés dans les formes et pratiques artistiques, notamment dans les récits traditionnels que sont les *atanukan* et *tipatshimun*. Les traditions artistiques, quant à elles, se manifestent dans la confection matérielle et la décoration visuelle, la cérémonie de la tente tremblante, les chants au tambour et au hochet, la danse, les récits de tradition orale, ainsi que différentes cérémonies, davantage marquées à l'ouest et chez les Ojibwa, telle le *Midewiwin*. De même, j'envisage les traditions cosmologiques comme étant la conceptualisation et l'expérience ontologique de l'être humain situé dans le monde-cosmos, la société cosmique (Hallowell 1992 : 68), en interrelation avec les personnes humaines, autres-qu'humaines et les mondes du minéral, végétal, animal, céleste... C'est dans le cadre de ces traditions cosmologiques que prennent sens les dynamiques relationnelles fondamentales de la primordialité du rêve et de la communication (échange, dialogue) par les formes artistiques. Celles-ci permettent d'établir et de maintenir les relations entre les personnes humaines et autres-qu'humaines et ainsi d'avoir plus de pouvoir pour vivre bien dans le monde terrestre. « Vivre bien », « *being alive well* », c'est être capable de se nourrir d'animaux du territoire, de se maintenir au chaud, de se déplacer (Adelson 2000 :15, 62), vivre libre de famine, de maladie et de malchance (Hallowell 1992 : 82).

Les traditions algonquiennes ainsi désignées sont celles que les anthropologues ont étudié dans l'aire culturelle et linguistique algonquienne dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle (Turner chez les Naskapis), mais plus particulièrement dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle (Speck; Hallowell; Cooper; Davidson 1928; Flannery; Rousseau), ainsi que de 1950-60 jusqu'à aujourd'hui (Preston; Mailhot; Vincent; Savard; Feit; Tanner; Scott; Charest; Clément; Poirier; Bousquet; Adelson; Leroux; Fontaine)<sup>35</sup> (voir Rogers 1981). Sans toutefois nier l'historicisme de toute tradition, ces anthropologues, pour la plupart, ont tenté de décrire, et souvent de reconstruire, une culture « traditionnelle » originalement autochtone, en s'inspirant des récits des personnes âgées et des pratiques réputées ancestrales qui persistaient dans leur présent, et se référant aussi aux écrits des missionnaires et explorateurs des siècles précédents à partir des « premiers

---

<sup>35</sup> Cependant, je ne me suis pas vraiment penchée sur les traditions des Algonquiens du sud-est, au sud du Saint-Laurent, et des Cris de l'Ouest.



contacts » (notamment le Père Le Jeune concernant les Innus, voir Fontaine 2006). Ces traditions sont pour la plupart celles de l'époque de la traite des fourrures (Kew dans Speck 1977 : x), bien qu'elles soient en bonne partie antérieures à cette époque et qu'elles persistent encore aujourd'hui de différentes façons. Elles sont fondées sur un mode de vie qui est basé sur la chasse des gros et petits gibiers, le piégeage des animaux à fourrure, la pêche, la cueillette et un nomadisme cyclique organisé dans le territoire.

À mon sens, la citation suivante évoque assez bien le sens et les dynamiques conjointes des traditions orales, artistiques et cosmologiques algonquiennes, en tant que modes d'être au monde, expériences et savoirs transmis.

From early childhood, the experience of Ojibwa individuals is channeled both directly and indirectly towards a knowledge of and, under special circumstances, interaction with other than human persons. These entities assume the reality of persons in their lives not only through conceptualization, but through dramatization in myths, through perception of their voices heard in the 'shaking tent', and visually, in the more intimate, vivid imagery of dreams. (Hallowell 1992: 65)

Chez les Innus-Naskapi, les mythes, les expériences de chasse et les rites individuels de chasse forment les bases de la pensée et des performances (Speck 1977 : 34).

Les traditions algonquiennes expriment, mettent en action et prennent leur sens des concepts cosmologiques sous-jacents. Je présente ici les dynamiques des traditions orales algonquiennes, puis j'explorerai les traditions cosmologiques, pour enfin aborder plus spécifiquement les traditions artistiques qui leur sont intimement liées.

### **3.1 Traditions orales algonquiennes: des processus plutôt que des produits, le sens plutôt que la forme**

Les traditions orales algonquiennes sont des processus plutôt que des produits et mettent de l'avant le sens plutôt que la forme matérielle. Les traditions orales, « archives vivantes des sociétés sans écriture » (Vincent 1976 : 22), et même des sociétés avec écriture puisque tout ce qui se vit n'est pas écrit, sont et contiennent tout ce qui est transmis de génération en génération, autant par les formes verbales que gestuelles, visuelles, émotives, kinesthésiques, par le contact de personne à personne et la vie partagée socialement, contribuant à la reproduction d'un mode de vie, de pensée, d'être au monde. Les traditions

cosmologiques et artistiques algonquiennes en dépendent, s'étant transmises, perpétuées et renouvelées oralement jusqu'à maintenant. Plus récemment, elles sont aussi consignées par écrit ou par enregistrement sonore, photographique et vidéo, et parfois réappries par le biais de ces nouveaux moyens de transmission et de renouvellement des traditions.

Chez les Algonquiens, ce ne sont pas tant des corpus de récits, de chansons, de motifs décoratifs, de rituels et de cérémonies, de savoir-faire et de savoir-vivre bien établis qui sont traditionnellement transmis, que des processus dynamiques, suivant des modèles culturels, permettant à chaque personne d'expérimenter et de forger, à partir des exemples traditionnels des aînés, des ancêtres et de l'environnement à sa disposition, son propre mode d'être au monde, sa propre compréhension du monde, ses propres relations, savoirs et pouvoirs dans le monde, ainsi que ses créations (ou manifestations) artistiques propres à son univers personnalisé (voir notamment Preston 2002; Hallowell 1976, 1992; Speck 1977; Clermont 1982).

As he develops physical strength and mental cunning, he formulates his individual systems of procedure, keeping, however, within the bounds of traditional knowledge acquired through imitation of the older men, whose systems appear to him as having virtue in proportion of the length of life and prosperity of their advocates. (Speck 1977: 13)

Comme l'affirme Preston, les modes d'être au monde traditionnels cris, et par extension algonquiens, montrent cette tendance « of Cree individuals to emphasize the meaning more than form, to view events personally rather than objectively » (Preston 2002: 69; voir aussi 70, 74). Les mondes algonquiens valorisent l'autonomie et la liberté de la personne, la fluidité et la flexibilité plutôt que la rigidité; la personne algonquienne n'aime pas être soumise à qui et quoi que ce soit, pas même à son *Mistapeu* (« grand homme », esprit-médiateur de l'humain avec les esprits autres-qu'humains). Traditionnellement, l'humain algonquien est surtout soumis aux animaux qu'il chasse et aux humeurs de l'environnement. Cependant, il est conscient qu'il est membre unique d'un vaste tout, du cosmos qu'il partage avec une quantité d'autres êtres qui ont chacun leurs particularités, leurs désirs et leurs responsabilités.

Avant les transformations radicales qui ont eu cours principalement au 20<sup>e</sup> siècle, on enseignait aux jeunes, dans le cadre familial et de façon plutôt informelle, dans l'expérience de l'action, les rudiments des activités de subsistance, les techniques cynégétiques, de confection

matérielle des outils, tentes, vêtements, moyens de transport, etc. Mais on enseignait aussi à être attentif aux diverses manifestations de l'environnement et à y comprendre les messages encodés, par un sens de l'observation, de l'écoute et kinesthésique très développé, et à être réceptif, ouvert et disposé aux rencontres et aux messages des personnes autres-qu'humaines, à partir desquels chacun développait, par sa propre expérience personnelle, ses relations spirituelles qui guidaient sa vie et complétaient ses enseignements<sup>36</sup>.

Les dynamiques fondamentales de ces traditions, qui en sont aussi des valeurs fondamentales, sur lesquelles j'élabore au fil de cette thèse, sont notamment la nécessité d'entretenir des relations spirituelles avec les personnes autres-qu'humaines; l'acquisition de savoir et de pouvoir par le rêve; la communication avec les esprits<sup>37</sup> par le rêve et les manifestations artistiques; l'inachèvement du monde et sa transformation perpétuelle; l'adaptation et la flexibilité; une solidarité collective mettant de l'avant la réciprocité, l'autonomie et la liberté individuelle; la créativité et l'expression personnelles; une épistémologie relationnelle en miroir; une cosmologie/ontologie animiste d'unité avec le monde environnant.

Quand on lit Speck, Preston, Tanner, Hollowell, les traditions orales semblent davantage transmises, officiellement, formellement et artistiquement du moins, par les hommes. Mais les

---

<sup>36</sup> Voir notamment Hollowell : « they 'go to school in dreams' » (1992: 85) et Speck: « [...] every individual male hunter [...] holds to a doctrine and a system of practices by which he maintains and propagates his existence in the flesh. Every successful hunter is more or less of a conjuror adjusting himself to a realm of the Unknown which he senses about him, and of which he thinks he sees everywhere evidences as convincing as those he can grasp with his hands. This theory [...] is an individual concern, not something brought to his attention by any school of sages, nor controlled by a long-evolved heritage of standardized teaching, but by a process of independent experience interpreted out of the background of suggestion leveled upon the mind of the native by the tribally inherited pattern. He imitates the practices; he profits by the sayings and doings of his elders through association with them in their wanderings as he grows from boyhood to maturity. [...] In short, he learns two things as the requirements of existence: 'to work', that is, to hunt, trap, fish, to make and use the articles employed therein; and to 'operate mantu (Manitu)', a native term ... something near our notion of unseen force. The two are equally important and inseparable, according to his notion. This means that a spritual factor in human industrial activity is as important a mechanical process as a physical. » (1977: 8-9)

<sup>37</sup> J'utilise le terme « esprit » pour faire référence à l'« esprit », l'âme, de chaque personne humaine et autre-qu'humaine qui possèdent également chacune un corps (Viveiros de Castro 2007, 2009). La communication de ces dernières avec les humains se fait le plus souvent d'esprit à esprit, bien que leur dimension corporelle puisse aussi être vue et rencontrée à l'occasion dans le monde terrestre, dans le vécu éveillé des humains. J'utilise donc aussi les termes « spirituel » et « spiritualité » pour faire référence à ces esprits, qui possèdent par ailleurs un corps.

femmes y jouent également un grand rôle, du moins pour ce qui touche à leur domaine d'activité et de compétence, davantage lié à la transmission et à l'entretien de la vie, à la vie au campement et autour du campement, aux tâches et soins domestiques, dont l'éducation des enfants (Vincent 1976; Flannery 1935; Rousseau 1951; Brown dans Hallowell 1992 : 113-115). Quoiqu'à la fois les hommes et les femmes puissent accomplir les tâches et les compétences habituellement réservées à l'autre genre, et que leurs rôles soient complémentaires dans une même chaîne de production, les hommes semblent davantage liés au maintien des relations avec les forces spirituelles et l'acquisition de pouvoirs, et aux arts sonores et immatériels, et les femmes semblent davantage liées aux arts visuels et matériels (Brown dans *Idem*; Diamond 1989). Concernant les récits, les femmes comme les hommes peuvent conter, les plus âgés étant généralement les conteurs attitrés (Preston 2002 : 69, 73).

### **3.2 Traditions cosmologiques : l'être humain algonquien en relation dans une société cosmique**

Ces extraits d'Hallowell, dont l'excellence de ses travaux est amplement reconnue dans le monde académique algonquiniste et au-delà, jettent clairement les bases de la cosmologie algonquienne et du mode d'être au monde qui y est associé<sup>38</sup>.

Ojibwa religious behavior, comprehensively viewed, can be identified as any activity by an individual or a group of individuals that helps to promote a good life [*pimādaziwin*] for human beings by making explicit recognition, direct or indirect, of man's faith in and dependence upon other than human persons. (Hallowell 1992: 82)

For the Ojibwa a natural world of objects, sharply opposed to a world of spiritual, divine, or supernatural beings is absent. Their metaphysics of being has a different ground. The absence of a natural-supernatural dichotomy becomes clearer when we consider the nature of 'persons', the most important category of beings of the animate class<sup>39</sup>. [...] In the Ojibwa world view 'persons'

---

<sup>38</sup> Preston (2002 : 222) affirme que l'utilisation de la distinction entre les personnes humaines et autres qu'humaines que fait Hallowell est tout à fait appropriée aux concepts cris. L'excellence des travaux d'Hallowell est rapportée à maintes reprises (notamment Preston 2002, Vincent 1973, Ingold 2004).

<sup>39</sup> Les langues algonquiennes possèdent les catégories grammaticales animé/inanimé. Les êtres vivants (plantes, poissons, animaux, humains, ...) sont généralement animés et les objets non vivants, inanimés. Cependant, des exceptions à cette règle s'appliquent, telle la pipe qui est animée, ainsi que le soleil, la lune et les « êtres mythiques » (Hallowell 1992 : 61). « What is of paramount interest is that in the Ojibwa world, conceptual

include beings of an additional class to the one they use for themselves [...]. The category includes animate beings to whom the Ojibwa attribute essentially the same characteristics as themselves and whom I shall call 'other than human' persons. This term is more descriptively appropriate than labelling this class of persons 'spiritual' or 'supernatural' beings, if we assume the viewpoint of the Ojibwa themselves. It is true that these entities have more power at their disposal than human beings, and this is why the humans need the help of other than human persons in achieving their goals. [...] There is a vital part of these beings that is enduring, and an outward form or appearance that may be transformed under certain circumstances. Besides this, all beings of the person category have such general attributes as intelligence, will, and a capacity for speech; consequently human persons can communicate with other than human persons. [Animals] do not have the essential characteristics of persons. [...] the 'owners' of plant and animal species fall into the person class, whereas the concrete animals and plants they control do not. (*Idem*: 63-64)

[Metamorphosis] is one of the distinctive generic attributes of persons in Ojibwa thought. So far as outward appearance is concerned, no hard and fast line can be drawn between an animal form and a human form because of this possibility. Thus, both living and dead human beings, under certain circumstances, may assume the form of animals, but animals may not assume human form. Only persons are capable of metamorphosis. (*Idem*: 66-67)

Les personnes autres-qu'humaines des cosmologies algonquiennes sont les maîtres des animaux, des plantes, de diverses entités naturelles et de certains rituels, ainsi que, par exemple, les *Memengweciwak*, *Windigo* [ou *Atshen* plus à l'est], les Oiseaux-tonnerre, *Mikinak*, *Tcakabec*, *Wisekejak*, les quatre Vents venant des quatre directions, le soleil et la lune, les esprits-gardiens visiteurs en rêve *pawaganak*, les grenouilles et serpents géants, l'être suprême *Gitchi Manitu* ou *Kadabendijiget* (Hallowell 1992 : 61-68, 72; 1971 : 6-7; 1976 : 369), ainsi que *Mistapeu* (Speck 1977; Preston 2002; Vincent 1973; Tanner 1979; Leroux 2003). Elles sont désignées par le terme général « nos grand-pères » (Hallowell 1992 : 65). Elles habitent le même monde, ou plutôt cosmos, que les humains. Lorsqu'il se réfère au monde habité par les Ojibwa, Hallowell préfère ainsi parler d'environnement comportemental (*behavioral environment*) plutôt que d'environnement physique ou naturel au sens moderne (1992 : 63). Afin de mieux comprendre de quoi on parle exactement, j'ai documenté en annexe les éléments majeurs des cosmologies algonquiennes, tels que la conception spatiale du monde et les différentes personnes autres-qu'humaines.

---

entities that are not palpable natural objects at all are reified as sentient, living beings of the animate category » (*Idem*).

Chaque genre de personne autre-qu'humaine a ses caractéristiques physiques et sa personnalité propres et joue un rôle particulier dans le cosmos et dans leur relation aux humains. Par exemple, les Oiseaux-tonnerre, selon les Ojibwa, agissent sur la température. Aussi, ils dansent, parlent et chassent, à l'instar des humains et des autres personnes (*Idem*: 66, 71). Les Ojibwa peuvent leur répondre, lorsqu'ils entendent le tonnerre et voient les éclairs, en leur parlant, fumant la pipe et leur offrant du tabac, tournant la pipe dans les quatre directions (*Idem* : 61, 70-71). Les *Memengweciwak* donnent et enseignent des médecines; aussi, ils chantent et frappent le tambour, et font les pictographes sur les roches (Hallowell 1992 : 11-12, 64). Aussi, chacun se présente par son chant caractéristique lors du rituel de la tente tremblante (Hallowell 1971; Preston 2002).

On constate que l'art, tout comme l'émotion et l'intention, n'est pas le propre des humains. Ces derniers partagent ces facultés avec les personnes autres-qu'humaines et même, les manifestations artistiques humaines leur sont dues. Généralement, ce sont eux qui révèlent ou commandent aux humains, lors de l'expérience onirique, des œuvres artistiques comme les motifs de la décoration visuelle, une chanson au tambour ou une cérémonie.

Informée par les Innus de Nutashkuan, Sylvie Vincent a tenté de cerner le monde de ces personnes autres-qu'humaines et le désigne par l'expression « monde surnaturel » qui, en fait, « désigne en gros le monde des *at.nukan*, c'est-à-dire des êtres qui font l'objet de récits mythiques mais aussi celui des « esprits » des vivants et des morts. » (Vincent 1973 : 70). En effet, toutes ces personnes, vivant depuis des temps très anciens, sont des personnages dont on raconte les caractéristiques et les aventures dans les mythes, *atanukan*, expliquant ainsi le cosmos et comment le monde est devenu celui dans lequel les humains vivent aujourd'hui.

The Labrador Indian naturally perceives the objects of nature as they appear outwardly to the eye, but then only as tangible embodiments of volitional beings. [...] Beneath the exterior is the inner element which, in the native mind, is the very 'soul' of the thing. [...] They too have their sensitive natures much as man has, and so the control of the shaman over them depends upon his power to call and please them. The power they possess and also the power they submit to in such cases is likewise *mantu*. The number and form of manifestations in the sky and upon the earth would seem to be without limit. Those which are mentioned either directly or in the tales include the properties of nature in all its aspect; winds, seasons, the cardinal points, stars, mountain depths, sea depths, trees, rocks, plants, thunder, lightning, the aurora, mirage, cold, heat, rain and clouds being mentioned in one way or another. (Speck 1977 : 50)

*Tcakabec (Tshakapesh)* est le trickster-transformeur, héros mythique des Innus-Naskapis : « in him we encounter the focus of human importance » (Speck 1977 : 47). Il est un personnage humain possédant le pouvoir chamanique d'un champion cosmique et la qualité de l'altruisme, soit les plus hautes aspirations des humains algonquiens. Il a fait un grand travail de transformation sur la terre, tel un leader, un guide, traçant un chemin pour les générations à venir. *Kwakwadjeo (Idem : 69)* (ou *Kuekuatsheu*), le carcajou, est aussi le personnage central de plusieurs mythes très humoristiques où, animé par son avidité et sa gloutonnerie, il joue des mauvais tours et essaie de voler les parts des autres, mais se fait finalement toujours prendre à son jeu. Par l'exemple de ses mésaventures, on apprend les bons comportements à privilégier et ceux à éviter, et l'on apprend aussi les transformations dont il est responsable, comme les variétés d'arbres et le goût salé de la mer (voir Savard 1971).

Les récits mythiques algonquiens racontent donc ces transformations qui ont été opérées dans le cosmos par ces personnes il y a de cela très longtemps. Ils ne racontent pas, ni n'expliquent, la création du monde, mais plutôt sa transformation à travers le temps (Hallowell 1992 : 72). De même, Speck rapporte que:

[T]he tales only register miraculous wonder-workers, in either human or animal guise, whose conduct has the magical effect of producing transformations in the physical world in much the same manner as the conjuror of today can work them. (Speck 1977: 47)  
Existing conditions, the forms and behavior of animals and the geography of the country, are largely the result of *transformation*. Consequently, transformation becomes an abstract principle in the system of thought of the nomads. (*Idem : 49*)

Le concept de transformation semble ainsi être une dynamique fondamentale des traditions cosmologiques algonquiennes, qui se poursuit d'ailleurs dans les musiques populaires algonquiennes (voir Audet 2005a, 2012a). Comme le disaient les Abénakis Sylvain Rivard et Nicole O'Bomsawin (anthropologue) lors d'une conférence sur « les religions amérindiennes », ils ne conceptualisent pas le monde comme ayant été créé parfaitement et une fois pour toute (en 7 jours), avec des prescriptions immuables, mais plutôt comme étant en perpétuel changement, en expérimentation, toujours imparfait et inachevé, se prêtant ainsi aux remaniements créatifs et aux essais-erreurs (Rivard et O'Bomsawin 2008).

Les grands changements ont été opérés par les êtres mythiques et concernent principalement les humains et les animaux. Ces derniers étaient originalement des humains et leur évolution

sous leur forme animale actuelle est racontée dans les récits mythiques (Speck 1977 : 10). Comme l'a dit Kakwa, ex-chaman âgé de Mistassini, à Speck: « The animals were once like the Indians and could talk as we do. But some of them were overcome by others while in some animal disguise and forced to remain as such. Others assumed animal shapes so much that involuntary they became transformed permanently » (*Idem* : 49).

Les maîtres des animaux, des végétaux, des phénomènes naturels et des rituels en sont les contrôleurs, propriétaires et représentants géants. Ce sont ces maîtres qui régissent la vie de ces manifestations, et dans le cas des animaux et végétaux, leur distribution et leur disponibilité pour les humains. Les humains en sont dépendants en quelque sorte et doivent respecter leurs prescriptions écologiques et rituelles, sans quoi ils risquent d'avoir de la malchance et de la misère. Les maîtres des animaux sont des interlocuteurs, en rêve et dans la tente tremblante, particulièrement importants pour les humains, puisque ces derniers dépendent principalement des animaux pour se nourrir, ainsi que pour se vêtir, etc. (Speck 1977; Hallowell 1992; Leroux 2003).

D'ailleurs, pour les Algonquiens, la nourriture animale chassée est en soi saine et médicinale, et même vitale, selon leurs traditions cosmologiques (Speck 1977 ; Adelson 2000; Lévesque 1976 : 11). Comme l'a écrit Speck, « [t]he diet consisting of wild game was to the ancients a sanctified medicinal one » (1977: 10). L'aîné innu (feu) Pinip Piétacho, d'Ekuanitshit, m'expliquait cette relation entre la nourriture et la santé, ainsi qu'avec les maîtres des animaux et les chants au *teueikan*, en me parlant de la force de guérison du tambour *teueikan* : « sa rondeur lui confère cette force de nourrir les humains, si ceux-ci le respectent et respectent ce qu'il leur donne à manger » (Audet 2005a : 54; 2012).

La façon de guérir, c'est qu'il [le *teueikan*] donne à manger. [...] C'est rond, tout est là. [...] C'est donner pour que les gens soient en santé; c'est le *teueikan* qui donne ça, à travers les maîtres qu'on connaît. [...] Après avoir bien nourri les gens, les gens sont bien, ils ne connaissent pas la maladie. [...] C'est ça qui fait la guérison, c'est qu'il donne la nourriture aux gens. (P. Piétacho 2003: entretien, traduit de l'*innu-aimun* par J.-C. Piétacho dans *Idem*)

En mangeant les animaux sauvages qu'ils chassent, les Algonquiens sont nourris de la plupart des éléments alimentaires dont ils ont besoin (les animaux ont absorbé pour eux les aliments végétaux), en plus d'être nourris spirituellement, pouvant ainsi entrer en communion et communiquer avec l'esprit de l'animal (Lévesque 1976 : 11, à partir du film *Attiuk*, 1963,



ONF). On retrouve donc cette idée selon laquelle en mangeant, on absorbe le pouvoir spirituel de ce qui est mangé. D'ailleurs, un humain qui a mangé de la chair humaine, dont quelques cas ont été rapportés en situation de famine hivernale, devient très puissant spirituellement, mais se transforme en *Witigo* (*Windigo*), un géant cannibal anthropomorphe (Lanoue; voir l'annexe) : « by having eaten so powerful a form of 'game' his spirit, or Mictapeo, would grow so strong that they would be afraid to attack him, so a conjuror could destroy him only by sorcery. » (Speck 1977: 37)

### 3.2.1 Mistapeu

*Mistapeu* (*Mistaapew*, *Mistabeo*, *Mistapeo*, etc.) est généralement perçu et décrit comme l'esprit, guide, puissant et clairvoyant, associé à un humain qui cultive sa relation avec lui. Il est une figure proéminente et indispensable de la cérémonie de la tente tremblante chez les Cris-Innus-Naskapis, y jouant le rôle d'intermédiaire et d'interprète entre les humains et les esprits des personnes autres-qu'humaines. Il joue un rôle important dans la création artistique; il est un grand amateur d'art, un donneur, commandeur et destinataire privilégié de l'art algonquien du nord-est. Il apparaît aussi comme un grand-père mythique et comme le maître des humains (Speck 1977; Vincent 1973; Preston 2002; Tanner 1979; Leroux 2003).

Speck parle plus spécifiquement du *Mistapeo*, « grand homme », comme de l'état de l'âme en activité, permettant à l'humain de bien vivre, d'être bien guidé pour chasser et ainsi manger, se vêtir, se loger, se déplacer:

Besides the common term, a proper name exists which is more descriptive of the soul's function : Mistapeo (Mistassini), meaning 'Great Man'. This is the term by which the soul in its active state is referred to, and, as we shall see, the active state of the soul is one which means guidance through life and which provides the means of overcoming the spirits of animals in the life-long search for food. (1977: 33).

Il rapporte ainsi les explications de son principal informant, Joseph Kurtness, chef de la bande du lac St-Jean et fils du vieil ex-chaman Kakwa de Mistassini:

The Great Man reveals itself in dreams. Every individual has one, and in consequence has dreams. Those who respond to their dreams by giving them serious attention, by thinking about them, by trying to interpret their meaning in secret and testing out their truth, can cultivate deeper communication with the Great Man. He then favors such a person with more dreams, and these better in quality. The next obligation is for the individual to follow instructions given him in dreams, and to memorialize them in representations of art. This, as we shall see later, is

an important religious peculiarity of these tribes. The process of self-study, of dream cultivation and submission to dream control becomes a dominant idea in the inner life. (*Idem* : 35)

On y voit encore ici la relation dynamique fondamentale et spirituelle entre rêve et art.

D'après les informations des divers auteurs consultés à ce sujet (Speck 1977; Vincent 1973; Preston 2002; Tanner 1979; Leroux 2003), les *Mistapeu* seraient les maîtres associés aux humains; des humains géants vivant en une région du monde, possédant un corps et un esprit tout comme les autres personnes de l'univers. Leur esprit se manifeste en rêve aux humains, avec certains desquels ils entretiennent une relation approfondie conférant à ces derniers de plus grands pouvoirs et leur permettant de mieux communiquer avec les entités du monde autres-qu'humaines et d'y avoir plus d'influence. Sans être l'esprit-même de l'humain rêvant, cette relation au *Mistapeu* serait tout de même différente de celles avec les autres esprits visiteurs en rêve. Selon Flannery et Chambers, chez les Cris de l'est de la Baie James, *Mistapeu* n'est pas un visiteur en rêve, car il est en quelque sorte déjà présent, ou lié, dans l'esprit de l'humain, comme une part de lui-même, ou du moins le demeure à partir de sa première manifestation en rêve :

The Cree distinguished the nature of a man's relationship with Mistapew from all others spirit-helpers in experiential terms. Unlike the *powataganak* [dream visitors], Mistapew was never a dream visitor. Rather, perceptions of and communication with Mistapew occurred as 'face-to-face' interactions during the course of normal daytime activities in the bush. (Flannery et Chambers 1985: 11 dans Leroux 2003: 132)

Lorsqu'il s'établit une relation privilégiée entre certains *Mistapeu* et certains hommes, ces derniers peuvent alors devenir des *kakushapatak*, chamanes officiants de la tente tremblante (Vincent 1973 : 80)<sup>40</sup>. Généralement, c'est un *Mistapeu* qui se révèle à l'homme en rêve, et lui indique « comment faire une tente tremblante et quels matériaux utiliser » (*Idem*). Hallowell (1971 : 89) écrit que les Sauteaux doivent faire quatre rêves où ils sont visités et enseignés par

---

<sup>40</sup> Certains rêves particuliers, impliquant des arbres et/ou des descentes verticales, révèlent au rêveur sa prédisposition ou sa vocation à la réalisation de la tente tremblante. Par exemple, « rêver que l'on descend en colimaçon à l'intérieur d'un genévrier rend apte à faire une tente tremblante » (Vincent 1973 : 71); ils symbolisent la « descente verticale du pouvoir des oiseaux jusqu'à l'homme endormi » (*Idem* : 75).

le maître la tente tremblante (qui chez eux semble plutôt apparenté aux oiseaux-tonnerre) avant de pouvoir en réaliser une. Le *Mistapeu* se présente à l'homme et seulement si ce dernier est intéressé, ils engagent une relation (Preston 2002 : 125). Le *Mistapeu* peut aussi être hérité, généralement du père (Preston : *idem*; Vincent 1973 : 80). Autrement, certains peuvent forcer la rencontre « en remplissant certaines conditions, comme par exemple, dormir une nuit au pied d'un nid d'aigle ou trois nuits au pied d'un nid d'aigle pêcheur » (Vincent : *idem*). Tous les officiants de la tente tremblante ont obligatoirement un *Mistapeu*, mais certains hommes qui possèdent un *Mistapeu* choisissent de ne pas officier la tente tremblante et communiquent seulement avec lui par le pouvoir de la pensée/volonté/concentration (*manitushiun*) (Gagnon 2003, 2007), en pensant fortement à son *Mistapeu* et se concentrant sur son désir (Preston 2002 : 125; Vincent 1973 : 80; Speck 1977). « This relationship facilitates the bridging of a man's internal experience into external objects and events. » (Preston 2002 : 222) Le *Mistabeo* peut être utilisé pour la sorcellerie, mais généralement il est utilisé pour attirer et repérer les animaux, prédire le futur, voir à distance, avoir des nouvelles des personnes éloignées et trouver des personnes ou des objets perdus (*Idem* : 223).

Une relation approfondie avec un *Mistapeu* requiert une responsabilité et une éthique plus poussée et exigeante envers les humains, les animaux et l'environnement. C'est pourquoi certains humains désirent rester plus libres de ces responsabilités, plus autonomes dans leurs décisions et actions, et refusent de cultiver davantage cette relation, refusant du même coup les pouvoirs accrus qui viennent avec (Preston 2002).

As the Great Man becomes more willing and more active in the interests of his material abode, the body of the individual, he requires that the individual tells no lies, practice no deception upon others. In particular he is pleased with generosity, kindness, and help to others. [...] and ethics precepts directed toward the satisfaction of animal remains. (Speck 1977: 36)

L'humain est averti contre la négligence des rêves, contre leur indifférence, sans quoi le *Mistapeu*, guide puissant et clairvoyant, va cesser de leur apparaître en rêve.

And cessation of revelations as to when and where to go for game, how to proceed, and how to satisfy it when it is slain, would result in the loss of a powerful and far-seeing guide, the individual's 'Providence' – and a doom of failure and starvation. (*Idem* : 36)

*Mistapeu* est un intermédiaire essentiel à l'est, du moins chez les Innus, Cris et Naskapis; il assure la communication, la traduction et la transmission de messages entre les humains et les

personnes autres-qu'humaines tels que les maîtres des animaux, à la fois dans le rêve et dans la tente tremblante. Comme le résume Leroux :

En somme, pourrait dire le Montagnais *qui rêve et qui chamanise*, « *Mistape.w*, c'est mon indispensable truchement pour entrer en communication avec le monde naturel, puisqu'il parle à ma place et me représente vis-à-vis des animaux et vis-à-vis d'autres esprits-maîtres ». (Leroux 2003 : 134)

Aussi, les esprits-visiteurs en rêve semblent moins diversifiés à l'est que chez les Algonquiens de l'ouest. Plus à l'ouest, *Misape* (Algonquiens, Ojibwa, ...) est plus effacé, et c'est *Mikinak* qui joue le rôle d'intermédiaire et de traducteur dans la tente tremblante, tandis que les autres esprits-visiteurs, plus nombreux, s'expriment directement aux humains (*Idem* : 133-135). *Misape*, chez les Ojibwa, représenterait « une concentration *extraordinaire* de « pouvoirs » qui serait le propre des grands chamanes » (*Idem* : 135). Ces derniers, très puissants et ayant plusieurs esprits-aidants, pouvaient les combiner en un seul, formant alors *missa.pe* « grand homme », en cas de besoins majeurs; s'il arrivait quelque chose à son *missa.pe*, le chamane allait mourir (Rogers 1962 : D6 dans Leroux : *idem*).

### 3.2.2 Manitu

Speck a fondé son ouvrage et les bases de la cosmologie / spiritualité / conception / expérience du monde innu-cri-naskapi autour du concept de *manitu* (1977 : 26-27). La cosmologie y est étroitement associée au terme *mentu* (ou *manitu*), les pratiques religieuses sont *mentociwin* (la pratique basée sur le *mentu*) et l'éthique est *minototak* (bon comportement, savoir/bien-faire, savoir/bien-être) :

*Mentu'* (*Ma'nitu*): The universe, natural law, the unknown, spirit-forces, supreme power.  
*Mentoci'win*: 'Practice based upon *mentu'*. 'Man's relationship within nature, magical practice, shamanism (spirit-control, magic power in art, in economic operation), divination, soul, or 'great man', control.

*Minoto'tak*: 'Proper conduct, behavior.' *Human interrelationships*, ethical principles, social usages, customs in general. (Speck 1977: 26)

Tout ce qui n'est pas compris ou expliqué serait impliqué dans le terme *manitu* (*Idem* : 27). *Manitu* est lié à la vie, aux pouvoirs, au courage, à la passion, à la motivation, à la vigueur et la vitalité ; *mantokacun* signifie « he has spirit for something, he has bravery », « take courage » (*Idem* : 32). *Mantociwin* ou *mentoci'win* est la pratique basée sur le *manitu*, où

l'humain est en relation avec son environnement cosmique. Ce sont les pratiques autochtones du chamanisme, notamment par le contrôle de l'esprit ou âme, le pouvoir spirituel (magique) de l'art, le rituel de la tente tremblante, la divination (scapulomancie, etc.). Avec l'influence du catholicisme, bien que Dieu, l'être suprême, soit nommé par le terme autochtone *Gitchi Manitu* (Hallowell 1992 : 72), *Tcetcimantu* (Speck 1977 : 29), *Tsheshi Manitu*, signifiant « Grand esprit », ces pratiques sont souvent opposées à *aiamiwin*, la pratique de la prière, et sont malheureusement connotées de diabolisme (*Idem* : 26, 32).

Selon Hallowell, chez les Cris et les Sauteaux (Central Algonkian), le terme *manitu* est aussi utilisé au pluriel pour dénoter les *spirit-forces* (Speck 1977 : 32). Selon Leroux (2003 : 125) également, les *Manitos* sont des êtres *imaginaires* peuplant le domaine terrestre qui se trouve de l'autre côté de cette frontière [du « réel »], à qui l'on attribue des attitudes et des comportements essentiellement bienveillants. Cependant, ils « peuvent aussi s'abstenir ou refuser de donner leur appui à certains être humains, voire le leur retirer en certaines circonstances [...] par exemple si on enfreint des protocoles rituels qui concernent le traitement des animaux vivants ou morts ou si on transgresse certaines règles d'éthique qui ont trait à la vie familiale ou sociale, donc aux relations humaines en général » (*Idem*). Ces *manitos* sont par exemple les esprits-maîtres des animaux (*Idem* : 126), ou tout esprit d'une personne autre-qu'humaine. Ils sont *pawaganak* lorsqu'ils visitent l'humain en rêve.

### **3.2.3 Rêves, esprits-visiteurs du rêve, savoir-pouvoir et épistémologie relationnelle en miroir**

C'est dans l'expérience du rêve (*puamun* en *innu-aimun*) que les humains algonquiens établissent des relations avec les esprits des personnes autres-qu'humaines, nommés *atanukan*, *manitos* ou *pawaganak* selon les circonstances. Les rêves sont des processus fondamentaux de la cosmologie/spiritualité algonquienne en tant que sources de pouvoir, d'enseignement et d'ordre moral (Hallowell 1992 : ix, 84-92).

Du côté des Innus (Montagnais-Naskapis), « [c]'est par lui [le rêve] en effet que chacun peut entrer en relation avec son *Mistapeu* [...]. Pendant que l'individu sommeille son *Mistapeu*, qui mène une vie autonome dans un autre monde, utilise les songes pour lui faire des révélations » (Vincent 1976 : 24). On pourrait dire aussi, qu'il utilise les songes pour lui faire part de ce qui

se passe dans le monde des personnes autres-qu'humaines et des messages que lui transmettent ces dernières. Comme le résume Vincent, « [e]n général les rêves concernent la chasse : ils informent de l'endroit où se trouve le gibier, c'est par eux aussi que sont révélés les chants de chasse et ceux de la suerie. Mais ils fournissent également les éléments de l'art décoratif puisque ce sont les objets vus en songe qui seront transposés dans la décoration (Speck, 1935; Rousseau, 1952). » (Vincent 1976 : 24-25).

Les femmes rêvent autant que les hommes (Hallowell 1992 : 88; Vincent 1976: 25). « [L]es rêves des femmes engagent les maris » (Rousseau, 1952 : 194) et ont autant d'importance que ceux des hommes, même quand ils se rapportent à la chasse (Flannery, 1935 : 85) » (Vincent 1976 : 25). Elles ont aussi des esprits-visiteurs en rêve, quoique chez les Ojibwa, elles ne fassent pas le jeûne rituel comme les jeunes hommes. Elles peuvent même, exceptionnellement cependant, et normalement après leur ménopause, jouer les rôles spirituels et rituels habituellement réservés aux hommes (Hallowell : *idem*).

C'est le rêve qui accorde le savoir/pouvoir et qui valide les pratiques mettant en œuvre le *manitu*. Chaque personne faisant appel à des pouvoirs, par exemple pour faire la tente tremblante, chanter au tambour, guérir et exercer un leadership, est sujette à la suspicion et l'évaluation de tous afin que sa pratique soit reconnue comme vraie (obtenue et validée par la visite des esprits en rêve et respectant les prescriptions données par ces derniers) ou fausse, charlatane (Hallowell 1971 : 7, 22). Ceux qui pratiquent sans cette validation onirique sont punis par la maladie (physique ou mentale) ou la mort s'attaquant sur eux-mêmes, leur parenté ou leur progéniture<sup>41</sup> (*Idem*). Par exemple, concernant la licence et la reconnaissance pour pratiquer la tente tremblante :

[D]ream validation of conjuring is not merely a theory, it actually involves real dream experiences of the required pattern interpreted as divine revelation. [...] Since everyone accepts the supernatural origin of significant dreams, the sincere conjurer is supported by this common tenet of belief, as well as by his private experience. Within such a cultural context, surely this must be convincing enough to make most individuals feel that their efforts are supernaturally

---

<sup>41</sup> Comme pour les autres fautes punies par la maladie, la famine ou la mort, ils peuvent tenter de s'en rétablir en avouant ce qu'ils ont fait d'incorrect ou d'irrespectueux (Hallowell 1971 : 22 et 1992 : 92-97; Preston 2002).

inspired<sup>42</sup>. The native charlatan then is a man who has *not* experienced the stereotyped dreams demanded by the culture pattern, yet, motivated by a desire for prestige or the material compensation involved, undertakes to conjure. (Hallowell 1936: 1300 dans Hallowell 1971: 22)

Cette licence accordée par la relation aux esprits des personnes autres-qu'humaines en rêve, ainsi que le châtement par la maladie et la mort lorsque ce processus n'est pas respecté, est selon mon analyse, l'une des dynamiques fondamentales des traditions algonquiennes. Aussi, ces relations interpersonnelles, à la fois avec les humains et les autres-qu'humains, doivent être entretenues et respectées selon l'éthique algonquienne, sans quoi la maladie, voire la mort, s'affligera.

[C]auses of illness are sought by the Ojibwa within their web of interpersonal relations, both human and cosmic. This causality is consistent with a world view in which the fear of becoming seriously ill functions as the major social sanction in the Ojibwa sociocultural system. (Hallowell 1992: 93)

Les esprits-visiteurs en rêve, dans la vie courante et lors du jeûne rituel chez les Ojibwa, deviennent pour le rêveur des esprits-gardiens, des guides spirituels, et sont nommés *pawagan* (singulier) ou *pawaganak* (pluriel) par les Ojibwa; ces esprits-visiteurs sont aussi surnommés grands-pères, connotant leur appartenance à un espace-temps ancestral, le respect et l'autorité qui leur sont accordés et la relation de parenté qui s'établit entre les rêveurs et les rêvés (Hallowell 1992 : 68; 1971 : 7, 24-25). Ils sont les personnes autres-qu'humaines de la cosmologie algonquienne. Les *atsokanak* dont on parle dans la mythologie peuvent aussi être des *pawaganak*, visiteurs en rêve (1971 : 7). Ces relations personnalisées avec ces personnes autres-qu'humaines assurent la sécurité, le confort, le bien-être et la longévité dans la vie du rêveur et de son entourage (Hallowell 1992 : 88). La narration de ces visites en rêve et la révélation de ces esprits-alliés sont tabou; ces relations doivent demeurer secrètes, sans quoi les pouvoirs conférés seront affaiblis ou nuls; elles sont seulement racontées à la fin de la vie ou lorsque quelqu'un ne compte plus s'en servir, par exemple après une conversion aux

---

<sup>42</sup> Quelques artistes autochtones contemporains m'ont confié qu'ils/elles se sentaient inspiré-e-s, appuyé-e-s et poussé-e-s par une force hors d'eux-mêmes lorsqu'ils pratiquent leur art, ou par exemple comme si quelqu'un d'autre parlait à travers eux, lorsqu'ils s'expriment en public (comm. pers.).

religions chrétiennes (*Idem* : 89). Pinip Piétacho, à la fin de sa vie, m'a raconté deux de ses rêves de chants au *teueikan*, soit celui des rapides où il garde le contrôle en canot et celui des deux bouleaux où on lui demande de faire le choix du bon arbre (Audet 2005a : 55, 2012a).

Le monde du rêve permet la rencontre des esprits, mais n'est pas si différent du monde éveillé; il constitue une continuité de l'expérience de l'humain rêveur, qui rejoint des vrais endroits et des vraies personnes en rêve, avec son esprit (Hallowell 1992 : 90-91; voir aussi P. Piétacho dans Audet, *ibid.*). Le grand-père d'un ami atikamekw lui disait que ce monde, qui est celui des esprits des personnes autres-qu'humaines, est « juste de l'autre bord », autour de nous, mais « de l'autre bord » (P. Moar comm. pers. 2008). Comme le rapporte Hallowell,

This dream [celui de la rencontre de William Berens avec les *memengweciwak*] reflects the conceptual and empirical unity of the spatiotemporal world of the Ojibwa and why it is possible for individuals to integrate *all* self-related experience in terms of it; any dichotomy between experiences when awake and those undergone in sleep is unnecessary. (Hallowell 1992: 90)

Parmi les humains, il y a une gradation des pouvoirs; chaque humain ne possède pas les mêmes pouvoirs et les mêmes esprits-gardiens, et peu en possèdent beaucoup. Ceux qui acquièrent des pouvoirs exceptionnels s'apparentent alors aux personnes autres-qu'humaines, et certains deviennent légendaires (Hallowell 1992: 91).

Dans ces exemples de savoirs/pouvoirs acquis par des relations spirituelles dans le monde onirique conceptualisé comme étant « de l'autre bord », on distingue l'épistémologie relationnelle (Bird-David 1999) des Algonquiens, dite « en miroir » (voir Audet 2005a : 45-48, 2012a). Les motifs de décoration visuelle comme la double courbe, présentant des symétries bilatérales, en miroir, en seraient des représentations, soit des métaphores pour « ways of knowing » (Battiste et Henderson dans Diamond *et al.* 1994: 54). Aussi, les membranes et les objets circulaires en forme de disque, comme la membrane du *teueikan*, la toile de la tente, de la tente à sudation et de la tente tremblante, les miroirs et même les osties chrétiennes, ont la propriété de faire communiquer avec l'autre monde, « de l'autre côté » (Cavanagh 1988: 7; Diamond *et al.* 1994: 55; Whidden 1985: 31; Tanner 1979; Audet 2005a, 2012a).



This feature is found in rites in which the actor uses the membrane to communicate with the spirit world, a world which is represented as being on the other side. (Tanner 1979 dans Cavanagh 1988: 7)

La membrane du *teueikan* représente la frontière entre le monde éveillé et le monde du rêve: le son, le battement, la vibration résonnent d'un palier de l'existence à l'autre (Diamond *et al.*, *Ibid.*). Pour beaucoup d'Amérindiens, le miroir symbolise cet échange-communication entre les mondes. (Audet 2005a: 48)

Il est intéressant de remarquer que le miroir est nommé *wapanatcakwoman*, « see-soul-metal », que l'on peut traduire par « métal pour voir l'âme » (Speck 1977 : 33)<sup>43</sup>. Preston mentionne à plusieurs reprises cette pratique chamanique qui consiste à regarder dans les yeux d'un animal ou de fixer le regard dans l'eau ou un miroir pour contacter son *mistabeo* et ainsi voir l'avenir, savoir comment agir et/ou prendre du pouvoir sur une situation (Preston 2002 : 110, 130).

### 3.3 Les traditions artistiques

Je résumerais de la façon suivante les éléments majeurs des dynamiques fondant les traditions artistiques algonquiennes, étroitement imbriquées aux traditions orales et cosmologiques. L'autorité culturelle et artistique, ainsi que la crédibilité/validité de ces pratiques expressives et le droit de les exercer, est attribuée principalement à la force de la relation avec les esprits des personnes humaines et autres-qu'humaines<sup>44</sup>. Les pratiques artistiques les plus fortes relèvent et participent d'un contact et d'une relation avec les esprits des personnes humaines et autres-qu'humaines habitant le monde-cosmos. Elles alimentent et cultivent la qualité de cette relation, la favorisent et en dérivent; elles en sont des représentations, des accomplissements de commandements (pour faire plaisir au *Mistapeu* et aux personnes autres-qu'humaines, avoir leur gratitude et leur aide, les invoquer, ...), et du

---

<sup>43</sup> Les disques compacts sont nommés *uapantsekeman tekenip* « disque-miroir » (Audet 2005a : 48), pour lesquels la traduction « disque-métal-pour-voir(atteindre)-l'âme » serait très approprié.

<sup>44</sup> Cependant la narration des mythes, ainsi que les chants et berceuses des femmes, et travaux des femmes en général, ne semblent pas nécessiter une telle relation, quoique cela plaise aux esprits, attire leur attention et leur gratitude, et que les mythes aient été enseignés il y a très longtemps aux humains par ces personnes autres-qu'humaines. La femme n'aurait pas besoin d'une relation si prononcée avec les forces spirituelles, car elle a déjà la capacité de créer et de donner la vie (voir Audet 2012a, 2005a).

même coup, elles sont la manifestation tangible de l'existence de ces esprits, en particulier lors de la cérémonie de la tente tremblante. La force de ces relations augmente les pouvoirs de l'humain sur et dans son environnement, et les pratiques artistiques accroissent et expriment à la fois ces pouvoirs.

Cette dynamique relationnelle est fondée et se réalise principalement par le rêve, lors des expériences oniriques. Le contenu de tels rêves, le dialogue, les visions et le message livré, peuvent ensuite être représentés et exécutés par les pratiques artistiques que sont la confection matérielle et la décoration visuelle, les chants au tambour ou au hochet. De telles relations étaient aussi exprimées et mises en scène lors de la cérémonie de la tente tremblante ainsi que lors des festins à-tout-manger et danses collectives. Certaines pratiques, qui ne sont pas nécessairement artistiques, mais qui pourraient être qualifiées d'« art de vivre », sont aussi les exécutions d'un message ou commandement reçu en rêve, réitéré dans le rêve, ou encore transmis par la parole et l'enseignement de ceux qui en ont rêvé; elles visent le maintien de ces bonnes relations, telles que fumer du tabac et en faire offrande en certains lieux et à certains êtres, ne rien gaspiller des animaux tués et disposer des restes animaux (des os, du crâne surtout) selon les rites prescrits, s'occuper convenablement des sépultures humaines, aller chasser (ou pêcher ou cueillir) dans tel lieu et de telle façon selon les révélations obtenues en rêve ou par certains rituels comme la scapulomancie, les jeux de divination et la concentration sur son désir/espoir/objectif, souvent en fixant un motif de décoration (Speck 1977) ou se fixant les yeux dans un miroir, l'eau ou les yeux d'un animal (Preston 2002).

La créativité ou l'originalité artistique, l'autonomie et la liberté personnelles, conjuguées à la nécessité de l'entretien de relations interpersonnelles avec les représentants de différentes entités habitant le territoire ou le cosmos, apparaissent comme des dynamiques fondamentales des expressions et des pratiques artistiques algonquiennes, ainsi que des traditions algonquiennes en général.

### **3.3.1 Récits racontés : Atanukan et tipatshimun**

Les formes narratives sonores que sont les récits racontés sont des traditions orales et artistiques élaborées, au cœur de l'enseignement et de l'appréhension de la cosmologie algonquienne.

Chez les Algonquiens, il existe deux catégories narratives qui se réfèrent à l'art de raconter des histoires : les *atanukan* et les *tipatshimun* (Preston 2002 : 254- 258; Savard 2004; Vincent 1973; Hallowell 1971, 1976, 1992; Boas 1915 : 377-379 dans Preston 2002 : 257; Leroux 2003). Les *atanukan* sont les récits mythiques, transmis de génération en génération, qui mettent en scène les personnes humaines et autres-qu'humaines et leurs actions dans le monde, en des temps ancestraux immémoriaux<sup>45</sup>. Les *tipatshimun* sont des récits vécus par les humains, du monde tel qu'il existe « aujourd'hui », depuis qu'il a sa forme « actuelle », à la suite des transformations opérées par les êtres mythiques il y a très longtemps. Ces récits des temps plus rapprochés, racontés à partir d'une expérience personnelle, peuvent devenir des témoins de l'Histoire ou des légendes, à force d'être racontés et transmis de génération en génération.

Dans son livre *La forêt vive*, Rémi Savard (2004) présente les récits de François Bellefleur, Innu de Nutashkan. Il qualifie ces récits mythiques d'*atanukan*, « dont on dit qu'ils furent transmis aux gens par des personnes autres qu'humaines, dans le cadre d'un rituel [celui de la tente tremblante, *kushapatshikan*]<sup>46</sup> » (Savard 2004 : 22, 79-109). Ce sont des performances narratives sonores (*Idem* : 23) et gestuelles, « un très vieil art de raconter [...] fait essentiellement de pirouettes sémantiques, de tours de prestidigitation verbale, de contrepèteries portant non pas sur les syllabes mais sur des genres d'icône dont ces récits sont finement tissés », où « le conteur jongle avec les images prises entre les mailles de son récit pour construire d'éphémères tableaux sonores » (*Idem* : 24). La narration se fait selon un rythme et des intonations particuliers, appuyée de gestes et d'expressions, et peut aussi faire intervenir différentes voix personnifiant les personnages, des bruits et des chants (Hallowell 1992 : 65; Preston 2002 : 73). Vincent résume bien les rôles que jouent les récits.

---

<sup>45</sup> Les ouvrages de Savard (1971, 1973, 1985, 2004), Lefebvre (1972), Preston (2002 [1975]) et Leroux (2003) traitent abondamment des récits mythiques, en en présentant diverses versions.

<sup>46</sup> Le mythe de l'enfant abandonné (couvert de poux) et de l'origine de l'été (Savard 1973, 2004) a été qualifié de récit de la première tente tremblante par un Innu de Nutashkan interrogé à propos de la tente tremblante et ayant alors raconté ce mythe (Vincent 1973 : 68).

[I]ls peuvent, par exemple, expliquer le monde, l'origine et l'aboutissement de toute chose ou décrire les êtres qui partagent avec l'homme le privilège de vivre, mais ils contiennent aussi un code qui indique comment se comporter en diverses circonstances. On pourrait dire que les récits proposent des modèles idéaux auxquels la société se rapporte en toute occasion même si elle ne les suit pas à la lettre. (Vincent 1976 : 22)

Preston présente la narration crie comme étant un véhicule « for defining basic categories in culture; [...] of lifelong socialization; [...] of news; [...] of entertainment; [...] of aesthetic expression. » (Preston 2002: 72-77). Hollowell remarque que la narration des mythes sert aussi à invoquer les « grands-pères » (personnes autres-qu'humaines), auxquels on s'abstient de parler dans le langage quotidien : « 'Our grandfathers' like it and often come to listen to what is being said » (Hollowell 1976 : 365). Ils aiment que l'on raconte ces histoires, que l'on pense à eux et qu'on se remémore ce qu'ils ont fait pour faire le monde comme il est aujourd'hui (*Idem*). De façon analogue, Sylvie Poirier résume les rôles des récits de tradition orale.

[T]he oral tradition plays a major role in transmitting the events that have shaped Atikamekw history as well as the knowledge and values associated with their territory. For example, the hunting tales that hunters tell after bringing game home or to the camp are part of the experience of Atikamekw youngsters. The story (*atsokan*) itself is a sign of respect for the animal who gave its life. (Poirier 2001: 113)

Selon ma compréhension, les récits de vie de Mathieu Mestokosho (2004 [1977]) sont des *tipatshimuna* et ceux de Mathieu Mestenepeu André (1984) sont surtout des *tipatshimuna* en y combinant également des *atanukana*. Ce dernier commence et finit son livre en racontant l'histoire d'un rêve de l'aigle, puisant et s'associant au répertoire et au monde des *atanukana*. Il raconte aussi l'histoire de l'homme-crapaud mariant une jeune fille, disant que « [c]eci n'est pas une légende mais une histoire vraie. Elle est ancienne bien que le magasin de l'Hudson's Bay Co. du lac Petissikupau fût déjà en service. On la doit aux temps de l'existence des chamans » (André 1984: 39). Les *tipatshimuna*, d'ailleurs, peuvent raconter des rencontres de personnes autres-qu'humaines vécues en rêve ou dans le monde éveillé, et contribuent ainsi à perpétuer leur existence dans les mondes algonquiens jusqu'à aujourd'hui, empruntant également aux motifs narratifs des *atanukana*. Les histoires de la fondation de Québec (Bacon et Vincent 2003) et de Montréal (Savard 1996) sont aussi des *tipatshimuna*, plus anciens. Pour sa part, le récit de *Kamikwakushit* (« Celui qui est rouge ») est original, en ce qu'il s'inscrit dans la série des *atanukan*, mais il est d'origine récente (post-contact); il opère comme une mise à jour des grandes transformations mythiques marquant le monde algonquien, en y

ajoutant et y interprétant le motif de l'arrivée des Européens en Amérique et la place des Innus dans ce nouveau monde via les aventures comiques et miraculeuses d'un Innu *trickster* (Savard et Mailhot 1974; Savard 1977 : 72-123).

### **3.3.2 Cérémonies et rituels**

Les rituels des Algonquiens du nord-est étaient partie intégrante de la vie quotidienne et s'exprimaient dans la plupart des gestes usuels, tels que le respect de la nourriture et des os des animaux mangés, fumer du tabac et en faire offrande, offrir à manger, à boire et à fumer aux invités humains et aux autres-qu'humains. Des cérémonies venaient marquer collectivement les relations entre la communauté des humains et des autres-qu'humains, telles que les festins à-tout-manger avec chants au tambour et danse (*makushan*), les cérémonies des premiers pas, de la tente à sudation et de la tente tremblante.

Selon les informations anthropologiques disponibles, au-delà de ces pratiques, aucune cérémonie ne venait traditionnellement formaliser davantage la transmission de l'univers algonquien du nord-est. Cependant, plus à l'ouest, les Ojibwa ont développé des rituels et des cérémonies plus formalisés, notamment le jeûne rituel des garçons et les cérémonies du *Midewiwin* (*Grand Medicine Lodge*), *Wabanowiwin*, *Namawin*, Festin des morts, *Naming Feast* (Hallowell 1992, respectivement : 87-88; 9-12; 9-10, 84; 76-78; 76-77; 12-13, 58-59).

The Algonkian-speaking populations of the extreme northeast do not show those communal developments of belief and religious performance that mark the tribes of the central regions. Medicine societies and image masks are lacking. [...] We observe only the semireligious social round dances and games at such times. [...] The professional conjuror is said to have displayed his power at these times, but we miss completely the feature of religious congregation and organized worship that so strongly stands forth among the tribes of similar speech affinity in the central and Great Lakes regions, where a more genial climate, a more abundant game supply, and especially the economic blessings of cereal cultivation made possible a more numerous and less nomadic population, at the same time providing both leisure time and the means of subsistence for those who gathered to participate. The horizons of several other common central traits disappear suddenly when, turning northward, we reach the Montagnais frontier. (Speck 1977: 10-11)

#### **3.3.2.1 Festins et danses collectives**

Selon Speck, les festins avec chants au tambour et danses collectives sont les seuls événements cérémoniels qui prennent l'allure de festivals chez les Algonquiens du nord-est. Ces types de festins de chasse sont connus dans la littérature algonquiniste sous le nom de

festins à-tout-manger. Speck le rapporte sous le nom de *cabetowan* (*shaputuan*), « *passage lodge* » (Speck 1977 : 103-104, 207), ce qui correspond aussi à la grande tente de rassemblement dans laquelle ces festins se tiennent (*Idem* : 103-107, 206-210). Il précise que la cérémonie du festin accompagnée de danse est nommée *magucan* (Naskapis) ou *muk<sup>w</sup>can* (Montagnais) (voir *makushan*, Audet 2005a : 58-60, 2012a). Ces festins peuvent se tenir après toute bonne chasse, et plus particulièrement lorsqu'un ours a été tué, ou lorsque l'hiver, plusieurs caribous sont tués et plusieurs familles sont rassemblées au lieu de la chasse afin de les préparer (notamment en faisant la graisse de moëlle de caribou partagée rituellement à cette occasion) et les conserver pour les mois à venir; ou lorsque l'été, les bandes sont rassemblées à la côte (ou sur le bord de grands lacs) pour pêcher et chasser les oiseaux migrateurs. Ils comportent plusieurs prescriptions rituelles, et les participants, les périodes de manger, de fumage, de chants au tambour (*dream hunting songs*) et danses se succèdent au cours de la nuit.

La danse, tout comme le festin et les chants, fait intervenir des dynamiques spirituelles ou cosmo-relationnelles. Selon Speck, « [t]hose present dance in order to exhibit the respect they have for the spirits of the animals whose lives are so freely sacrificed to give them nourishment and life » (Speck 1977 : 103). Aussi, la sueur provoquée par la danse est en soi considérée comme thérapeutique et renforçissante, suivant le même principe que celui de la tente à sudation et des grands efforts physiques; le stimulus physique est aussi considéré comme ayant des bienfaits renforçissants sur le corps et l'esprit (Speck 1977 : 179,186). La danse reproduit les mouvements vifs et allègres des déplacements dans le territoire comme la marche en raquettes, la marche des caribous et le vol d'oiseau, et le frappement du sol par les pas est un signal de présence, de réciprocité et de communion à la terre (Audet 2012a, 2005a). Hallowell aussi précise la valeur spirituelle de toute danse, autant celles apparaissant séculaires que celles ayant lieu lors des cérémonies plus formelles (Hallowell 1992: 81-82).

Chez les Ojibwa, selon Hallowell, la structure de la tente et la danse elles-mêmes évoquent et invoquent la cosmographie ojibwa; la direction de la danse est celle des quatre vents.

The structures used for ceremonies symbolize the cosmographical orientation of the Ojibwa, as does the pattern of dancing. [...] Dancing is always done 'clockwise', as we call it, but the Ojibwa think of it in directional terms, that is, from east to south to west to north to east. This is likewise the order of birth of the four Winds as narrated in myth. (*Idem*: 74)

Les mêmes directions sont suivies pour fumer et tourner cérémoniellement la pipe. Aussi, Vincent (1973) rapporte que l'officiant innu de la tente tremblante tourne dans ce sens (est-sud-ouest-nord) au début de la cérémonie lorsqu'il entre dans la tente. Dans le récit des quatre vents rapporté par Speck (1977 : 59), l'ordre de l'apparition des quatre vents est inverse à celui rapporté par Hallowell, et il rapporte que la danse est dansée à la fois *clockwise* et *contra-clockwise*, faisant des figures de 8 autour des deux feux de la tente de rassemblement (*Idem* : 104, 210). De même, le chanteur au tambour frappe en certaines occasions la membrane au centre du tambour et aux quatre points cardinaux dans un but chamanique (*Idem* : 178).

### 3.3.2.2 Tente tremblante

La cérémonie de la tente tremblante est pratiquée dans presque toute l'aire algonquienne, sauf, apparemment, chez les Algonquiens maritimes au sud du Saint-Laurent (Vincent 1973 : 71; Cooper 1944). Vincent décrit ainsi la tente tremblante :

[C]érémonie au cours de laquelle un chaman communique avec les régions de l'univers inaccessibles aux autres hommes. Il convoque pour cela, dans une tente érigée selon des règles précises, les esprits de ceux avec lesquels il veut entrer en contact. Ceux qui viennent dans la tente sont tellement nombreux qu'ils la font bouger, d'où le nom que lui ont attribué les observateurs étrangers : 'tente tremblante', 'tente agitée', 'shaking tent'. Mais le terme montagnais *kwuha.pa.cikan* fait plutôt référence à la faculté de voir à distance. (*Idem* : 69) (Voir aussi Hallowell 1971 [1942]: 9-10)

La cérémonie se tient lorsque le soleil est couché, la nuit. Seul l'officiant entre et s'agenouille dans la petite tente de forme ovale et ouverte comme un tunnel, tandis que les participants « spectateurs » sont rassemblés autour de la tente. La cérémonie et la tente sont nommées *kwuha.pa.cikan* (Vincent 1973), *kushapatshikan* (Savard 2004), *kwashapshigan* (Preston 2002 : 82). L'officiant est nommé *ka.kwuha.pa.tak* (Vincent 1973 : 70), *kakushapatak* (Savard 2004), « celui qui fait la tente pour voir loin, ou qui voit loin », ou *miteo* (Preston 2002 : 128). Ce dernier terme fait référence au jeu et au pouvoir chamanique (*Idem* : 167-168; Speck 1977 : 220-221), comme dans les termes *Midewiwin* (*Grand Medecine Lodge*) (Hallowell 1992), *manão* (*medecine man* associé aux *memengwéciwak*) (*Idem* : 89-90), *medetcan* (Speck : *idem*) ou *mateshan* (tente à sudation), *midwajit* (jeu, performance rituelle et chamanique) (Preston :

*idem*), *metueu* « il joue, s’amuse, fête » (Drapeau 1999: 282), *medau* (chaman, *medecine man*) (S. Rivard comm. pers. 2008). Ces termes sont aussi très proches de celui de *manitu*, qui est souvent prononcé *mantu*, *mandau*.

Différents types de chamans utilisent différentes façons de communiquer avec l’« autre monde », « de l’autre bord », pour parler avec les êtres mythiques, défier les lois « naturelles », guérir et voir à distance (Hallowell 1992 : 83-84; Vincent 1973 : 70). « Certains n’ont recours qu’à leur seul pouvoir de concentration [ce sont les plus forts], d’autres doivent employer des éléments et/ou des êtres médiateurs [tambour, longue-vue, *Mistapeu* et tente tremblante...]. [...] les *ka.kwuha.pa.tak* [...] ne seraient rien sans l’aide de leur *Mista.pe.w* et [...] ont besoin de la tente tremblante pour accomplir quoi que ce soit. » (Vincent 1973 : 70) Leur plus grand pouvoir ou spécialité est de voir à distance, et ils le font davantage que les autres chamans (Vincent : *Idem*; Hallowell 1971 : 9-10). Ils peuvent tuer et guérir, possèdent la capacité de « dialoguer avec les êtres mythiques, plus particulièrement avec les maîtres des animaux », de « faire venir en un seul lieu des êtres habituellement très lointains et d’établir une communication sur le plan sonore avec ceux qui sont hors du champ de vision des hommes » (Vincent, *ibid.*, 71). Les matériaux utilisés pour fabriquer la tente tremblante facilitent la communication avec l’« autre monde » : « le genévrier, le mélèze, l’amélanchier, la peau de caribou non boucanée [...] entrent dans la composition de la tente tremblante ainsi que beaucoup d’autres objets servant à voir loin ou à s’adresser aux maîtres des animaux [tente tremblante, tambour, longue-vue, vêtements propitiatoires] » (*Idem*). Chez les Innus, les principales occasions pour faire une tente tremblante étaient apparemment la famine, soit la nécessité de se nourrir, où alors *Mistapeu* repérait ou offrait les animaux, ou la présence d’Atshen, soit la peur de servir de nourriture, où alors *Mistapeu* combattait *Atshen* (*Idem* : 82).

Comme plusieurs langues sont impliquées, j’utiliserai, pour spécifier le contexte chamanique de la tente tremblante, les termes « tente tremblante » ou *kushapatshikan* et « officiant » ou



*kakushapatak*<sup>47</sup>. Ce sont généralement des hommes qui officient la tente tremblante. Toutefois, quelques cas de femmes officiantes ont été rapportés (Hallowell 1971 : 20-22, 1992 : 20).

La cérémonie de la tente tremblante est la plus spectaculaire chez les Algonquiens du nord-est. On peut qualifier cette cérémonie de performance « artistique » puisqu'elle fait intervenir des éléments artistiques comme le chant et la théâtralité<sup>48</sup> et elle est réalisée en public, avec des spectateurs-participants. Cependant, celui qui officie cette cérémonie, le *kakushapatak*, selon une conception algonquienne, ne peut pas être qualifié d'artiste pour cette occasion, puisque ce n'est pas lui qui exprime les chants et dirige la cérémonie, mais son *Mistapeu* et les autres esprits convoqués dans la tente. C'est comme une pièce de théâtre mettant en scène plusieurs personnages, mais de façon auditive, où l'humour<sup>49</sup> et le chant sont à l'honneur, et où les spectateurs peuvent converser avec et poser des questions aux esprits présents dans la tente. On les entend, mais on ne les voit pas. La seule représentation visuelle tangible des spectateurs (outre celle de l'imaginaire, qui bat son plein) est celle de la tente qui « tremble » d'un bord et de l'autre, parfois jusqu'au sol, et à l'occasion des flambées de lumière, par exemple quand *Mistabeo* fume le tabac (Preston 2002: 109), ou des griffes ou pattes sur la paroi de la tente (Flannery 1939; Rousseau 1953 dans Vincent 1973 : 72). Les officiants, pour leur part, ne regardent pas les esprits dans la tente, mais peuvent parfois voir les esprits, représentés comme des boules de lumière<sup>50</sup> sur l'anneau supérieur de la tente (Hallowell 1971), comme un rayon

---

<sup>47</sup> Ce sont les équivalents français les plus communs dans la littérature et les expressions orales (lorsque francophones) des Algonquiens contemporains, ainsi que les termes innus rapportés par Vincent (1973) dont l'orthographe est actualisée dans Savard (2004 : 98-99). Vincent (1973) trouve que le terme de chaman est trop général, puisqu'il existe plusieurs types de « chamans » et préfère utiliser le terme innu spécifique.

<sup>48</sup> V. Turner et ceux qui ont poursuivi sur sa voie ont conceptualisé les similitudes et différences entre performance rituelle et performance artistique. Turner fut le premier à faire le lien entre rituel et théâtre, avec les concepts de performance et de *social drama*. (Voir Turner 1957)

<sup>49</sup> À propos de l'humour dans les rituels algonquiens, voir l'article de Jérôme (2010b) sur l'humour dans le rituel chez les Atikamekw.

<sup>50</sup> D'ailleurs, les boules de lumière que nous voyons souvent sur des photos prises lors de spectacles en soirée sont interprétées par plusieurs de mes ami-e-s innus comme étant des esprits qui sont venus y assister, alors que moi je l'interprète comme un défaut de la caméra à prendre des bonnes photos avec flash dans ces conditions. J'ai des photos où on en voit beaucoup, en particulier lors de différents spectacles autochtones en différents lieux de l'Espace 400e en 2008. Par exemple lors de l'événement d'ouverture de l'Espace 400e à Québec en juin 2008 sur un des quais extérieurs, rassemblant des tambours et des danseurs de différentes origines, notamment wendat. Mes ami-e-s les voient comme une preuve que l'événement, d'ailleurs historique, a été vraiment important, car

de soleil (Vincent : *idem*), ou des êtres minuscules de forme humaine assis sur les cerceaux de la tente ou ailleurs (Rousseau 1947 : 312 dans Vincent : *idem*). Une fois, à la demande du *Mistapeu*, le *Mistapeu* fut touché par un spectateur comme un être minuscule (Preston 2002). Il a été rapporté qu'à l'occasion les chamans eux-mêmes sont sortis par le dessus de la tente en volant, ainsi que des transports et démonstration d'objets tels des objets perdus retrouvés puis sortis de la tente, l'officiant qui se déprend des cordes qui l'enlaçaient et les sort de la tente (Hallowell 1971), de la viande cuite offerte à manger aux spectateurs (Preston 2002).

Selon les Innus de Nutashkuan, l'officiant, lorsqu'il est dans la tente, se perçoit comme dans une colonne de vide vertical infini; il voit infiniment loin vers le haut et vers le bas, ce qui est en bas étant plutôt terrifiant, et ce qu'il aperçoit en haut étant *Papa.kasti.hkw*, ou *Mistapeu*, sous la forme du soleil (Vincent 1973 : 72, 77). Les esprits (nommés *flying people* dans Preston 2002) marquent leur présence dans la tente en provoquant son oscillation, en parlant et en chantant, faisant des bruits tel cogner sur le bord de la tente, des bruits de sifflements signifiant le mouvement et la lutte audible des esprits, le cri de l'ours et de l'orignal (Preston 2002). Dans la performance à laquelle Preston a assisté en juillet 1965 à Waskaganish, l'officiant parle un peu, le *Mistabeo* de l'officiant est le seul à parler et chanter à la fois, et tous les autres *Mistabeo* ne se font entendre que par leur chant (*Idem* : 103, 105). Il rapporte toutefois que d'autres officiants peuvent faire venir des animaux qu'on entend par leurs cris, par exemple l'ours et l'orignal (J. Blackned dans *Idem*: 104), en plus de chanter. Selon Hallowell (1971), chez les Ojibwa, l'officiant peut commencer la séance en chantant au tambour, ce qui indique qu'une séance est commencée et attire les esprits. Mais lorsque les esprits ainsi invoqués sont rassemblés dans la tente, l'officiant ne chante plus; ce sont les esprits que l'on entend chanter. Selon les Innus de Nutashkuan, l'officiant entre par l'est et commence à chanter après s'être assis sur les talons; il tourne sur lui-même<sup>51</sup> tout en chantant,

---

les esprits humains et non-humains ayant notamment fréquenté ces lieux sont venus s'y rassembler et se joindre à la fête.

<sup>51</sup> Il entre à l'est, au soleil levant, et tourne, agenouillé, de l'est au sud à l'ouest au nord : soleil levant/est – milieu du jour/sud – soleil couchant/ouest; il s'arrête normalement au soleil couchant, ou bien, s'il veut combattre des esprits malfaisants, il poursuit et s'arrête à la nuit/nord (Vincent 1973: 72).

et alors son *Mistapeu* en premier, puis tous les *Mistapeu* de son *Mistapeu*, frappent avant d'entrer, entrent dans la tente et la font bouger (Vincent 1973 : 72). Les maîtres des animaux entrent après le *Mistapeu* de l'officiant.

Le signal cogné [du *Mistapeu* et des maîtres des animaux, sur le tambour ou sur la paroi de la tente tremblante] semble être utilisé par les êtres mythiques pour communiquer des messages simples que l'homme entend et comprend parfaitement. Dans la tente tremblante, les maîtres des animaux utilisent en plus un langage parlé, mais il est perçu par l'homme comme un bruit (tonnerre, eau, cri de hibou). Lorsque c'est *Mista.pe.w* qui parle, on entend un chant. Quant à l'homme, il doit utiliser le chant pour s'adresser aux maîtres des animaux et à son *Mista.pe.w*. De façon générale, il semble que l'homme ne puisse jamais 'parler' aux maîtres des animaux; il doit chanter ou jouer du tambour et son appel est perçu par les maîtres comme un cri de hibou. (Vincent 1973 : 77)

Le signal cogné est celui qui se propage intact sur la plus grande distance, le langage articulé ne peut s'employer qu'entre ceux qui sont proches les uns des autres, et le chant occupe la position médiane, en véhiculant la traduction du *Mistapeu*, entre le groupe des hommes et celui des êtres mythiques, distants les uns des autres (*Idem* : 78). *Papa.kasti.hkw* serait le plus distant et ne comprendrait pas le chant humain, d'où la nécessité du *Mistapeu* comme interprète (*Idem*).

Quand un esprit arrive dans la tente, il se présente par son nom et son chant. L'identité d'une personne – autre-qu'humaine – est ainsi intimement liée au nom et au chant, ainsi qu'à sa voix, sa façon de parler et de s'exprimer (voir Hallowell 1971: 85; Preston 2002 : 85). Chacune a une voie et un style d'expression caractéristique et les spectateurs les reconnaissent. Par exemple, chez les Ojibwa, celle de *Mikinak* ressemble à celle de *Donald Duck* (Hallowell 1971, 1992). Les spectateurs Ojibwa posent des questions et même blaguent avec les esprits dans la tente. *Mikinak* se fait l'interprète et messager des autres esprits. Chez les Cris de Waskaganish (Preston 2002), tout comme chez les Innus de Nutashkuan (Vincent 1973), c'est le *Mistapeu* de l'officiant qui fait l'interprète, l'intermédiaire et le rassembleur<sup>52</sup>. Les esprits s'expriment dans un langage ancien, « old, ritual manner of speaking and singing »

---

<sup>52</sup> « Chez les Ojibwa et les autres groupes algonquins vivants à l'ouest de la Baie James, c'est *Mikinak*, le maître de tout ce qui vit dans l'eau, qui joue ce rôle. » (Vincent 1973 : 70; voir aussi Flannery 1971, Hallowell 1971).

(Preston 2002: 85), et sont parfois difficiles à comprendre. Ces manifestations audibles et *tangibles* des esprits, captées directement par les sens, renforcent l'apprentissage et la croyance en la véracité de la cosmologie algonquienne (Hallowell 1971 : 86; voir la citation en annexe).

Par leur contenu essentiellement auditif, les performances de tente tremblante sont souvent comparées à la radio ou bien au téléphone par ceux qui y participent ou qui l'officiant (Preston 2002; Hallowell 1971 : 87; Proulx 1988). Un Innu expliquait la cérémonie en la comparant au téléphone, par lequel on peut parler à distance et avoir des nouvelles de la parenté éloignée (Tobi dans Proulx 1988 : 55-56)<sup>53</sup>. Lors de la cérémonie à laquelle Preston a assisté, le *Mistabeo* de l'officiant et un autre *Mistabeo* ont comparé à plusieurs reprises la tente tremblante à la radio des *Mistabeo* : « this is just like the Mistabeo's radio » (JC's Mistabeo et 5<sup>th</sup> Mistabeo dans Preston 2002: 92). Les *Mistabeo*, et conséquemment l'homme qui officie la tente tremblante, ont le pouvoir de voir les événements dans une dimension spatiotemporelle plus grande qu'humaine; c'est ainsi qu'ils peuvent raconter les nouvelles comme à la radio ou au téléphone où le son traverse de longues distances (Preston 2002 : 152).

Les meilleurs officiants sont ceux qui ont le plus de « talent artistique » et de bons alliés spirituels; ce sont ceux qui coordonnent le mieux la mise en scène des personnages rassemblés dans la tente, qui font le mieux chanter les *Mistabeo* et esprits, dont les performances sont dynamiques et truffées de bonnes blagues et de fines répliques<sup>54</sup>. La qualité des cérémonies et des officiants n'est pas seulement jugée à la capacité de faire bouger le plus la tente et de faire des prédictions qui s'avèrent vraies (Hallowell 1971 : 87-88). Comme le dit Preston, « [t]he important aspects of the ceremony are far more concerned with the symbolic and expressive than with the mechanical » (Preston 2002: 114). Son collaborateur cri, John Blackned, remarquait ces qualités divertissantes et esthétiques des performances de tente tremblante:

---

<sup>53</sup> Une Innue de Nutashkuan, Germaine Mesténapéo, raconte que les aînés innus nomment les jeunes innus qui parlent à des personnes éloignées via internet, des petits chamans (*kakushapatakiss*) (G. Mesténapéo 2012 : comm.pers.).

<sup>54</sup> En ce sens, les feux d'artifices commentés avec humour du festival Innu Nikamu (voir chapitre 10) ont des similarités avec les cérémonies de tente tremblante: se déroulent la nuit, font place à des explosions de lumière, sont commentés de façon humoristique, et accompagnés de musique.

« Except for the bear and Misnaek, the others [*mistabeo*, esprits] are brought in there just to make it sound good and be interesting and enjoyable to the people outside » (J. Blackned dans Preston, *ibid.*, 109).

### 3.3.3 Chant et musique

Comme on le voit dans la cérémonie de la tente tremblante, les médias sonores que sont le son, le rythme frappé, le chant, la musique et l'expression par la parole sont les plus importantes forces de communication, de communion et d'action dans le monde/cosmos algonquien. Cette force expressive est à son maximum dans le chant, qui condense à la fois les significations verbales, mélodiques et rythmiques, et le pouvoir expressif et émotif qui y est contenu (Preston 2002 : 75, 194-196).

In general, music conveys emotion while speech communicates ideas. Songs combine these two modes and may, therefore, express more richly and deeply the personality-in-culture of the singer and/or the song's creator. In sum, songs more totally involve a person in self-expression. (*Idem*: 194)

Toujours selon Preston, les chants sont le lieu et le moyen privilégiés de l'expression personnelle et de l'expression ouverte des émotions, dans un monde où une attitude réservée est davantage de mise dans les relations interpersonnelles de la vie courante (*Idem* : 195). Cela s'applique tout à fait également aux musiques populaires autochtones contemporaines.

À la suite de Sapir, Preston remarque le potentiel artistique des langues algonquiennes, qui sont à la fois polysynthétiques et *fusional*: « Single Algonkian words are like tiny imagist poems » (Sapir 1921: 228, 143 dans Preston 2002: 75). Tous les locuteurs algonquiens ne sont pas des poètes imagiers, mais leurs langues se prêtent particulièrement bien au jeu artistique. Elles favorisent le développement de formes d'art verbal, et les chansons illustrent le plus fortement ces qualités évocatrices et suggestives (Preston : *idem*). La langue des chants traditionnels est d'ailleurs un vieux langage algonquien, ponctué et déformé par des vocalises sans signification verbale (*Idem* : 195-196; voir aussi Audet 2012a, 2005a; Mailhot et Laplante 1972).

Preston et Speck associent étroitement le chant au *Mistapeu* (*Great Man*) et à l'entretien soigné de la relation de l'humain avec lui, et par conséquent au monde environnant (dont les

interlocuteurs sont les personnes autres-qu'humaines), fortement marqué par les relations aux animaux chassés (Preston 2002: 194, 206-207; Speck 1977). La citation suivante de Speck exprime le pouvoir accordé au son et à l'action musicale et résume le rôle essentiel et indispensable des chants au tambour et au hochet<sup>55</sup> dans les pratiques spirituelles algonquiennes du nord-est.

As adjuncts to the execution of the will in matters directed toward securing a successful hunt, or in concerns of a more personal nature, the influence of the human voice and the tympanic vibrations of the drum and rattle are considered indispensable. The ordinary process is this: When an individual has begun to concentrate his thoughts upon securing animals, or upon some other objective he desires to accomplish, he will sing and at the same time, if an instrument is available, accompany himself with the drum or rattle. It depends of the occasion. The more frequently a hunter has occasion to resort to the power of sound in arousing his soul-spirit to activity in his behalf, the more likely he is to make for himself a drum. [...] In lieu of a drum, [...] he may depend simply upon the exercise of the hand rattle which is similar in function yet much less cumbersome and less fragile. Musical action is, in short, regarded as a means of strengthening the Great Man of the individual. (Speck 1977: 174)

Selon Preston (2002 : 198), chez les Cris de Fort George, le hochet est davantage associé aux chansons de la tente tremblante (*conjuring songs*). La citation suivante est délicieuse pour expliquer et comprendre le rôle puissant et l'interconnection essentielle des chants, du rythme frappé, du rêve, de la chasse et en un mot, de la vie humaine algonquienne:

This situation<sup>56</sup> may be summed up within the declaration of Peta'banu (Ungava Band), who discussed the superstitious life of himself and his comrades while in the interior. Said he with finality and a mien of impatience, 'You speak about singing for game; about using the rattle and drum before and after dreaming about the caribou! Yes, I have a song and I dream songs, and read the shoulder-blade divination. They all do, he (indicating Mictaben, sitting near at hand), he (indicating Nabe's), in fact *all!* That's how we kill the animal and live!' (Speck 1977 : 21)

Le principal instrument de musique traditionnel algonquien est le tambour, nommé teueikan chez les Innus, tewehikan chez les Atikamekw et de façon similaire chez les autres nations. C'est un tambour circulaire avec cadre de bois et une ou deux membranes de peau de caribou ou d'orignal. Chez les Innus, il est accroché par une corde par en haut (structure de la tente,

---

<sup>55</sup> Concernant les hochets innus, voir Speck (1977 : 94) et Audet (2012a: 46).

<sup>56</sup> Il fait référence à la persistance des pratiques spirituelles traditionnelles malgré les efforts des missionnaires pour les éradiquer.

bâton, arbre, petite structure cônique formée de poteaux de bois, plafond de scène ou de maison, ...) et le chanteur au teueikan le tient avec sa main par le bas. La particularité de ce tambour est sa corde qui le traverse au milieu, avec des sonnailles faites d'osselets de caribou, de castor ou d'ailes d'oiseaux (outarde notamment). Quand on frappe sur le tambour, avec un bâton de bois ou d'os de caribou, ça fait un son de tonnerre, avec un gros grésillement. Ce son est caractéristique du teueikan innu. Le teueikan permettait aux chasseurs de localiser où étaient les animaux, de recevoir en vision l'emplacement des animaux. Ils pouvaient en jouer avant la chasse. Aussi, il était utilisé à des fins de guérison et leur permettait de communiquer avec des parents qui sont ailleurs dans le territoire. Certains comparent son utilisation au téléphone, à la radio (Tobi dans Proulx 1988). C'est un capteur-transmetteur. (Voir Diamond 2008 : 63-67; Speck 1977; Audet 2005a, 2012a; Preston 2002; Whidden 2007)

Selon Preston (2002 : 198), l'utilisation du chant de berceuses et de chansons populaires est récente et d'importation euro-américaine, bien que traditionnellement, les femmes chantent des « chansons de femme » en travaillant, tout comme les hommes chantent leurs chants en travaillant. Selon mes informations, chez les Innus, il existe traditionnellement des chants du quotidien et des berceuses. Les berceuses sont chantées surtout par les femmes, utilisant une répétition des vocalises *beu* (béo, bew) ou *bai* (bay) et, optionnellement, des paroles de chants du quotidien pouvant décrire et improviser, par exemple, les traits physiques ou de caractère des enfants et les activités quotidiennes. Comme les chants du quotidien, elles animent et rythment la vie courante. Ces chansons n'ont pas une puissance spirituelle et une vocation de communication directe avec les esprits comme celles des chants au tambour ou au hochet, plus ritualisées, mais peuvent être entendues des esprits, leur faire plaisir et attirer leur bienveillance (voir Audet 2005a, 2012a; V. Napish 2003 : entretien; voir la discussion en annexe). Selon une logique et une ontologie relationnelle, tout chant, même la berceuse, a une dimension spirituelle, puisqu'elle met nécessairement en relation avec les esprits autres-qu'humains, avec le monde de l'invisible.

Les chansons expriment des sentiments positifs très forts, l'espoir et la volonté profonde (*deep hope*, Preston 2002 : 207-208), ce qu'on souhaite voir arriver. Celles reçues en rêve par les hommes concernent majoritairement la chasse et abordent les animaux comme des partenaires qui se donnent au chasseur, dans une relation amoureuse, sensuelle et de séduction, ou bien

dans une relation de jeu, de plaisir et de ruse; elles reconnaissent la réciprocité de la relation humain-animal et humain-autre-qu'humain. Les chansons sont chantées pour rendre réel le sens de ce qui est chanté; elles envoient des messages et elles ont un effet réel sur les animaux et leur générosité envers les humains (*Idem* : 208). Aussi, les meilleurs chasseurs sont ceux qui ont le plus de chansons reçues en rêve; lors du rêve, par ces chansons, « quelqu'un » leur révèle quoi faire pour avoir une bonne chasse ou pour remercier les animaux qui se sont donnés (*Idem* : 199-208). Dans les temps difficiles, par exemple la famine, les Cris, et par extension les Algonquiens, chantent beaucoup afin de recevoir la gratitude des personnes autres-qu'humaines et de transformer leurs difficultés en plénitude et abondance (*Idem* : 202).

D'autres thèmes récurrents des chants innus, cris et naskapis sont ceux des concepts poétiques associés aux paysages (lieux concrets ou génériques) et au temps (climat, vents, cycles des astres et des saisons, passage du temps de la journée). Comme exemple de ces concepts, Speck mentionne à plusieurs reprises le message spirituel de bon augure que revêt un paysage de rayons de soleil perçant à travers les nuages (Speck 1977 : 192-196, 243). Lors de la cérémonie de la tente tremblante à laquelle Preston a assisté, le *Mistabeo* chantait une chanson sur la saison du printemps où les glaces se brisent et la végétation reprend vie, une autre sur l'arrivée du nouveau jour, soit sur l'aube, une autre sur les vagues que fait la tente tremblante en oscillant, une autre sur le bon tabac qu'il apprécie (Preston 2002 : 86-101). Il est fort intéressant de remarquer que les groupes de musique populaire innus et algonquiens au Québec-Labrador se nomment pour la plupart par des concepts de paysage et de temps (Audet 2005a : 121, 2012a,). Ces thèmes font aussi partie du répertoire des musiques populaires (voir notamment Charlie Penosway 2009 : entretien; voir chapitre 5).

Les bons chants et les bons chanteurs apparaissent parmi les qualités les plus fortement connotées positivement chez les Ojibwa et les Algonquiens en général, comme le montre le passage suivant relaté par Hallowell, décrivant le monde des morts comme un paradis, un lieu où il fait bon vivre. Lors d'une cérémonie de la tente tremblante, une jeune fille décédée est venue parler dans la tente tremblante et a raconté à sa mère vivante combien elle était bien au Pays des morts, et que sa mère viendrait la rejoindre là si elle menait une bonne vie : il y fait toujours clair comme le jour, c'est un grand jardin avec des belles fleurs, il y a beaucoup des leurs (Ojibwa ou membres de la famille) et de très bons chanteurs (Hallowell 1971: 58).



On comprend donc que les bons chanteurs, qui sont aussi des bons chasseurs, acquièrent beaucoup de prestige, de reconnaissance sociale, d'influence, de leadership et de pouvoir (sur les humains, les animaux, le cosmos). Mais également, ces qualités amènent pour certains la jalousie, le désir d'être le meilleur et de le prouver par des luttes pour établir sa notoriété, par exemple par des luttes de chamans et de leurs esprits-alliés dans la tente tremblante (Preston 2002; Hallowell 1971; Steinbring 1981). Steinbring (1981) rapporte un exemple très intéressant concernant cet esprit compétitif et le prestige associés à la pratique chamanique, à la quête de l'alliance avec des esprits-gardiens (autres-qu'humains) chez les Ojibwa, lors du jeûne rituel des garçons. Il débute la section *Religion* de l'article «Saulteaux of Lake Winnipeg» en écrivant que «[a]boriginally, the Lake Winnipeg Saulteaux experienced shamanistic contest in which two rival shamans competing for power and authority would incite each other to the highest pitch of evil-dealing sorcery» (Steinbring 1981: 250). Puis, il enchaîne en écrivant qu'on retrouve une continuité de ces pratiques dans celles du violon, où l'on assistait au siècle dernier à des compétitions chamanistes de violoneux! Les pratiques chamaniques « traditionnelles » perdant de leur usage avec l'influence des missionnaires, jouer du violon serait devenu un véhicule alternatif afin d'obtenir du prestige et de perpétuer sous une autre forme les pratiques chamaniques (Steinbring 1981: 250).

Il rapporte des compétitions de violoneux qui voulaient se prouver les meilleurs, et l'intervention d'êtres autres-qu'humains, par exemple où les doigts d'un violoneux se confondaient en têtes de serpents (*Idem* : 250-251). Jouer du violon serait même devenu une part intégrante du jeûne rituel des adolescents, lors duquel ils cherchent à recevoir en vision (rêve) leur esprit-gardien.

Fiddling became fused with the vision quest. The best available examples of it would appear to have occurred around the turn of the century. This fusion comes about in the requirement that during a four-day fast, the male initiate must learn to play the fiddle. An old man completely departed from the norm of Ojibwa stoicism when he wept in relating his failure to accomplish this feat. He had taken his fiddle to a deep, interior location on Black Island, a sacred place. For four days, he tried his best. At the end of the period his fingers were torn and bleeding, and he could not play tunes. It was his greatest personal disaster. He later became a strong advocate of Christianity. (Steinbring 1981: 251)

Je trouve cet exemple important pour comprendre les dynamiques qui lient la musique au pouvoir et aux personnes autres-qu'humaines, et qui se perpétuent sous diverses formes

empruntées et synchrétisées, indigénisées, jusqu'à aujourd'hui, malgré les efforts missionnaires visant à les éradiquer. Steinbring (1981: 251) relie même l'engouement pour la télévision (Davidson 1973 : 85; Steinbring 1980: 221) et l'utilisation de l'alcool comme un substitut de l'esprit-gardien (Hamer 1969: 239) à ces dynamiques spirituelles algonquiennes profondément ancrées.

### **3.3.4 Confection matérielle et décoration visuelle**

À l'instar de Speck (1914, 1977) et d'autres chercheurs (Brasser 1974, 1976; Clermont 1982) ayant étudié les expressions plastiques et la culture matérielle des Algonquiens, Carole Lévesque écrit que « [c]e sont les composantes de la dépendance spirituelle qui étaient à la source de l'expression graphique et décorative que l'on peut repérer sur divers objets matériels utilisés pour la chasse. » (Lévesque 1976 : 12). Cela est un trait dominant des arts décoratifs de l'Amérique du Nord (*Idem*). À propos des Cris de la Baie-James, Brasser écrit : « On illustre par des dessins symboliques exécutés sur des vêtements, des sacoches, des armes et sur d'autres outils une partie des conseils transmis par l'esprit [en rêve], ce qui peut expliquer pourquoi on croyait que les animaux préféraient se faire tuer par des chasseurs habillés de vêtements colorés. » (Brasser 1974 : 24) Comme je l'ai souligné à propos des chants, pour les Algonquiens, les animaux, les personnes autres-qu'humaines et les humains entretiennent des relations d'« amour » et de séduction, et les arts sont là pour alimenter ces relations (Preston 2002; Brasser 1974 : 9 dans Lévesque 1976 : 9). L'esthétisme visuel de la forme et de la décoration est à la fois plaisant et efficient, dans le sens qu'il génère une action dans le monde selon la faveur des esprits autres-qu'humains. Clermont remarque que l'appréciation esthétique visuelle s'applique autant aux objets fabriqués par les humains qu'aux éléments du paysage et du territoire, par exemple pour le choix d'un emplacement particulier pour le camp ou la contemplation d'un lac ou d'une montagne. (Clermont 1982 : 116).

La décoration visuelle est réalisée sur plusieurs objets utilitaires, soit les vêtements comme les mocassins, mitaines, manteaux, chapeaux (broderie de perles, de piquants de porc-épic, d'orignal, de soie, coton, laine; peintures; franges; objets accrochés aux vêtements), les outils (sacs et courroies de transport et de portage brodés, tressés; outils de bois sculptés, gravés, peints; contenants d'écorce de bouleau grattée, mordillée), les moyens de transport (raquettes,

canots, avirons, toboggans, naganes), les objets rituels comme les tambours, hochets, pendentifs, bracelets<sup>57</sup>. Souvent, il semble que ce soit l'homme qui en rêve et qui demande ensuite à sa femme de faire tel ou tel motif ou de faire un objet de telle ou telle façon, avec tel matériel. En comparant la culture matérielle des Atikamekw avec celle des autres Algonquiens de la forêt du bouclier au Québec (Cris, Mistassins, Naskapis, Montagnais et Algonquins du Sud-Ouest), Clermont affirme qu'on trouve parmi eux les mêmes types d'objets, à la fois dans leurs traits fondamentaux et les détails, dont le tambour (Clermont 1982 : 121).

Clermont (1982 : 16), à l'instar d'autres chercheurs, identifie la symétrie bilatérale provoquant des effets miroir et l'étonnante créativité possible à partir de quelques motifs de base, comme des éléments fondamentaux de la décoration des paniers d'écorce, et plus largement, de la culture matérielle atikamekw. Speck (1914) identifiait le motif de la double courbe comme étant l'élément fondamental de l'art décoratif des Algonquiens, constitué de deux courbes opposées en symétrie bilatérale, qui peuvent être enjolivées ou non de motifs floraux et géométriques (Speck 1914 : 1-2; Lévesque 1976: 91). Selon Rousseau, ce ne serait pas tant le motif de la double courbe qui serait l'élément fondamental, que la symétrie bilatérale qu'il contient, car de nombreux motifs ne présentent pas la double courbe, mais présentent des motifs floraux ou géométriques en symétrie bilatérale (Rousseau 1956 : 2 dans Lévesque 1976 : 96). Lévesque, d'après ses recherches à partir des objets algonquiens du Québec qu'elle a étudiés dans les collections muséales, abonde dans le sens de Rousseau (*Idem*).

Dans le cas des mocassins et des mitaines, la symétrie bilatérale des motifs décoratifs, surtout floraux, ne se présente pas sur un seul mocassin, mais un même motif se répond en miroir sur

---

<sup>57</sup> Speck présente une quantité d'objets et de motifs de décoration visuelle des Naskapis-Innus-Cris qu'il a rencontrés, comme des sacs à munitions (Speck 1977: 150-151, 221-224); des « charmes » en pendentifs brodés, perlés ou de fourrure (*beaded-charms* et *fur neck charms*) avec franges, avec tête et pattes, en forme de cercles concentriques avec un motif évoquant les quatre directions, en forme de losanges concentriques avec quatre pattes représentant des animaux (*Idem* : 130, 236, 214); de cordes de transport des animaux tués (*nimaban*) (*Idem* : 131); de bracelets de genoux (*Idem* : 214); de pipes de festins (*Idem* : 181); d'outils à gratter la peau des animaux tués (*Idem* : 180, 225); de tambours et hochets (*Idem* : 93-94); de plats en écorce pour manger la nourriture animale (*Idem* : 58).

les deux mocassins, la paire formant ainsi un seul ensemble décoré<sup>58</sup> (Clermont 1982 : 117; Lévesque 1976 : 96; Rogers 1967 :58 dans Lévesque : *idem*). Cette symétrie bilatérale de la paire ne serait pas présente, ou du moins aussi évidente, sur les raquettes, qui elles, présentent surtout des motifs géométriques (Lévesque 1976: 97).

Les matériaux mêmes utilisés pour la fabrication de ces objets ont une signification et une influence dans le monde environnant; ils proviennent de ce monde, soit végétal, animal et minéral, et servent à y opérer plus efficacement. Par exemple, chez les Innus de Unaman Shipu (et de la Basse-Côte-Nord en général), le tambour *teueikan* est fabriqué à partir de bois (de mélèze ou de bouleau) pour faire la structure, la membrane est la peau d'un caribou, et le bâton avec lequel on le frappe est un fémur de caribou. Il faut donc chasser un caribou pour pouvoir faire un *teueikan*, et en retour, le *teueikan* aide à chasser le caribou en prédisposant le chasseur au rêve, et le fait de se nourrir de la viande de caribou permet au chasseur d'être en communion et de communiquer avec l'esprit du caribou par le rêve et le *teueikan*. Également, la raquette est faite de bois (de mélèze ou de bouleau) et de babiche de peau de caribou, et permet le déplacement des Innus et des chasseurs sans laquelle il serait pratiquement impossible de chasser le caribou.

Comme tous les arts algonquiens, les motifs de décoration possèdent une signification et une valeur propre, selon différentes échelles de pouvoir. Certains ne sont réservés qu'à certaines personnes ou groupes de personnes, et servent à les identifier, par exemple comme étant de telle bande, tel sexe, telle génération, ou bien comme étant un chasseur expérimenté, renommé et puissant (Lévesque 1976). Ils sont l'objet de prescriptions rituelles particulières (Speck 1977: 51; Lévesque 1976 : 51). Plusieurs ouvrages brodés et/ou perlés, comme sur les sacs à munitions et les pendentifs (*charms*), agissaient comme des symboles visuels sur lesquels on se concentre sur sa volonté/désir/espoir/objectif afin de le réaliser (Speck 1977). Certaines de ces représentations évoquent les quatre quartiers et les quatre directions du cosmos algonquien et sa circularité/rondeur (voir notamment *Idem* : 150). Par exemple, sur la membrane du

---

<sup>58</sup> Lévesque précise toutefois que ce ne sont pas toutes les paires de mocassins qu'elle a étudié qui présentent cette symétrie de la paire (1976 : 97).

*teueikan*, il était fréquent que soient peints cinq petits points rouges, aux quatre coins et au milieu (*Idem* : 178, 193-194), symbolisant, ou faisant appel, aux quatre vents/directions du cosmos algonquien, et situant l'humain (la personne, le sujet) au centre de ses relations<sup>59</sup>. Des points rouges, ainsi que des trous sculptés, se retrouvaient sur plusieurs instruments rituels. Les couleurs ont aussi leur symbolique et leur pouvoir associé, et le rouge peut par exemple être associé au castor (*Idem* : 116-117). Les os des animaux tués et mangés pouvaient aussi être décorés de façon rituelle puis suspendus dans la tente ou à des arbres, en guise de respect et de réciprocité (Speck 1977).

Les décorations étaient donc ancestralement protectrices et liées aux esprits des êtres du territoire. Elles tendent à disparaître des pratiques algonquiennes usuelles et à perdre de leur signification avec l'acculturation et l'affaiblissement de la cosmologie algonquienne comme moteur de la vie de chasseur-pêcheur-cueilleur nomade. Déjà dans les années 1920, Speck remarquait que « [a]mong the more civilized bands these decorative protections are not so common and few know what they mean » (Speck 1977 : 52). Lévesque (1976) et Clermont (1982) remarquent quant à eux, dans les années 1970 et début '80, une transformation des pratiques de décoration visuelle, où elles sont moindres lorsque les objets sont destinés à l'usage local autochtone, et plus utilisées lorsque ces objets sont destinés à la vente aux touristes ou dans les centres urbains. Ils répondent donc maintenant non plus vraiment aux désirs et commandements des esprits, mais à ceux des étrangers acheteurs et du marché capitaliste... Les techniques longues et laborieuses sont délaissées, comme le tressage de motifs dans le treillis des raquettes, car elles coûteraient trop chères et l'ouvrage ne serait pas rentable, à moins d'en faire une pièce de collection (Lévesque 1976). Depuis quelques années cependant, notamment avec l'engouement pour les pratiques de pow wow, les jeunes

---

<sup>59</sup> Dans une perspective cosmorelationnelle comme celle des Algonquiens, et non anthropocentrique comme celle des Occidentaux modernes, l'humain ne se conçoit pas comme étant au centre des relations ni au centre du monde, du cosmos. Cependant, selon cette ontologie intersubjective et subjectivante, chaque personne, humaine et autre-qu'humaine, est un sujet positionné au centre, à la convergence, de ses propres relations dans le monde, au centre d'une sphère structurée par les quatre directions horizontales et les deux directions verticales (voir Vincent 1973). Le monde ne peut être conçu et expérimenté qu'à partir d'un point de vue, d'un sujet (Viveiros de Castro 2007, 2009; Ingold 2004).

algonquiens du Québec reprennent goût à faire de l'artisanat selon des techniques traditionnelles plus complexes, par exemple en faisant du perlage de mocassins, de vêtements, de sacs, de bijoux.

### **3.3.5 Créativité, originalité, liberté et expression personnelles dans l'art algonquien**

Comme on le voit, pour les Algonquiens, les idées et les talents artistiques sont considérés comme des cadeaux, des dons, venant de l'« autre monde », des esprits autres-qu'humains, de l'extérieur du soi humain. Les talents humains, les créations et les actions les plus impressionnantes, parmi lesquelles figurent les chants, musiques et autres arts, sont le fruit de la possession et de la relation soignée et intense avec son *Mistapeu* ou d'autres esprits puissants. Ce que nous appelons « créativité » personnelle est en fait un « don » consenti par les esprits aux humains (Poirier 2005).

They think that in the departments of civilized culture the same possession of a powerful soul-spirit is responsible for the growth of the marvelous intellects who produce the conceptions of steamboats, phonographs, firearms, airplanes, architecture, science, music and others arts which they have come to learn in the outside world. (Speck 1977: 38)

Comment alors parler de créativité? Car bien que la créativité ne soit pas conçue comme émanant de l'humain, elle est fortement valorisée. La copie et la reproduction exacte sont généralement mal considérées et l'originalité est fortement appréciée (Preston 2002). Chaque personne, de par la qualité de ses relations spirituelles, se doit d'innover, d'exprimer ou de concevoir des œuvres artistiques originales. Bien sûr, elles suivent en cela des modèles culturels préexistants, mais avec une grande liberté personnelle, selon l'expérience et la personnalité de chacun. Comme le dit Preston concernant la narration de récits :

Narrations are soliloquies, often eloquent and personally expressive and culturally meaningful. Its elaboration as an art form is facilitated by the Cree value on individual freedom – a value that allows for creativity in the expression of individual style. But individual freedom in Cree culture is regularly mediated by a strong sense of social practicality. The balance between individual autonomy and social practicality or responsibility is very difficult to grasp [...]. It is evidenced, however, in the balance between variations in the style of individual narrators, and the invariance of events described in their precise narrative context. (Preston 2002: 74)

Les narrateurs de récits y mettent de leur talent artistique personnel non pas dans la création d'histoires fictives, mais dans la façon où ils font vivre les récits anciens et les récits d'expériences vécues, par l'utilisation poétique des mots et l'intensité des expressions gestuelles et sonores. Ils agencent aussi les épisodes des récits selon leur goût et les contextes de performance, tout respectant une structure de fond (voir Savard 1971, 1977, 2004). Dans les chants, la créativité et le talent artistique s'expriment dans une poésie, une mélodie et un rythme originaux (bien qu'étant généralement difficilement différenciés par les étrangers à ce genre musical), ainsi que dans le style vocal et expressif (ton, timbre, intonation, émotion) propre au chanteur. Dans les décorations visuelles, cela s'exprime dans la finesse et la qualité du travail, le choix des couleurs et dans la variation de l'agencement de différents motifs, anciens et/ou nouvellement révélés.

Hallowell, pour sa part, ne parle pas de créativité chez les Ojibwa; il met l'emphase sur l'alliance nécessaire avec les autres-qu'humains, sans lesquels les humains ne pourraient rien réaliser ni inventer.

To achieve culturally defined goals, human beings require knowledge and power from persons of this class [other than human] that cannot be obtained from any other source. Little can be accomplished by their own inherent capabilities. [...] There are no incentives to individualistic invention or creativity in Ojibwa culture. Even though myths exhibit minor variations and may be borrowed and adapted from elsewhere [Hallowell 1939], they are repeated, not invented. The same major characters appear because myths are considered to be 'true' stories about past events. Consequently, there is no category of oral literature that is recognized as fiction, nor any motivation to create it. The Ojibwa have songs, but for the most part, these too are not human creations. They are said to be derived from contacts with other than human persons. Human beings, then, from birth to death, have constant need of the assistance of other than human beings. (Hallowell 1992: 80-81)

Preston attribue davantage de désir de liberté, d'autonomie, d'expressivité et de créativité personnelles aux Cris, en en faisant l'une des dynamiques fondamentales des traditions crie, tel que le révèle d'ailleurs le sous-titre de son ouvrage: *Cree Narratives: Expressing the Personal Meanings of Events* (2002 [1975]; voir aussi Ferrara 1999).

Toutefois, Hallowell attribue un grand talent expressif et artistique aux officiants de la tente tremblante, au risque de nier leur réelle alliance avec les autres-qu'humains qu'il s'évertue tant à nous faire comprendre dans les termes Ojibwa. En effet, il est difficile de discuter de ces expressions et des talents artistiques des officiants, voire de considérer ces derniers comme des

artistes, sans mettre en doute la réalité même de la tente tremblante et des esprits qui viennent s'y exprimer. C'est ainsi qu'Hallowell se permet de décrire la performance cérémonielle comme étant un art dramatique divertissant (1971 : 87-88) et comme étant celle d'un officiant qui est tout à fait socialisé dans ce système de croyance, particulièrement doué artistiquement, et qui, dans la tente tremblante, entre dans un état de transe, inconscient de ce qu'il fait (i.e. parler et chanter en ventriloque et remuer la tente) et croyant réellement faire entrer les esprits dans la tente et converser avec eux (*Idem*: 76).

Doit-on considérer ces officiants comme de grands créateurs et de grands artistes dramaturges, comédiens, chanteurs et humoristes, ou bien comme de grands et influents relationnistes entre les mondes humains et autres-qu'humains? À mon avis, afin de mieux comprendre les arts algonquiens et leurs dynamiques, on se doit de penser toutes ces qualités à la fois. Encore aujourd'hui, les artistes algonquiens sont des diplomates, des passeurs de frontières, des politiciens. Les pratiques ancestrales existent et se reproduisent encore, par les processus plutôt que la forme. Elles sont constamment renouvelées par le « don » personnel à travers l'expérience de chacun dans le monde.





## **Chapitre 4. Panoramas: Espaces culturels et traditions musicales autochtones au Québec**

Afin de mieux comprendre la spécificité et la diversité des expressions auxquelles on a affaire, je dresse dans ce chapitre un portrait panoramique des espaces culturels autochtones au Québec et de leurs traditions musicales, selon les familles culturelles et linguistiques présentes de façon ancestrale au Québec : algonquienne, iroquoienne et eskimo-aléoute (inuite). Comme le dit Florent Vollant, « chaque nation a sa musique propre et différente » (F. Vollant, 24 mai 2008 : comm. pers.). Je présente ensuite des espaces de rassemblements traditionnels et contemporains où interviennent les musiques autochtones.

J'aborde ici l'aspect traditionnel des musiques ancestrales autochtones qui cohabitent aujourd'hui avec les musiques plus contemporaines. Plusieurs traditions musicales s'actualisent et se renouvellent, d'autres sont aussi perdues, en voie d'extinction, et parfois ressuscitées. Je conçois la tradition comme étant davantage flexible, ouverte et historicisée, incluant tout ce qui a été approprié, partagé, transmis et reproduit à l'intérieur d'un groupe jusqu'aujourd'hui (voir chapitre 3; Audet 2012a : 42; 2005a : 37). Mais pour les besoins de la discussion, ce que je nomme ici « traditionnel » s'apparente à mon utilisation du terme « ancestral »: c'est ce qui a été transmis de génération en génération par les membres d'un groupe humain entre eux a priori, dans une lignée ancestrale, et dont les racines remontent généralement à l'époque précolombienne, avant le contact avec les Européens. Ce sont des conceptions du monde et des pratiques associées à celles de ceux de notre groupe d'appartenance qui nous ont précédés : parents, grand-parents, enseignants-transmetteurs, ancêtres du groupe. Mon emploi du terme traditionnel renvoie donc en premier lieu aux traditions plus anciennes élaborées au sein d'un univers de chasseurs nomades et animistes pour les Algonquiens et les Inuit, et d'un univers de cultivateurs semi-sédentaires animistes pour les Iroquoiens.

Une grande partie de ces expressions dites traditionnelles sont revitalisées aujourd'hui, avec les mouvements de revitalisation culturelle que l'on connaît. Parfois, elles ont été complètement perdues et sont reprises soit par des enregistrements d'archives ou par des écrits

d'ethnomusicologues ou d'anthropologues, ou bien chez des communautés voisines qui les ont conservées ou chez des nations qui sont de la même famille culturelle et linguistique. Toutes les musiques autochtones traditionnelles au Québec sont basées sur le chant, sur l'expression vocale. Il n'y a pas de musique sans chant, exception faite des musiques à la flûte, plus rares.

Bien sûr, des emprunts musicaux indigénisés datant pour certains de plusieurs siècles, comme les chants chrétiens traduits et composés dans les langues autochtones, la gigue et le country sont devenus des « traditions » pour bien des Autochtones. À partir du moment où une pratique musicale est appropriée et transmise, elle devient une tradition (Audet 2012a : 42; 2005a : 37). Ainsi, par exemple chez les Innus, les musiques populaires en langue *innu-aimun* créées à partir de multiples emprunts depuis les années 1950, sont aussi devenues une tradition bien vivante depuis les années 1980, qui rassemble, qui se transmet aux générations suivantes, dont ils sont fiers et auxquelles ils s'identifient. Des musiques traditionnelles d'origine ancienne sont aussi adaptées au goût du jour. Par exemple, les chants de gorge inuits sont utilisés comme *sample* dans les musiques électroniques (Madeskimo, Tagaq, Lucie Idlout) et fusionnés avec les chants hip hop de *beat box* (Tagaq 2007 : 10). Ou bien les chants ancestraux wendat enregistrés par l'anthropologue Marius Barbeau au début du 20<sup>e</sup> siècle, qui sont réappropriés depuis quelques décennies par les Huron-Wendat, folklorisés par des troupes de chants et danses et/ou accompagnés de musique contemporaine afin de les rendre plus populaires. Par exemple, le chanteur au tambour huron-wendat Christian Sondakwa Laveau chante des chants du répertoire traditionnel huron-wendat et les a enregistrés sur album sous la direction musicale du musicien folk-blues huron-wendat Gilles Sioui (Laveau 2010); il les interprète aussi en tant que chanteur masculin principal dans le spectacle international *Totem* du Cirque du Soleil depuis 2010 (Laveau *et al.* 2010). Ces actualisations de musiques traditionnelles ancestrales sont d'ailleurs généralement plus attrayantes pour les Allochtones que les musiques populaires indigénisées (voir chapitre 2). Certains chants, tout de même, sont chantés uniquement en contexte cérémoniel; leur performance publique hors contexte, malgré toute leur beauté et leur attraction, est considérée comme un sacrilège.

D'autres traditions musicales reconnues comme ancestrales et typiquement autochtones, comme les chants au tambour de pow wow et les danses et cérémonies associées, sont pour leur part d'origine relativement récente. L'existence et la pratique du grand tambour collectif

remonterait aux années 1870, lorsqu'une femme sioux, Tailfeather Woman, a rêvé à ce tambour et ses chants, un don des esprits, et a reçu dans ce rêve les enseignements relatifs afin de les transmettre aux hommes puis à différents groupes autochtones, afin d'œuvrer à restaurer la paix (Hoefnagels 2012 : 115-116; Hoffmann 1997 : 6). Ces traditions musicales se sont propagées et sont aujourd'hui très importantes et appropriées dans la plupart des nations amérindiennes du Canada et des États-Unis (Tulk; Diamond; Hoefnagels; Scales; Jérôme; Lassiter; Ellis *et al.*). Elles font aussi l'objet de fusions musicales avec des genres musicaux populaires autochtones comme le rap/hip hop (Samian) et les musiques électroniques (A Tribe Called Red, Red Rockerz).

Bien qu'éparses, plusieurs sources traitent des musiques traditionnelles du nord-est américain dans la littérature. Quelques ouvrages en traitent dans une perspective globale, mais la plupart se spécialisent sur une nation ou un genre en particulier. L'ouvrage de Cécile Tremblay-Matte et Sylvain Rivard (2001), qui ont dressé un panorama succinct des musiques traditionnelles de toutes les nations autochtones du Québec, constitue une bonne introduction. Les ethnomusicologues Beverley Diamond et Anna Hoefnagels (2012) ont dirigé un ouvrage sur les musiques autochtones au Canada, auquel j'ai d'ailleurs participé. Les chapitres des différents auteurs et des entrevues avec les musiciens concernent pour la plupart les enjeux contemporains des musiques traditionnelles, et quelques-uns parlent des musiques populaires contemporaines et des opéras autochtones. Beverley Diamond (2008) a consigné le résultat de ses nombreuses années d'ethnomusicologie autochtone du nord-est américain dans un ouvrage traitant des musiques traditionnelles surtout, telles qu'actualisées à l'époque contemporaine, des Inuit, des Wabenaki et autres algonquiens, des Haudenosaunee (Iroquois), des musiques de pow wow et des musiques populaires et classiques contemporaines. Cet ouvrage constitue une référence ethnomusicologique concernant les trois familles linguistiques et culturelles présentes au Québec et les transformations contemporaines. Il est accompagné d'un CD et est pensé comme un guide d'enseignement. Brian Wright-McLeod (2005) a réalisé une discographie qui présente tous les genres de musiques autochtones d'Amérique du Nord qui ont fait l'objet d'enregistrements. Nicole Beaudry (1985a-b, 1988a-b, 1992, 2001a-b) s'est spécialisée concernant les musiques autochtones du Subarctique et de l'Arctique en Amérique du Nord, chez les Inuit, les Cris du Québec et les Athapascans des Territoires du Nord-Ouest

(dont les Dènè). Wendy Wickwire (1985) ne traite pas directement des musiques autochtones du Québec, mais elle a fourni des pistes de réflexion fondamentales concernant le sens des musiques traditionnelles autochtones d'Amérique du nord, tout comme John Bierhorst (1979) avec son ouvrage significativement intitulé *A Cry from the Earth*. Les travaux sont relativement abondants, mais dispersés et datant de différentes époques. Comme d'autres sources majeures en anthropologie, ils demandent à être rendus plus accessibles dans le monde contemporain, car plusieurs gisent dans des sections d'archives des bibliothèques et musées. Une étude contemporaine exhaustive faisant le point sur toutes ces sources d'information sur les musiques traditionnelles autochtones au Québec et les unifiant afin d'en dresser un panorama le plus complet possible, au moins par famille culturelle et linguistique, et idéalement disponible en français et en anglais, serait bienvenue<sup>60</sup>.

## 4.1 Espaces culturels autochtones au Québec

Je présente ici les grands traits des familles culturelles et linguistiques autochtones situées au Québec et des nations qui les composent aujourd'hui. Elles forment les espaces sociaux et culturels autochtones contemporains.

Mon utilisation du terme « espace social et culturel contemporain » correspond à une actualisation de la notion d'aire culturelle, conçue de façon plus déterritorialisée, mobile, mouvante et globalement ramifiée, et reconnaissant les processus traditionnels et historiques de transformation.

Although there are perhaps 'epicenters' of particular cultural formations (what we would have thought of as 'cultures' in the past), nonetheless culture has at the same time become an at least partially mobile object. Not only does it move around (like media) across social, cultural, and political boundaries. It also, and perhaps because of that mobility, can be seen to be much more variably deployed or appropriated than has been assumed of culture in the classic sense. (Ortner 2006: 13)

Les aires culturelles traditionnelles ont surtout été délimitées avec des critères géographiques par l'anthropologie. Mais dans le contexte de mondialisation, de migration et de médiatisation

---

<sup>60</sup> Voir aussi *Encyclopedia of Native American Music of North America* (Keillor et al. 2013).

massives des dernières décennies, elles s'étendent bien au-delà de ces limites (Guyer 2004; Ortner 2006; Szanton 2004; Bentley *et al.* 2005; Volkman 1998; Ford Foundation 1999). Dans cette ligne d'idée, le programme de recherche *Crossing Borders: Revitalizing Area Studies* de la Fondation Ford a été initié afin de revitaliser les études sur les aires culturelles (Ford Foundation 1999; Volkman 1998). Par différents projets de recherche subventionnés, il a cherché notamment à redéfinir le concept de culture en passant des groupes circonscrits aux réseaux, puis aux points de rencontre / convergence ou foyers (*nodes*) (Guyer 2004: 506, 517; CSEAS 2004).

La notion de territorialité et l'appartenance à un (vaste) territoire localisé restent tout de même des dimensions importantes de l'autochtonie contemporaine (Charest 2009; Charest *et al.* 2012, 2015a-b-c; Vincent 2009; Poirier 2000, 2001).

#### **4.1.1 Onze nations autochtones, trois familles culturelles et linguistiques**

Les onze nations autochtones occupant le territoire du Québec font partie de trois grandes familles culturelles et linguistiques autochtones d'Amérique du Nord : algonquienne, iroquoise et eskimo-aléoute (inuite). Quoique possédant beaucoup d'éléments en commun, en particulier l'expérience de la colonisation et des cosmologies/spiritualités/ontologies fondées sur la relation à la terre, elles sont très diversifiées. Chaque famille culturelle et linguistique, chaque nation les composant, chaque communauté, voire chaque famille, a ses spécificités culturelles traditionnelles, son histoire propre et ses réseaux sociaux, culturels, politiques et économiques anciens et contemporains.

Globalement, les Algonquiens sont traditionnellement des chasseurs-pêcheurs-cueilleurs nomades de la forêt boréale ou taïga subarctique, ainsi que de la forêt laurentienne et de la toundra. C'est à ces groupes que nous identifions les habitations de forme conique que sont les tipis en écorce ou en peaux. Ils se situent entre les deux autres, à la fois géographiquement et en termes de mode de vie. Traditionnellement, les Iroquoiens sont davantage des agriculteurs semi-sédentaires de la forêt laurentienne. Ils vivaient dans des villages formés de plusieurs maisons longues, qu'ils déménageaient après un certain nombre d'années. Les Inuit sont traditionnellement des chasseurs-pêcheurs-cueilleurs nomades de la toundra arctique. Jusqu'à récemment, ils vivaient dans des igloos, et dans des tipis en saison estivale.

La famille culturelle et linguistique algonquienne<sup>61</sup> regroupe, au Québec, les Innus (anciennement nommés Montagnais), les Naskapis, les Cris de l'Est (Eeyou), les Atikamekw (Nehirowisiw) et les Algonquins (Anishinabeg), les Abénakis (Waban-Aki), les Mi'kmaq et les Malécites (Wulust'agooga'wiks). Ces trois dernières nations sont généralement désignées comme des Algonquiens maritimes (Dominique et Deschênes 1985), tandis que les premières sont des Algonquiens du Subarctique, situés au nord du St-Laurent et occupant la plus grande partie du Québec. Les nations de la famille linguistique et culturelle iroquoienne sont les Mohawk (Kanien'keha':ka) et les Hurons-Wendat et sont situées dans le sud du Québec près du fleuve St-Laurent aux alentours des villes de Montréal et de Québec. Les Inuit, de la famille eskimo-aléoute, occupent le Grand Nord du Québec au nord du 55<sup>e</sup> parallèle, qu'ils nomment Nunavik. (Voir carte SAA 2011, figure 1).

Il existe plusieurs réseaux entre les nations et des espaces sociaux et culturels partagés, souvent formés par une proximité géographique, une affinité culturelle et/ou spirituelle ou une collaboration organisationnelle. Sauf pour les Atikamekw dont le territoire est exclusivement situé au Québec, ces différentes nations s'étendent toutes au-delà des frontières géographiques du Québec, dans les provinces canadiennes et les états américains voisins. Elles entretiennent ainsi des liens forts avec les membres de leur même nation vivant en dehors du Québec. Par exemple, les Innus du Québec avec ceux du Labrador; les Naskapis du Québec avec les Innus-Naskapis du Labrador; les Inuit du Nunavik avec ceux du Labrador, du Nunavut et du Groenland; les Mi'kmaq, les Malécites et les Abénakis du Québec avec ceux des Maritimes et du nord-est des États-Unis; les Hurons-Wendat du Québec avec leur territoire ancestral et leurs ancêtres enterrés en Ontario et avec les Wyandot aux États-Unis; les Mohawk du Québec avec ceux de l'Ontario et des États-Unis et les nations de la confédération iroquoise/Haudenosaunee; les Algonquins-Anishinabeg du Québec avec les Anishinabeg-Ojibwa de l'Ontario; et les Cris-Eeyou de l'est de la Baie James avec ceux de l'ouest de celle-ci. En plus de parler leur langue autochtone, les Cris, les Naskapis, les Mohawk et les Inuit du

---

<sup>61</sup> Il faut bien différencier entre Algonquiens, terme référant à la famille culturelle et linguistique algonquienne, et Algonquins, soit l'une des nations de la famille algonquienne, qui se nomment eux-mêmes Anishinabeg.

Québec sont majoritairement anglophones, tandis que les Innus du Québec et les Atikamekw sont francophones pour leur langue seconde. Les Hurons-Wendat, les Malécites et les Abénakis du Québec sont francophones et ont perdu l'usage courant de leur langue autochtone. Les Mi'kmaq et les Algonquins-Anishinabeg du Québec parlent leur langue autochtone, mais pas majoritairement, et sont soit francophones ou anglophones, dépendamment des communautés.

## **4.2 Traditions musicales iroquoiennes**

Les groupes linguistiques et culturels iroquoiens sont les Mohawks et les Hurons-Wendat au Québec. Les Mohawk (Kanien'kehaka), connus historiquement comme des Iroquois, habitent trois communautés (Kanesatake, Kahnawake et Akwesasne) sur les bords du fleuve St-Laurent dans les environs de Montréal dans le sud-ouest du Québec. D'autres communautés mohawk se trouvent en Ontario et aux États-Unis, et Akwesasne est elle-même divisée entre l'Ontario, le Québec et l'État de New York. Les Hurons-Wendat habitent la communauté de Wendake (Village-huron) située au nord de la ville de Québec, mais forment également une diaspora dispersée depuis le 17<sup>e</sup> siècle au Québec, en Ontario et aux États-Unis, en Oklahoma principalement, avec les Wyandot (Sioui 2012).

Le mode de vie traditionnel iroquoien est marqué par la sédentarité en villages semi-permanents de maisons longues, l'agriculture (horticulture sur brûlis) des courges, du maïs et des haricots (nommées les trois sœurs) et un certain nomadisme pour les activités de chasse-pêche-cueillette et le commerce. Ils se structurent politiquement en confédération, telles la Ligue des Cinq-Nations formée par les Sénéca, Cayuga, Oneida, Onondaga et Mohawk peu avant l'arrivée des Européens (qui les nommèrent Iroquois) et la Confédération des Hurons établie au sud-est de la baie Géorgienne du lac Huron avant leur dispersion au 17<sup>e</sup> siècle (Dominique et Deschênes 1985 : 33-34; Sioui 2012). Ils possèdent des sociétés secrètes de masques faux-visages (Diamond 2007; Diamond, Cronk et von Rosen 1994; Kurath 2000; Speck 1995; Sioui 2011; Fenton 1987). Bien qu'ayant été de grands ennemis historiques et que la Ligue iroquoise ait pratiquement décimée par la guerre le peuple wendat, ces nations sont aujourd'hui réconciliées et se fréquentent notamment pour revitaliser leurs traditions



iroquoiennes communes, que les Mohawk et autres Iroquoiens ont davantage conservées que les Wendat.

Du côté iroquoien, l'étude de Gertrude Kurath (2000 [1964]) sur les musiques et danses traditionnelles sénéca représente un ouvrage de référence sur les danses et musiques iroquoises. L'étude de Frank Speck (1995 [1949]) sur les rituels cayuga<sup>62</sup> livre aussi beaucoup d'informations sur les danses et musiques iroquoiennes. En 1911, l'anthropologue Marius Barbeau constitua des archives sonores et écrites de chants et musiques hurons-wendat en rencontrant des Hurons-Wendat à Wendake (anciennement nommé Lorette). Elles sont déposées au Musée canadien de l'histoire. Beverley Diamond (2008 : 95-116), ainsi que Sam Cronk (Diamond, Cronk et von Rosen 1994, 1988) ont aussi réalisé des études intéressantes sur les musiques haudenausaunee (iroquoises).

Les musiques traditionnelles iroquoiennes sont principalement des chants accompagnés de tambours (à main et tambour d'eau<sup>63</sup>) et d'autres percussions principalement sous forme de hochet (hochet en carapace de tortue, hochet en corne de boeuf), exécutés lors de rassemblements pour animer les danses sociales, ainsi que pour des événements spirituels et cérémoniels. Les Iroquoiens ont un système cérémoniel suivant le cycle annuel des saisons, notamment les cérémonies des sociétés de masques faux-visages. Ces cérémonies, impliquant des chants et des danses sociales, sont reconduites annuellement chez les Mohawk, ainsi que chez les Wendat qui se les ont réappropriées et les pratiquent notamment dans leur maison longue. (Voir Kurath 2000 [1964]; Speck 1995 [1949]; Barbeau [1911]; Tremblay-Matte et Rivard 2001; Diamond 2008; Diamond, Cronk et von Rosen 1994; Wright-McLeod 2005).

---

<sup>62</sup> Les Seneca et les Cayuga sont des nations iroquoiennes de la Confédération des six nations Haudenausaunee (iroquoises), dont font partie les Mohawk.

<sup>63</sup> Les tambours d'eau sont constitués d'un petit cylindre fermé à une extrémité (bûche de bois sculptée à l'intérieur ou tuyau en plastique) et d'une peau tannée mouillée tendue à l'extrémité ouverte par des cerceaux enrobés de tissu, frappée par un petit bâton de bois. Leur son clair et aigu est ajusté et accordé en tendant la membrane avant d'en jouer et en les retournant régulièrement afin de mouiller la membrane. Le chanteur principal s'en accompagne lors des danses sociales (Diamond 2008 : 97-98).

### **4.2.1 Pratique contemporaine des traditions musicales huronnes-wendat**

Plusieurs Hurons-Wendat font une distinction entre les pratiques « traditionnelles » et « folkloriques ». Le traditionnel est conçu dans le sens de « traditionaliste », comme étant ce qui est plus authentique, secret, spirituel, cérémoniel, communautaire, moins commercialisé et mis en spectacle touristique, qui s'est soit transmis oralement à travers les générations wendat, ou qui est récupéré dans les écrits et les archives consignées et collectées par les missionnaires, anthropologues, archéologues et historiens ou bien chez leurs voisins iroquoiens (Mohawk) qui ont conservé vivantes des traditions similaires jusqu'à aujourd'hui. Le « folklorique » est une adaptation du « traditionnel » pour des besoins commerciaux, touristiques ou de spectacles culturels, mais aussi pour l'enseignement local et interculturel, dont l'exemple est celui des troupes de danse folklorique wendat comme Sandokwa, Andicha N'de Wendat, Sondaky. Ces troupes reprennent des anciens chants et danses traditionnels, d'origine wendat ou d'autres nations (généralement les chants sont ceux enregistrés par l'anthropologue Marius Barbeau en 1911 à Wendake), tout en inventant, surtout des danses, à la fois dans leurs mouvements, accessoires (couvertes, boucliers de plumes, têtes de cerf) et leur contenu/explication symbolique. Les costumes sont généralement en cuir, représentant les costumes de l'époque de contact ou ceux des Indiens des films d'Hollywood, tout en s'inspirant aussi du panamérindianisme (pow wow intertribaux).

Mais la question du « traditionnel » et du « folklorique » est plus complexe qu'il n'y paraît chez les Hurons-Wendat. Car ce qui est identifié comme folklorique me semble davantage vivant et transmis localement de façon orale sans rupture temporelle, quoiqu'adapté aux contextes contemporains. Et ce qui est identifié comme traditionnel l'est selon une conception plus puriste bien que ce soit davantage une récupération des éléments culturels qui ont été perdus et qui sont aujourd'hui rapatriés et revitalisés à partir des documents d'archives écrits et enregistrés par des représentants coloniaux.

Les chants hurons-wendat traditionnels ont été recueillis et enregistrés sur rouleaux de cire par l'anthropologue Marius Barbeau en 1911, auprès de Prospère Vincent et d'autres Hurons-

Wendat de Lorette<sup>64</sup>, nommée aujourd'hui Wendake. Barbeau les a déposés, avec des notes explicatives, au Musée canadien de l'histoire à Ottawa. Des copies sont aussi disponibles au centre d'archives de la nation huronne-wendat à Wendake, pour les rendre accessibles aux Wendat<sup>65</sup>. Le chanteur wendat François Kiowarini Vincent, avec son frère Claude Vincent et l'historien anthropologue Georges Sioui, ont fait un travail colossal dans les années 1970 et 1980 afin de se réapproprier les chants enregistrés et consignés par Barbeau et d'en comprendre la signification et le contexte traditionnel de performance (Kiowarini et Vincent 1983; Kiowarini c1960', 1971, 2007). Les autres chanteurs et troupes s'en sont ensuite inspirés. Ces chants n'étaient pas tous perdus et disparus de la tradition orale; certains se sont transmis localement sans rupture temporelle. Mais la signification et la compréhension des paroles des chansons et de leurs contextes de performance étaient pour la plupart perdues ou déformées par le temps (P. H. Gros-Louis 2009 : entretien).

Voici l'exemple du cheminement de la chanson traditionnelle huronne-wendat « Annikouya », un chant de danse pour les femmes, très populaire aujourd'hui et interprétée par presque tous les chanteurs, chanteuses et troupes de danse wendat, généralement accompagnée de tambour à main. On la trouve sous plusieurs versions dans la Collection de Barbeau (1911): « 14 nos. 29, "ni koya dance for women", 30 "second woman dance", 63 "Iroquois dance for women", 67 "yanekuya, Huron dance for women", linguistics, typed copy, nd, 4 p. Informants: [P.] Vincent, Caroline GrosLouis. » Elle a été plus tard reprise et enregistrée sous le titre *Annikouya anoyé (Chant de nuit)* en 1983 par François Vincent Kiowarini et Claude Vincent Sawatanin sur leur album *Wendate Asta. Chants rituels hurons* (1983). Elle a été de nouveau enregistrée en 1996 sous le titre *Annikouya anoyé (Chant de nuit)* dans un medley avec *Nikoya Nahinowé (Légende de Kabir Kouba)* et *Inoria kwénotani (chant de bienvenue)* par le duo féminin

---

<sup>64</sup> Voici le nom de quelques informateurs-chanteurs de Lorette rencontrés par Marius Barbeau en avril-mai 1911, auprès desquels il a recueilli et documenté les chants et leurs danses associées, contexte, histoire personnelle et linguistique : Prospère Vincent, Madame Maurice Sioui (Eliza Vincent), Thomas Paul, Caroline GrosLouis, Pitre Sioui, Nicolas GrosLouis, Elize GrosLouis, Louis GrosLouis, Maurice Bastien, Mme Etienne GrosLouis, Mme Maurice GrosLouis, Marie Robigaud, Alvine Vincent.

<sup>65</sup> J'utilise le terme wendat qui est celui privilégié par la plupart des Hurons-Wendat aujourd'hui, les désignant dans leur propre langue.

l'arenda'e Wendat (Fernande et Christiane Gros-Louis) évoluant avec la troupe Sandokwa, sur leur album *Chants traditionnels Hurons*. On remarque que ce sont les mêmes noms et le même orthographe de chansons que sur l'album de François et Claude Vincent (1983). En 2011, elle a été enregistrée sous le nom *Ahsonta' / Nuit* par Christian Laveau, fils de Fernande Gros-Louis et ex-membre de la troupe Sandokwa, sur son album *Sondakwa*. Elle a même été interprétée et très appréciée en spectacle en fusion avec le groupe de musique des Andes Supay établi à Québec, par le chanteur traditionnel et populaire wendat Patrick Harondionda Gros-Louis, lors de l'événement Rondo Mondo en mai 2007 à la Place d'Youville à Québec, organisé par la radio CKIA.

### 4.3 Traditions musicales inuites

Les Inuit du Nunavik au Québec, les Nunavimmiut, font partie de la famille linguistique et culturelle eskimo-aléoute s'étendant autour du cercle polaire entre le Groenland, le Canada, l'Alaska et le nord-est de la Sibérie (Dominique et Deschênes 1985 : 145). Dans la langue *inuktitut*, on dit un (ou une) Inuk au singulier et des Inuit au pluriel. Ils habitent quinze villages dans le Nord du Québec sur les bords des baies d'Hudson, d'Ungava et du détroit d'Hudson, dans le territoire du grand nord québécois nommé Nunavik (voir carte SAA, figure 1). Certains habitent dans les milieux urbains du sud du Québec, notamment à Montréal et Québec, et plusieurs transitent entre leur village et la grande ville pour leur travail, pour visiter de la famille ou pour aller à l'hôpital. Les Inuit sont des Autochtones, mais ne sont pas des Indiens ou des Premières Nations au sens de la Loi sur les Indiens. Leurs communautés sont des municipalités (Northern Village) à l'intérieur du système provincial québécois et non des réserves. Ils ont toutefois leurs propres organisations sociales, culturelles et politiques telles que la Société Makivik, la Commission scolaire et l'Administration régionale Kativik, la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec et l'Institut culturel Avataq. Ils ont été signataires en 1975 de la Convention de la Baie James et du Nord québécois. « Makivik est la société de développement chargée de gérer les fonds patrimoniaux perçus par les Inuit du Nunavik en vertu de la *Convention* » ([www.makivik.org](http://www.makivik.org)). Les dissidents à la *Convention* des communautés de Puvirnituq, Ivujivik et Salluit avaient formé l'Association Inuit *Tungavingat Nunamini* (ITN). Depuis 1983, sous l'initiative d'ITN, les

Inuit du Nunavik sont en négociation et en processus d'obtention du Gouvernement régional du Nunavik, qui opérerait dans le cadre de la province de Québec, mais qui aurait des relations particulières avec le Territoire du Nunavut et les Inuit du nord du Labrador ([www.nunavikgovernment.ca](http://www.nunavikgovernment.ca)). L'Entente finale sur la création d'un gouvernement régional inuit a cependant été rejetée lors du référendum inuit du 27 avril 2011 (SRC 2011).

Du côté musical inuit, Beverley Diamond en dresse un portrait contemporain dans son livre sur les musiques autochtones du nord-est de l'Amérique du Nord (2008 : 35-59) et a réalisé une importante étude sur les musiques des Inuit Netsilik (1982). Nicole Beaudry (1985a-b, 1988a-b, 2001b) a consacré sa thèse de doctorat sur les musiques inuites en Alaska (1985a), mais a aussi travaillé avec les communautés inuites du Québec. Jean-Jacques Nattiez a mis sur pied en 1974 à la faculté de musique de l'Université de Montréal, le « Groupe de recherche en sémiologie musicale » qui s'est intéressé à la musique amérindienne et plus particulièrement à la musique inuite traditionnelle (Nattiez 1980, 1988). Cette équipe a travaillé à la production d'un disque sur étiquette Philips dans la collection UNESCO (Nattiez *et al.* 1978), qui a mérité des honneurs (Dominique et Deschênes 1985 : 151). Johnston (1975) a réalisé une étude comparative de la musique inuite selon les régions arctiques (*Idem* : 153).

Les Inuit sont reconnus pour leurs chants de gorge (*katajjaq, katajjait*). Ce sont des chants gutturaux rythmés et alternés chantés généralement par deux femmes placées l'une en face de l'autre et se tenant par les bras. Ils font également des chants au tambour qui sont *performés* comme une danse avec le tambour (*pisiq, pisiit* ou *ajaja*), et des chants sans tambour (*aqausit*) Diamond 2008: 35-59). Leur tambour est formé d'un grand cerceau mince, avec une membrane de cuir qui maintenant est faite en caoutchouc, qu'ils frappent de chaque côté et sur le cadre. Aussi, selon Tumasi de Puvirnituk, les hommes font traditionnellement des chants de bouche (*iqillituktaq*) qui s'apparentent au *beat box* que l'on connaît aujourd'hui dans le courant hip hop (Tumasi Kinuiaq 2009 : entretien). (Voir Beaudry 1985a-b, 1988a-b, 1992, 2001b; Diamond 1982, 2008: 35-59; Nattiez 1980, 1988; Nattiez *et al.* 1978; Johnston 1975; Wright-McLeod 2005; Tremblay-Matte et Rivard 2001)

Les chants de gorge sont des imitations de sons qui font partie de l'environnement des Inuit tels des sons d'oiseaux, d'animaux, de traîneaux à chien, d'outils, d'insectes, de cours d'eau, etc. Ce peut être le cri des outardes, le son du maringouin, le bruit que fait la scie, le traîneau à

chiens qui glisse sur la neige ou les chiens qui courent. Le genre est ouvert à la création de nouveaux chants par imitation des sons. Par exemple, la mélodie de « Bonne fête » en chant de gorge fait maintenant partie du répertoire. Le chant de gorge était anciennement pratiqué comme des jeux ou des compétitions entre les femmes alors que les hommes étaient partis chasser. Maintenant pratiqué principalement au Nunavik (Nord du Québec) et sur l'île de Baffin au Nunavut, le chant de gorge est devenu une forme de prestation musicale et culturelle chez les Inuit (Belleau et Koperqualuk, programme de la Soirée culturelle CIÉRA-AÉA 2009).

#### **4.3.1 Pratique contemporaine de chant de gorge inuit**

Les chants de gorge sont généralement chantés seulement par les femmes, et seulement par les femmes inuites. Certains hommes en font, mais c'est rare. Les aînés inuits ont fait un grand rassemblement dans les années 2000, où ils ont parlé du chant de gorge : « Qui peut en faire? Qui ne peut pas en faire? » (Belleau 2009 : entretien; Diamond 2008 : 55). Les aînés ont décidé collectivement que le chant de gorge était une pratique réservée aux Inuit, pour des questions de droit et de propriété intellectuelle. Les non-Inuit ne peuvent pas apprendre à en chanter et en faire des prestations publiques. C'est un grand débat, car plusieurs personnes sont tellement fascinées par les chants de gorge inuits qu'elles veulent en faire, par exemple dans les pratiques de fusion de la musique du monde. Même une femme inuk chantant ces sons toute seule d'une façon plus expérimentale est aussi sujet à débat (par exemple Tanya Tagaq). C'est mal vu d'expérimenter en dehors d'un certain cadre autour de cette pratique traditionnelle, comme ce l'est pour l'utilisation du tambour innu *teueikan*. Les questions culturelles et politiques et les enjeux de transmission entrent ici en jeu, comme pour la plupart des musiques autochtones (Diamond 2008). Les Autochtones sont extrêmement sensibles à se faire voler (emprunter) leur culture, ayant vu leur héritage culturel méprisé, interdit ou volé depuis les débuts de la colonisation. C'est donc souvent mal vu quand des Allochtones utilisent des musiques autochtones, par exemple dans la *world music*. Il y a des choses qui ne se transmettent tout simplement pas, qui ne se donnent pas; il y a des restrictions et des procédés à suivre.

Concernant les chants de gorge, par exemple, la chanteuse québécoise « amie des Autochtones » Chloé Sainte-Marie voulait apprendre et plusieurs chanteuses de gorge inuites

étaient réticentes à le lui montrer (M. Belleau 2009 : entretien). Certaines toutefois lui montrent, mais elle ne peut pas vraiment utiliser cette pratique musicale en spectacle, même en duo avec une femme inuite. Au spectacle *Mishta Amun* en mai 2008, elle a accompagné deux chanteuses de gorge, en faisant la troisième voix de chants de gorge; il fallait au moins deux chanteuses inuites pour qu'elle puisse se joindre à leurs chants. Même d'autres chanteurs autochtones, mais non-Inuit, ne peuvent pas emprunter les chants de gorge selon leur bon vouloir. Certains incluent dans leur musique des sons, des souffles, qui ressemblent aux chants de gorge (voir Laveau 2011 : 3; Mckenzie 2009 : 1). Ce n'est pas du chant de gorge comme tel, mais ça s'en inspire ou s'en approche. Tanya Gillis Tagaq, une jeune Inuite, fait des chants de gorge seule, accompagnés musicalement, de façon très expérimentale (Tagaq 2014, 2007; Tagaq dans Björk 2004; voir Diamond 2008 : 56). Certains critiquent cette utilisation, même si elle est Inuite (Diamond 2008 : 56; M. Belleau 2009 : entretien). Elle croise aussi son chant de gorge avec du *beat box*, que l'on peut entendre dans sa chanson *Burst* avec le *beat box* du rappeur Shamik Bilgi (Tagaq 2007 : 10). Marie Belleau (Inuk d'Iqaluit) a aussi fait du chant de gorge avec le rappeur d'origine haïtienne Woods qui fait du *beat box* (Wapikoni 2008), et Sylvia Cloutier (Inuk de Kuujuaq) et Akinisie Sivuarapik (Inuk de Puvirnituk) l'ont fait également avec les rappeurs ontariens de Blue Print (PUV 2009; figure 57). Ce genre de fusion devient de plus en plus courant (Diamond 2008 : 55-59). Le public adore ça, mais par exemple, Marie Belleau se pose la question si elle peut ou non faire ce mélange, jusqu'où elle peut aller (2009 : entretien). La grande question que se posent ces artistes est jusqu'où ils peuvent pousser la création dans le monde contemporain qui est de toute façon transformé, jusqu'où ils peuvent se permettre personnellement de transformer la culture et la musique traditionnelle. La création est très valorisée, mais il y a des limites aux possibles. Toutefois, de plus en plus, l'utilisation d'enregistrements de chant de gorge inuit et l'invitation de chanteuses de gorge inuites à collaborer dans des projets d'innovation musicale comme des fusions ou des musiques électroniques deviennent des pratiques courantes (M. Belleau 2015 : comm. pers.)

## 4.4 Traditions musicales algonquiennes

Les Algonquiens du Québec sont traditionnellement des chasseurs-pêcheurs-cueilleurs nomades des forêts laurentiennes, boréales et du Subarctique du Nord-Est américain, vivant en petits groupes familiaux voyageant à l'intérieur des terres pendant la saison hivernale et se rassemblant sur les rives des grands cours d'eau l'été. Les réserves/communautés d'aujourd'hui sont généralement leurs anciens lieux de rassemblement estival. Ils vivaient de la chasse au caribou, à l'orignal, aux petits gibiers, du piégeage des animaux à fourrure, de la pêche, de la cueillette de petits fruits et de plantes médicinales. Toute leur culture est axée autour de ces activités cynégétiques. Ils forment une série de groupes régionaux contigus dont les langues et les cultures constituent un continuum à travers le Subarctique canadien, de l'est du Labrador jusqu'au centre de l'Alberta (Kew dans Speck 1977: ix). Les bandes, traditionnellement, sont des entités politiques et géographiques (toutefois sans limite fixe), mais ne se distinguent pas de façon majeure, culturellement et linguistiquement, de leurs voisines. Les gens s'identifiaient à leur bande, généralement identifiée par un cours d'eau majeur ou un lieu de rassemblement estival, ainsi qu'à leur groupe culturel et linguistique plus large.

From a linguistic and cultural perspective there is relatively little to distinguish one band from another. The term Cree could appropriately be extended to include the people Speck describes, for the main cultural differences between various groups arise from slight variations in subsistence activities, which are related to regional variance in abundance of different species of game and fish. Differences certainly existed in styles of decorative work on clothing, forms of canoes and snowshoes, minor elements of mythology, and the like, but basic similarities overshadow differences. (Kew dans Speck 1977: ix)

Les nations algonquiennes aujourd'hui se regroupent selon différentes affinités culturelles, spirituelles et politiques. Par exemple, les Atikamekw étaient ancestralement davantage en lien avec les nations à l'ouest (les Anishinabeg et les Ojibwa), tandis qu'aujourd'hui, ils ont aussi développé des liens avec les nations à l'est, soit les Wendat et les Innus fréquentant aussi le centre urbain de Québec et la communauté de Wendake. L'alliance politique des Atikamekw et des Innus-Montagnais (Conseil Attikamekw-Montagnais), établie de 1975 à 1995 afin de promouvoir leurs droits et négocier conjointement leurs revendications globales avec les gouvernements, est grandement responsable de la proximité et de l'inter-influence contemporaine des Innus et des Atikamekw. De leur côté, les Anishnabeg-Algonquins se



voient davantage séparés des Atikamekw par différents réseaux routiers et rapprochés des Cris qui fréquentent aussi le centre urbain de Val d'Or, tout en conservant des liens forts avec les Anishinabeg (notamment Ojibwa) de l'Ontario et la communauté urbaine d'Ottawa. Les Mi'kmaq de la Gaspésie sont davantage en relation avec les autres Mi'kmaq dans les Maritimes canadiennes et du nord-est des États-Unis, tout comme les Abénakis du Québec qui sont en relation au sud avec les Abénakis des États-Unis. Les Abénakis sont également en relation avec les Mohawk par leur proximité géographique. Leurs langues et cultures se sont d'ailleurs imprégnées l'une de l'autre (M. Fréchette 2014 : comm. pers.). Les Malécites forment une diaspora à travers le Québec, le Canada et les États-Unis, qui se rassemble annuellement lors de leur « pow wow » sur leur terre de réserve à Cacouna au mois d'août. Dans leur renouveau spirituel, tous sont toutefois orientés vers les influences provenant de l'ouest.

Comme la plupart des espaces culturels contemporains, l'espace algonquien se vit, se joue, s'affirme et se transforme également au sein de réseaux virtuels et médiatiques tels que l'internet, la télévision et la radio, et possède des ramifications multiples et superposées avec d'autres espaces culturels, autochtones et allochtones. Consciente des nombreuses transformations des espaces culturels algonquiens contemporains, je tente toutefois d'identifier les continuités culturelles algonquiennes et les caractéristiques des processus des transformations et de ramifications (réseautages).

Du côté musical algonquien, Beverley Diamond (1985, 1988, 2008 : 60-94; *et al.* 1988, 1994, 2008 : 63-67) a réalisé plusieurs recherches concernant les musiques algonquiennes traditionnelles et chrétiennes, notamment innues, naskapis et mi'kmaq, en s'intéressant aussi aux musiques populaires innues. Lynn Whidden (1983, 1984, 1985a-b, 1986, 1988, 2007) a réalisé des travaux importants sur les musiques traditionnelles et contemporaines des Cris de la Baie James et de l'ouest. Paul-André Dubois (1997) s'est intéressé aux musiques algonquiennes traditionnelles et chrétiennes en contexte d'évangélisation. Sylvie Berbaum (1995) s'est intéressée aux musiques ojibwa traditionnelles en lien avec la spiritualité dans laquelle elles s'inscrivent et qu'elles mettent en oeuvre. Louise Laplante et José Mailhot (1972), ainsi que Sylvie Vincent (1982), se sont penchées sur les musiques traditionnelles innues que sont les chants au *teueikan*. Je travaille moi-même sur les musiques innues (2005a-

b, 2010c, 2012a-b-c-e, 2015) et les musiques autochtones au Québec (2010a, 2012d), en m'intéressant particulièrement aux musiques populaires contemporaines. Laurent Jérôme (2005a-b, 2007, 2009b, 2010) réalise des recherches importantes sur les musiques atikamekw néo-traditionnelles et panamérindiennes. En s'intéressant à la parole chez les Cris de la Baie James, Richard Preston (1985, 2002 [1975]) y a inévitablement abordé les chants et musiques. Les travaux précurseurs des anthropologues Frank Speck (1977 [1935]), Alfred Hallowell (1926, 1955, 1971, 1976, 1992), Lucien Turner (1888a-b, 1979 [1894]), Adrian Tanner (1979), Jacques Rousseau (1953, 1947) et Regina Flannery (1939), qui traitent des traditions rituelles des chasseurs-pêcheurs-cueilleurs algonquiens, abordent aussi des aspects musicaux comme les chants au tambour, au hochet et les danses, les musiques traditionnelles étant étroitement liées aux rites de chasse. (Voir chapitre 3)

#### **4.4.1 Pratiques contemporaines des chants au tambour algonquiens**

Les Innus ont davantage conservé les traditions musicales du tambour *teueikan* (figures 63, 71). Les autres nations ont perdu cette pratique avec l'évangélisation principalement, les missionnaires ayant mis fin à ces pratiques en brûlant leurs tambours et autres objets spirituels. En particulier chez les Innus, le *teueikan* est un instrument très spirituel et sacré. Comme je l'ai présenté au chapitre 3, il faut tout un processus spirituel pour pouvoir en jouer traditionnellement, s'inscrivant dans la poursuite d'un mode d'être au monde traditionnel, d'un mode de vie de chasseur. Ce sont principalement les hommes qui sont assez âgés, les grands chasseurs reconnus, ceux qui ont acquis de la maturité et qui respectent les animaux et le territoire, qui reçoivent en rêve des chansons et des autorisations à jouer de ce tambour. Tous les chants qui se chantent au *teueikan* ont été reçus en rêve. Comme on l'a vu, le rêve permet la communication avec le monde spirituel, avec le cosmos.

Aujourd'hui, le mode de vie a beaucoup changé; avec l'impact de la colonisation et de l'évangélisation, la sédentarisation dans les réserves, les tentatives du gouvernement de « mettre en réserve » les Autochtones, de les « civiliser », de les éduquer dans le système occidental par le biais des pensionnats, de les intégrer dans la société en leur faisant quitter leur mode de vie ancestral (voir Charest *et al.* 2012, 2015a-b-c). Maintenant, les jeunes vont beaucoup moins dans le bois pour chasser et suivre le mode de vie traditionnel. Donc, ils ne

sont plus en contact avec le territoire, ne reçoivent plus les rêves qui permettent de jouer du tambour et les chants qui viennent avec ces rêves. C'est un enjeu très actuel. On a tout le temps l'impression d'être à la fin d'une époque, que les vieux meurent et qu'il n'en restera plus de ces porteurs de traditions... Mais on dirait que c'est vraiment ce qui se passe actuellement chez les Innus. Des aînés qui ont vécu le mode de vie nomade ancestral, qui ont 70-80 ans aujourd'hui et qui chantent au *teueikan*, il en reste environ 5 seulement... C'est vraiment peu. On ne sait pas ce qui va arriver quand ces personnes nous auront toutes quittés. Leurs cadets vont peut-être prendre leur place, mais de façon différente. Actuellement, ceux qui ont 40-50 ans n'osent pas vraiment. On dit aussi que si on l'utilise de façon inappropriée, incorrecte, qui n'est pas selon le processus spirituel traditionnel, ça peut apporter malheur. On interprète les malheurs de quelqu'un qui joue du *teueikan* sans y être autorisé comme étant la conséquence d'une mauvaise utilisation de cet instrument spirituel. Il y en a qui suivent moins cette façon de penser, qui se disent qu'il faut quand même faire entendre le *teueikan* et continuer à en jouer même si ce n'est plus comme avant. D'autres ne savent pas trop quoi en penser... C'est sujet à débat. Certains ont été désignés comme héritiers du *teueikan* de leur père, de leur grand-père ou d'un proche aîné par ces derniers, mais n'en ont pas encore rêvé ou ne mènent pas des vies assez saines pour l'utiliser. Il y en a même qui ont reçu des rêves les appelant au *teueikan* et qui n'osent pas en jouer, ne se sentant pas assez responsables ou capables de manier ce pouvoir. Certains attendent plusieurs années avant de se sentir prêts, comme par exemple Alexandre McKenzie, aîné innu de Matimekush, qui est depuis quelques années un chanteur au *teueikan* reconnu. Mais je connais tout de même des hommes innus de 40-50 ans qui ont été appelés par le *teueikan* et qui vivent de fortes expériences spirituelles avec leur tambour, mais qui ne partagent leurs chants et leurs expériences que dans des cercles restreints.

Chez les Anishnabeg, l'utilisation du tambour à main n'est pas aussi restrictive que chez les Innus, dépendamment des communautés. Dans certaines communautés, les femmes peuvent s'en accompagner au chant sans avoir l'impression de commettre un sacrilège (E. Monnet 2011 : entretien). Aussi, l'artiste innu Florent Vollant joue du tambour dans ses spectacles, mais ce n'est pas un *teueikan* innu. Il utilise un autre genre de tambour à main, sans corde transversale et sonnailles, qu'un artiste algonquin lui a donné (F. Vollant 2009 : entretien;

figure 73). C'est une question pratique, mais surtout, une question spirituelle de respect envers la tradition et le pouvoir particulier du *teueikan* innu, dont il rêve de rêver un jour.

Le tambour que j'ai, c'est un cadeau que j'ai eu d'un artiste algonquin. C'est algonquin, celui-là. C'est pas un *teueikan* comme nous autres on possède, ok. Le *teueikan*, c'est un autre environnement, je te dirais, c'est un autre esprit, c'est pas la même chose. C'est plus fragile, c'est une sonorité qui est plus difficile à maîtriser, quand tu voyages avec, tu sais. Pis j'ai un grand grand respect. [...] Quand l'artiste algonquin m'a laissé ce tambour-là, [dans] ma musique, ça a pris beaucoup de place, pis ça a fait un gros changement. Pis celui-là, il est plus voyageable on dirait. [...] Mais je reste très respectueux de tout ce qui s'appelle [...] musique traditionnelle autochtone. Je suis très respectueux des tambours, des gestes qui accompagnent les chants traditionnels. (F. Vollant 2009 : entretien)

*Puamuna* [Vollant 2015] est aussi un hommage aux rêves qu'il rêve de faire : celui des chanteurs traditionnels qui reçoivent leurs mélodies par les rêves avant de les transmettre. (Bernard 2015)

Les Anishnabeg et les Atikamekw revitalisent des traditions de chants individuels au tambour à main, qu'ils peuvent pratiquer seuls ou en groupe (voir Jérôme 2005, 2010). Les jeunes femmes notamment s'approprient davantage ce style (Rising Moon, Odaya, Kathia Rock), peut-être avec l'influence du groupe autochtone féminin Ulali des États-Unis qui est reconnu internationalement depuis une vingtaine d'années, et dont les membres chantent en s'accompagnant au tambour à main. Aussi, plusieurs participant-e-s aux cérémonies de tentes à sudation (*mateshan* en *innu-aimun*) chantent à l'intérieur de la tente, et certain-e-s s'accompagnent d'un tambour à main. Les chants sont un élément constitutif de ces tentes à sudation. Différentes personnes participantes, de différentes nations lorsqu'il y a lieu, sont appelées à chanter leur chant de prédilection, ou tel chant traditionnel approprié à la cérémonie, et les autres l'accompagnent en chœur lorsqu'ils la connaissent. Il y a même des chants de musique populaire autochtone qui peuvent y être chantés, soit parce que c'est son auteur-compositeur qui la chante, ou parce qu'elle est chère au participant qui choisit de la chanter et qui s'y identifie.

Les Innus ont leur danse traditionnelle, le *makushan* (ou *makusham*), qui est dansée sur les chants au *teueikan* lors des fêtes (figures 54, 71, 72). *Makushan*, c'est à la fois la danse, l'événement qui rassemble et la nourriture qui est partagée à ce moment. C'est généralement de la nourriture de chasse, de pêche ou de cueillette, en particulier la « graisse de caribou » qui a une valeur spirituelle et de communion (commune union) entre les personnes humaines et

autres-qu'humaines. Aujourd'hui, la danse de *makushan* est aussi dansée avec joie et fierté lors des spectacles de musique populaire, en particulier sur certains chants identitaires au rythme battant comme *Ekuan pua* et *Tshinanu* (voir 10.2.1-2), et sur des chants traditionnels repris de façon populaire, comme *Uapan nuta* et *Uisha, uishama* (voir Audet 2012a).

Plus à l'ouest du Québec, les Atikamekw, les Anishnabeg-Algonquins, les Cris, les Mohawk, les Wendat et les Innus de l'ouest se sont approprié la culture musicale des pow wow, avec la pratique des chants au grand tambour pow wow collectif. C'est un tambour placé à l'horizontal sur des petits piliers, autour duquel plusieurs chanteurs assis en cercle frappent le tambour et chantent collectivement des chants formés de vocalises et de quelques paroles. Cette tradition musicale vient de l'ouest et a été créée par les Sioux à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, d'une autre famille culturelle et linguistique, à la suite d'un rêve fait par une femme et transmettant aux hommes les enseignements sur ces nouvelles pratiques (Hoefnagels 2012; Hoffmann 1997). Les Anishnabeg-Algonquins sont plus proches traditionnellement et géographiquement de cette culture. C'est un débat à savoir à quel point, chez les nations du Québec, l'univers spirituel et rituel fondant ces pratiques est ancestral, perdu et retrouvé, ou si c'est plus récent comme emprunt (Hoefnagels 2012; Jérôme 2010), par exemple concernant les tentes à sudation collectives, la danse du soleil et les danses et chants associées au tambour de pow wow. Mais chez les Atikamekw par exemple, depuis une quinzaine d'années ils se l'approprient, composent des chants de ce style dans leur langue et sont des grands organisateurs de pow wow et *performeurs* des danses de pow wow avec tous leurs *regalia* (voir Jérôme 2010; Black Bear Singers; Wemontashee Singers; figure 42). C'est toute une spiritualité qui accompagne cette pratique et ce mouvement qui sont très liés aux mouvements de décolonisation, de revitalisation et de guérison autochtones. Plusieurs Autochtones d'aujourd'hui, peu importe si ça origine de leur propre nation ou non, y trouvent des échos à leur propre culture d'origine, s'y identifient et s'y reconnaissent car c'est une manifestation impressionnante par laquelle les Autochtones sont reconnus et valorisés. Ils y trouvent l'expression d'une identité autochtone très forte et fière, l'appartenance à une communauté proprement autochtone et la pratique d'une spiritualité autochtone les incitant à prendre en main leur cheminement de vie à travers un processus de guérison des blessures de la colonisation.

Comme nous l'avons discuté dans le chapitre 3, pour les musiques innues anciennes et les musiques algonquiennes en général, la création est très importante (voir 3.3.3 et 3.3.5; Audet 2015). Peu de répertoire se transmet de génération en génération. Chaque personne doit chanter son chant ou ses chants propres; c'est très personnel et inspiré de la vie, de l'expérience, du senti. Quelqu'un qui chante seulement les chansons des autres et qui n'a pas ses propres créations n'est pas très bien considéré. Souvent, nous concevons un stéréotype des musiques traditionnelles comme étant transmises de la même façon sur plusieurs générations, comme étant très stables. Mais ce n'est pas le cas chez les Algonquiens. Seulement très peu de chants se transmettent sur plusieurs générations; ce sont les grands succès qui traversent les générations. Ces chants peuvent être réinterprétés selon la personnalité et l'expérience de chaque chanteur. Même dans les nouvelles pratiques du tambour à main et du tambour collectif de pow wow, la création de nouveaux chants exprimant la réalité propre du groupe et du chanteur leader (auteur-compositeur-interprète) est essentielle afin de se démarquer et de s'affirmer les uns parmi les autres, surtout chez les hommes.

## **4.5 Espaces de rassemblement et de manifestations musicales autochtones**

Comme ailleurs, les rassemblements sont des événements importants chez les Autochtones, qui rythment et fortifient la vie collective. La musique rassemble et chez les Autochtones, traditionnellement, la musique est toujours présente lorsqu'il y a un rassemblement. Les manifestations musicales sont essentielles aux rassemblements, dans cette perspective de résonance ontologique où les musiques servent à s'identifier en tant que personne particulière et membre d'une collectivité et du cosmos, ainsi qu'à entretenir des relations avec les autres personnes du cosmos afin de (sur)vivre et de se donner du pouvoir sur sa vie et au sein de son environnement (voir chapitres 1 et 3). Laurent Jérôme, à propos de la participation contemporaine des Atikamekw aux pow wow contemporains, parle du geste d'« affirmer son identité sociale en étant présent lors de l'événement » (Jérôme 2010 : 269). De même lors des festivals et spectacles de musique populaires, par leur seule présence et participation « en chair et en os », les Autochtones affirment leur identité propre et collective et activent les relations qui les unissent aux autres spectateurs, aux artistes, au lieu ainsi habité

comme foyer et aux mondes qu'ils expriment et représentent. Ainsi la présence à un événement est aussi un geste cosmo-relationnel et de revitalisation personnelle et collective.

Les prestations musicales ont ce pouvoir d'envelopper tout le monde dans une même atmosphère, d'instaurer un espace-temps de commune union, tous unis à travers les mêmes vibrations, sonorités et propos, en résonance collective, dans une expérience sensible partagée dans l'espace et le temps (Hoffmann 1997; voir 1.2.3). De la même façon que la fumée de sauge, de foin d'odeur ou de tabac sert à instaurer un sentiment de partage entre toutes les personnes présentes en les enveloppant dans une même atmosphère (Moe Clark 2009 : entretien; voir Mitchell *et al.* 1981), les battements grondants du *teueikan* servent à harmoniser les battements de cœur et unir, à créer une atmosphère de co-présence (Audet 2005a, 2012a). Il en est de même pour les manifestations musicales populaires contemporaines. Ces dernières ont souvent pris le relais des musiques traditionnelles en transformation ou en perte. Par exemple, chez les Innus, il y a presque toujours, ou du moins idéalement, de la musique *live* dans les partys de famille. Dans les années 1960-1980, l'Innu de Pessamit Joachim Copeau chantait des chants au *teueikan* divertissants qui incitaient à danser le *makusham* dans les partys du temps des Fêtes (D. Bacon 2010 : comm. pers.; S. Hervieux 2005 : comm. pers.). D'autres jouaient aussi des *reel* à l'harmonica, au violon ou à la guitare pour danser la gigue. Maintenant, c'est la guitare et la musique populaire qui permet cela et qui est le médium le plus convoité afin de faire la fête et se rassembler (F. Vollant 2003 : entretien; P. McKenzie 2003 : entretien; J.T. McKenzie comm. pers.; D. Bacon 2010 : comm. pers.; M. Rock 2010 : comm. pers.; J. McKenzie 2004 : comm. pers.; S. Hervieux 2005 : comm.pers.).

Les lieux où se tiennent les événements musicaux et leur organisation spatiale (carrefours, lieux de rassemblement, *gathering places*) ont aussi un sens identitaire et cosmo-relationnel. Ce sont des lieux habités qui « ont une âme », des carrefours, noyaux, foyers et points de convergence de réseaux autochtones, comme l'étaient et le sont encore les lieux de rassemblement traditionnels qu'ils investissent souvent.

## 4.5.2 Makushan : origine et sens des rassemblements festifs avec musique en milieu algonquien

Le concept de *makushan* est central dans la compréhension des pratiques musicales anciennes et contemporaines en contexte collectif, en lien avec le rassemblement, l'affirmation identitaire, l'entretien des relations et le réseautage. Les *makushan* sont des moments partagés ensemble en un lieu de convergence, des rassemblements festifs de chasseurs nomades autour de nourriture précieuse (prélevée/reçue du territoire) accompagnés de musique (chants au *teueikan*) et de danse (*nimun, makushan*), permettant de réitérer, de réaffirmer et d'entretenir les interrelations entre humains, non-humains et environnement. Ils sont des points de rencontre, d'expression et de convergence des réseaux humains et autres-qu'humains, soit les maîtres des animaux terrestres et aquatiques, les esprits du territoire, le grand esprit créateur *Tshishe Manitu*, etc. Ce sont des occasions majeures de communication et de commune union entre humains et autres-qu'humains, où les humains remercient les esprits pour leur bienveillance et transmettent les valeurs de respect.

Les musiques autochtones sont traditionnellement un élément central des rassemblements autochtones, et le sont encore aujourd'hui, comme nous le verrons dans cette thèse. Par exemple, chez les Algonquiens du Subarctique, le tambour *teueikan* est un instrument rassembleur et messager. Les *makushan* sont des événements rassembleurs, des rassemblements festifs, autour d'un festin, où interviennent les chants au *teueikan* et la danse circulaire, dans un esprit de communion, de partage et de respect entre humains, animaux et autres êtres non humains.

Chez les peuples algonquiens du Québec, les festivals, les spectacles et les fêtes communautaires sont des occasions de rassemblement qui sont en continuité culturelle avec les *makushan* traditionnels et les anciens rassemblements d'été. Les rassemblements d'été étaient un moment de grandes retrouvailles et donnaient lieu à de nombreuses fêtes et cérémonies; c'était l'époque des mariages (unions conjugales), baptêmes, funérailles-enterréments, prières, repas communautaires. Les familles apportaient de la nourriture des différentes régions d'où elles venaient. Par exemple, celles de la rivière Moisie apportaient du saumon tandis que celles du nord amenaient de la graisse et de la viande de caribou séchée (D.



Descent 2011 : comm. pers.; A.-M. André 2011 : entretien). Le festival Innu Nikamu fait revivre ces grands rassemblements estivaux de plusieurs bandes et communautés. Dans les années 1850 à 1960 environ, ces rassemblements d'été avec mariages et baptêmes étaient orchestrés par les prêtres lors des missions estivales et ont été davantage transformés par l'évangélisation et syncrétisés; les « vrais » rassemblements traditionnels étaient ceux qui se tenaient tout au long de l'année à l'intérieur des terres, autour d'une bonne chasse ou en des lieux de rencontre, de jonction et d'attente dans le territoire (D. Descent 2011 : comm. pers.; R. Vollant 2009 : entretien). Les rassemblements contemporains d'été dans les communautés sont en fait des rassemblements traditionnels que les missionnaires ont convertis en rassemblement catholiques. Par exemple, Innu Nikamu est un festival nouvellement créé, mais dans l'esprit des rassemblements traditionnels estivaux précédant le départ à l'intérieur des terres, et avec l'héritage de plus d'un siècle de ces rassemblements devenus catholiques (voir chapitre 9).

Aujourd'hui, les rassemblements et même les *makushan* sont moins spirituels et moins liés au territoire et à la chasse, mais sont très importants pour raviver la fierté identitaire innue et renforcer les liens sociaux et de solidarité entre les Innus et avec les gens des autres nations autochtones et allochtones. Réginald Vollant, Innu de Mani-utenam et frère de Florent, producteur de la série d'émissions musicales Makusham (APTN), directeur de la radio CKAU et du festival Innu Nikamu, m'a très bien expliqué ce qu'était un *makushan* traditionnellement.

R : *Makusham*, *makushan*, dans le vrai terme, dans la vraie langue innue, c'est *mukushan*. Écoute, *mukushan*, c'est ancien, c'est vraiment ancien, c'est vraiment... ça date de l'époque du nomadisme, ça va très loin. *Mukushnanun*, c'est : on va partager des moments ensemble, entre des familles de chasseurs, des familles nomades, qui vont partir d'un endroit dans le nord, pis qui vont marcher des kilomètres et des kilomètres et des jours et des semaines pour aller se rejoindre dans un lieu précis qu'ils ont déterminé déjà à l'automne, et en plein hiver, les gens vont se rassembler pour partager des repas, des choses comme ça. Mais ce qu'il y a de particulier dans les *mukushan*, c'est qu'à l'époque, les anciens, c'est que les gens se préparaient longtemps à l'avance, avant d'aller dans ce lieu-là. Alors tout ce qui était comme prélevé si tu veux, durant les mois que les gens passaient en forêt, tout ce qui était comme prélevé, précieux, ils le gardaient pour la rencontre qui va avoir lieu trois, quatre mois plus tard, en plein hiver, en plein froid, si tu veux, en février, ou en janvier. Alors, tout ce qui était comme précieux, c'était partagé à ce moment-là. [...] À l'époque des anciens, ça chantait au chant traditionnel au *teueikan*, pis c'est des heures et des nuits, des nuits de chants et de danses. (Réginald Vollant 2009 : entretien)

Lui et son équipe travaillent à recréer cet esprit dans l'émission *Makusham* (Vollant 2009, 2010, 2011).

Alors on a recréé je pense, ça, nous, dans cette façon-là. Alors tout ce qui est précieux, je pense entre autres à des artistes qui n'ont pas encore sorti des albums, qui font des chansons sur un plateau, alors ils offrent le meilleur d'eux-mêmes en fait, comme ça se faisait à l'époque des anciens chez nous, à l'époque des nomades. [...] On recrée un vrai *makusham*, si tu veux, sur un plateau de tournage de télévision, avec des artistes. C'était ça l'idée. [...] Le *makusham* qu'on recrée, avec des artistes musiciens, je pense qu'on rejoint notre objectif qui était de mettre du monde ensemble et de partager des moments ensemble, intimes, musicalement, spirituellement, parce qu'on va dans cet aspect-là de la chose, on sent qu'il y a un beau *spirit* dans ce qu'on a vécu, personnellement, avec ce qu'on a fait, puis on est particulièrement heureux et contents pour ça. [...] Ce sont les esprits qui nous ont amenés à faire des choses comme ça, tu vois. [...] Il n'y a pas juste du country music, il y a du rap là-dedans, il y a du hip hop, il y a du folk, il y a du rock, blues, de tout! Alors ça fait de la belle belle magie. Il y a énormément de travail là-dedans! Mais ça se fait dans un esprit, ce qui m'a marqué aussi, c'est dans la façon que c'est entrepris, il y a beaucoup de respect. [...] Et puis je te dirais que ça ça s'est transmis partout. Lors du tournage des émissions en mai dernier, on a senti beaucoup beaucoup de respect entre les gens, un bel esprit de famille. [...] On a créé une famille multiethnique, si tu veux, entre Autochtones, Cajuns, Québécois. [...] Puis ça, on le voit à la télé. On le sent à la télé. [...] Au niveau du public, les gens restaient à la fin. Les gens après la dernière prise, les gens restaient pour échanger soit avec Florent, ou avec les artistes invités. C'était assez convivial, assez chaleureux comme événement. [...] Alors ça, écoute, c'est des graines qu'on sème, ici et là, pour permettre à des gens d'être en harmonie. C'est sûr qu'on parle de musique, on parle de performance musicale entre artistes, mais je pense qu'on a à vivre des expériences de ce genre-là pour nous permettre d'être bien, d'être heureux, pis de se connaître davantage, pis de s'apprécier aussi en tant qu'individu, en tant que peuple, en tant que nation. [...] Ce que je fais comme projet dans *Makusham*, ça rejoint exactement mes aspirations, si tu veux, de pouvoir faire découvrir la culture autochtone aux gens de chez nous, aux Autochtones carrément, mais aussi aux non-Autochtones, mais en même temps dans un esprit de partage, d'échange, pis d'appréciation de ce qu'on peut être. Je crois moi, en la découverte de l'autre pour mieux s'apprécier pis pour mieux grandir ensemble. [...] Avec des projets de cet ordre-là, culturellement, musicalement, spirituellement, je pense qu'on peut arriver à [...] semer des graines un peu partout, pis nous permettre de bien avancer dans la vie en tant que peuple, en tant que Québécois, en tant que Cajuns, en tant qu'Autochtones, grandir comme ça. (Réginald Vollant 2009 : entretien)

L'émission *Makusham*, comme d'autres événements contemporains rassembleurs autour de la musique, se situe ainsi tout à fait dans l'esprit de rencontre, d'expression identitaire et de partage collectifs soutenus par et alimentant une force spirituelle, dans la continuité des *makushan* traditionnels.

### 4.5.3 Différentes évolutions et appropriations des pow wow

Depuis les années 1970 aux États-Unis et au Canada (Hoefnagels 2012; Ellis *et al.* 2005; Tulk 2012; Jérôme 2010; Albers et Medecine 2005; Hoffmann 1997; Diamond *et al.* 1988), et plus récemment au Québec (Jérôme 2010), on remarque une montée grandissante du mouvement spirituel panamérindien qui se traduit notamment dans la popularité des pow wow traditionalistes, intertribaux ou panamérindiens (venant à l'origine de traditions des Plaines de l'Ouest) et de leurs pratiques identitaires, artistiques et spirituelles associées. Au Québec, on remarque leur progression dans les communautés autochtones, du sud-ouest vers le nord-est. Ces pratiques sont aussi de plus en plus intégrées aux spectacles et aux fêtes communautaires autochtones qui présentent une diversité de traditions de prestations et d'activités. Ces pratiques contribuent à renforcer des identités à la fois pan-autochtones, (néo)traditionnalistes et locales. Elles sont négociées et articulées avec d'autres appartenances et formes identitaires et culturelles, par exemple plus populaires, chrétiennes, ancestrales, euro-américaines (voir Csordas 1999).

Dû aux politiques de colonisation et d'assimilation, les sociétés autochtones ont vu s'effriter leurs propres systèmes sociaux et modes d'être au monde. Un fossé s'est creusé entre les générations, où la transmission culturelle se fait difficilement, ce qui génère une perte de référents identitaires qui est en grande partie responsable du désarroi et des problèmes sociaux des Autochtones aujourd'hui (Tanner 2004; Samson 2004; Mailhot 1999; Niezen 2000, 2009a-b; Bousquet 2002; Vincent 2009; Preston 1985). Les jeunes générations cherchent alors à s'identifier en tant qu'Autochtone malgré un mode de vie souvent très différent de leurs aînés, mais ne savent pas toujours où aller chercher cette identité qui leur redonne estime de soi, fierté et raison de vivre. Certains la trouvent au contact des aînés de leur communauté, de leurs récits et de leurs pratiques. D'autres la trouvent en s'impliquant dans des réseaux sociaux contemporains autochtones comme ceux de la musique populaire (Audet; Diamond; Scales), du cinéma avec le Wapikoni Mobile, du sport, de Facebook, de la politique et de diverses associations et entreprises autochtones. Et, de plus en plus, ils sont appelés par le mouvement panamérindien qui partage une spiritualité et des pratiques culturelles où plusieurs se reconnaissent aujourd'hui, s'inscrivant dans un processus de décolonisation, de revitalisation et de guérison autochtone (Jérôme; Tanner; Hoefnagels; Scales; Albers and Medecine; Ellis *et*

*al.*; Lassiter; Tulk). Il existe des débats au sein même des sociétés autochtones, par rapport à ce que « devrait être » l'identité autochtone aujourd'hui et comment ces diverses voies d'identification comme membre d'une Première Nation y répondent pour chacun. Par exemple, plusieurs Innus, jeunes et moins jeunes, critiquent les pratiques associées aux pow wow comme les chants au tambour collectif et les danses avec *regalia* (vêtements, coiffures et accessoires très décorés) comme n'étant pas leur culture et exprimant plutôt le stéréotype de l'Amérindien du Far West des films hollywoodiens. Toutefois, les Innus sont de plus en plus nombreux, surtout dans les communautés les plus à l'ouest à Mashteuiatsh et Pessamit, à s'y engager.

Whidden et Preston ont abordé ce phénomène chez les Cris (Whidden 2007; Preston 1985) et Diamond (2008), Cronk et Von Rosen (Diamond *et al.* 1988, 1994) ont comparé ses influences chez les Innus, les Mi'kmaq et les Mohawk. La thèse de doctorat de Laurent Jérôme s'est attardée spécifiquement aux nouvelles pratiques musicales associées à la spiritualité panamérindienne et aux pow wow chez les Atikamekw (2010). Comme ce phénomène origine de l'Ouest et que ces régions sont anglophones, il existe toutefois une riche littérature anglophone sur les pow wow en général dans le Canada anglais et les États-Unis, sur leur appropriation récente par plusieurs nations autochtones et leurs dynamiques avec les traditions locales (Hoefnagels 2001; Scales; Ellis *et al.*; Lassiter; Tulk; Albers et Medecine).

Il existe une grande diversité de pow wow selon les communautés, les nations et les relations entre celles-ci. Les pow wow reconnus comme tels sont dits de genre traditionnels et de genre compétitifs (Hoefnagels 2012; Tulk 2012; Jérôme 2010; Sable et Sable 2005). Mais à mon avis, pour être en accord avec ce qui se vit et s'est vécu réellement dans les communautés autochtones, nous devons considérer au moins un troisième genre de pow wow souvent non reconnu comme tel par les tenants des deux premiers, les pow wow « populaires », qui sont ceux qui m'intéressent dans cette thèse. Selon une perspective historique retraçant l'origine des pow wow et d'autres événements musicaux, on peut identifier les pow wow sur un continuum de genres entre « traditionalistes-spirituels » et « populaires », et plus ou moins « interculturels » ou « intra-culturels » (voir Albers et Medecine 2005).

Les auteurs s'intéressant aux pow wow discutent généralement des genres traditionnels et compétitifs. Probablement selon leurs informateurs et le type de pow wow qu'ils étudient, ils ne reconnaissent pas les pow wow de type populaire comme étant des pow wow, bien qu'ils soient nommés ainsi par ceux qui les organisent et y participent... Cependant, l'ouvrage de référence nommé *Pow wow*, dirigé par des sommités dans le domaine, accorde une place à ce genre de pow wow qui peut paraître moins « authentique » (Ellis, Lassiter, Dunham 2005). Des articles sur l'histoire des pow wow, liés aux foires du Far West, vont dans le sens de ma pensée. Ils trouvent écho (résonance) dans le fait que la plupart des Innus trouvent plus approprié à leur culture, à leur être contemporain, et plus « vrai », un festival populaire comme Innu Nikamu, qu'un pow wow avec des « Indiens à plume », comme certains le disent...

Déjà en 1988, en étudiant et en comparant trois événements intertribaux autochtones du nord-est américain (Innu, Mi'kmaq, Iroquois), les ethnomusicologues Cavanagh, Cronk et von Rosen distinguaient ces différents types de pow wow et la prévalence du terme pow wow pour nommer toute fête autochtone (Cavanagh *et al.* 1988).

Comme dans les Maritimes, les manifestations intertribales revêtent différents noms dans les communautés autochtones québécoises. [...] [Fréquemment appelées pow wow] D'autres manifestations (ou parties de manifestations) sont appelées *mokushan*, en algonquien, et une variante dialectale de ce mot, *agoshin*, est utilisée pour désigner le festival annuel d'été de quatre jours au Village-des-Hurons, à Québec. Le mot *mokushan* se rapporte historiquement à un rituel sacré associé à la chasse au caribou. La terminologie française « fête » peut aussi être utilisée. (Cavanagh *et al.* 1988: 15, 21)

De tous les noms donnés aux événements intertribaux, le terme « pow wow » est nettement le plus répandu, allant au-delà des frontières géographiques et linguistiques. [...] Les événements appelés « pow wow » ont en eux-mêmes différentes identités. Ceci peut se refléter ou non dans la terminologie émique (i.e. la distinction entre les pow wows de compétition et les pow wows « traditionnels »). D'autre part, le choix d'un nom - Innu Nikamu - qui n'a aucun précédent historique, témoigne peut-être de l'importance accordée à l'innovation qui caractérise ce festival. Alors que, de toute évidence, celui-ci découle moins de traditions historiques intertribales, il met l'accent sur le lien étroit avec la tradition montagnaise du *teueikan*. (Cavanagh *et al.* 1988: 19)

En comparant les descriptions des trois manifestations, on se rend compte que le terme « pan-indien » employé couramment n'est guère approprié. Il suppose encore plus d'homogénéité que le terme « intertribal » et dénature la variété et la richesse des célébrations contemporaines: par ailleurs, en suggérant habituellement des styles de performance typique des Plaines, le terme masque ainsi les expressions courantes dans les Forêts de l'Est, qui jouent un rôle primordial dans les événements décrits ici. Il en résulte que l'on détruit, en utilisant ce terme, la notion d'identités multiples. » (Cavanagh *et al.* 1988: 19-20)

Le terme pow wow lui-même n'est pas « authentique » si on se réfère aux traditions des Plaines de l'Ouest dont les pow wow traditionnels et compétitifs tirent leur origine. Le mot pow wow est un dérivé d'un mot d'origine algonquienne de l'est des États-Unis, *powwaw* (Narraganset), *pauau*, *pau wau*, désignant un rassemblement d'hommes-médecine et de leaders spirituels pour faire des cérémonies de guérison (Hoffmann 1997; Kahnawake Powwow; Wikipedia).

Le nom powwow lui-même vient de la langue Narraganset, et signifie « chamane », « maître », ou « rêve », « vision », ou encore « rassemblement », « conseil ». (Hoffmann 1997 : 5)

L'utilisation du terme pour désigner les fêtes et les rassemblements autochtones en général aurait été propagée par les Américains allochtones de l'est à l'ouest, puis intégrée par les différents groupes autochtones d'Amérique du Nord (Kahnawake Powwow).

Dans langue *innu-aimun*, le terme pow wow peut être compris comme une contraction de *napeu uau* (prononcé napeow waw) (mon interprétation), qui se traduirait comme « cercle d'hommes », « noyau ou œuf d'homme » ou encore « cercle spectaculaire », *napeu* désignant l'homme adulte, mature, et *uau*, une sphère, un cercle, un noyau, un œuf ([www.innu-aimun.ca/dictionnaire](http://www.innu-aimun.ca/dictionnaire)). La sphère ou le cercle représentent la perfection et l'univers-cosmos entier, un idéal algonquien et autochtone en général, comme dans le tambour et dans la roue de médecine autochtone qui représente le cercle de la vie, l'univers-cosmos circulaire composé de ses quatre directions cardinales; le noyau ou l'œuf, c'est la matrice, l'origine des possibles. Le terme *napeu* désigne l'homme adulte, mature et les qualités masculines valorisées comme la bravoure et l'intrépidité, mais aussi, quelqu'un qui a des qualités fantastiques, spectaculaires ou exagérées (*Idem*), ce qui peut nous faire penser aux qualités des chamanes. Les Euro-Américains ont compris le nom pow wow comme un conseil ou un grand rassemblement amérindien. Cette signification s'est répandue au-delà de ses nations d'origine et est devenue le terme courant anglophone et francophone pour désigner les rassemblements amérindiens, utilisé à la fois par les Autochtones et les Allochtones (Kahnawake Powwow; Wikipédia ; Ellis *et al.* 2005). Partant de cette signification, son utilisation a aussi été dérivée pour désigner une réunion ou un conseil de personnes importantes, par exemple d'officiers dans l'armée (Wikipédia; Kahnawake Powwow).

#### 4.5.3.1 Histoire des pow wow dans les Plaines de l'ouest canadien et américain

Les pow wow trouvent leur origine dans les pratiques des sociétés guerrières des nations autochtones des Plaines de l'ouest canadien et américain de la fin du 19<sup>e</sup> siècle (Hoefnagels 2012 : 109). Ils sont maintenant communs à travers l'Amérique du Nord, de plus en plus diversifiés et adaptés localement, greffés aux rassemblements et célébrations préexistantes (Hoefnagels 2012, 2007a; Tulk 2012; Ellis *et al.* 2005). Bien qu'apparaissant comme des manifestations de traditions séculaires authentiques, inchangées à travers le temps, voire précolombiennes, leurs formes actuelles révèlent pourtant des transformations historiques adaptées selon les époques, les cultures, les révélations spirituelles, les contextes politiques et les modes. Par exemple, dans le sud-ouest de l'Ontario, les rassemblements traditionnels autochtones incorporent des pratiques de danse et de musique de l'ouest depuis au moins les années 1950 (Hoefnagels 2012 : 109; 2007a). Chez les Mi'kmaq dans l'est du Canada, ces pratiques ont été intégrées dans les années 1980 (*Idem*; Tulk 2012, 2008, 2006). Au Québec, les démonstrations de danses et de chants au tambour de l'ouest sont intégrées de façon ponctuelle depuis les années 1960, mais ce n'est que dans les années 2000 que des pow wow contemporains ont été organisés et ont pris leur essor dans plusieurs communautés autochtones, en commençant par le sud-ouest de la province (Diamond *et al.* 1988; Jérôme 2010).

Dans un chapitre du livre collectif *Powwow* (Ellis, Lassiter et Dunham 2005), Patricia Albers et Beatrice Medicine retracent l'origine des pow wow dans les Plaines du Nord, en tant qu'événements, et leurs différentes évolutions à travers le temps, à partir de leurs quarante années de fréquentation et d'étude des pow wow depuis les années 1960 (Albers et Medecine 2005 : 26-45). Pour eux, dans les Plaines du Nord, les pow wow sont avant tout des célébrations collectives.

Powwows, celebrations, or « doings », as they are called in some vernaculars of reservation English, include any of a wide variety of get-togethers that focus on dancing but may also include honorings and feasts, parades and pageants, rodeos, gambling, and carnivals. [...] Combining the old with the new, tradition with innovation, the pow wow remains a dynamic event, renewing cultural identities, traditional values, and social ties important to many of today's tribal communities in the Northern Plains. (Albers et Medecine 2005 : 26)

Ils y distinguent différents modèles de pow wow selon un continuum allant de célébrations familiales et locales, plus traditionnelles et spirituelles et basées sur la réciprocité des relations, des festins, des honneurs et des dons, à des célébrations organisées par des non-Autochtones afin de donner en spectacle les cultures autochtones, généralement par le biais de danses et musiques, originalement dans le cadre des Foires du Far West (*Idem* : 27-28). À l'intérieur de ce continuum, on trouve deux grandes branches. L'une étant plus traditionnelle et spirituelle, intra-culturelle (« in-group »), intra-autochtone, maintenant associée aux pow wow dits traditionnels. L'autre branche étant plus démonstrative, spectaculaire, populaire et folklorique, interculturelle, intertribale/panamérindienne, développée en lien avec les Foires du Far West et maintenant associée aux pow wow dits intertribaux ou de compétition (*Idem* : 28, 33-41).

Beaucoup d'événements autochtones au Québec trouvent écho dans la branche plus traditionnelle, pas nécessairement par importation des pratiques de l'ouest mais par similitude culturelle autochtone; notamment par l'importance des rassemblements familiaux et communautaires, des festins, des reconnaissances honorifiques et des collectes de dons lors d'événements bénéfiques. Mais ce qui m'intéresse plus particulièrement, c'est la branche plus spectaculaire et son développement lié aux Foires du Far West. C'est par l'analyse de ce développement que je me permets de considérer une autre catégorie de pow wow qui s'est développée entre autres au Québec depuis les années 1950 environ<sup>66</sup>, les pow wow que je nomme « populaires ». Ils sont le syncrétisme de célébrations locales ancestrales, de fêtes chrétiennes et populaires organisées par les religieux d'origine occidentale dans les communautés, de fêtes populaires d'influence allochtone et de mouvements de revitalisation culturelle autochtone dont les pow wow intertribaux. À mon sens, tous les genres de pow wow sont hybrides et le fruit d'interactions historiques et contemporaines, bien que les « traditionnels » soient considérés comme plus « authentiques » que ceux de « compétition » et que les pow wow « populaires » ne soient généralement même pas considérés comme des pow wow par les tenants des premiers.

---

<sup>66</sup> Et dont on ne parle à peu près pas, ou renie, dans la littérature sur les pow wow.



Les premiers pow wow d'exposition (*exhibition pow wow*) ont eu lieu à la fin du 19<sup>e</sup> siècle dans les Plaines du Nord (Northern Plains) aux États-Unis, alors que des Autochtones de différentes nations ont été engagés pour se donner en spectacle dans le cadre des Wild West Shows de l'époque (Albers et Medecine 2005 : 30-31; Deloria 1976). La première représentation spectaculaire, à l'origine des représentations du Far West jusqu'à aujourd'hui, fut le Buffalo Bill's Wild West Show de 1882 à 1912, figurant des Sioux et des cow-boys des plaines de l'ouest des États-Unis (Deloria 1976; Kasson 2000; Moses 1996). Buffalo Bill était un cow-boy « blanc », un grand chasseur de bison.

Dans les années 1880, William Cody, dit Buffalo Bill, lance le Buffalo Bill's Wild West Show. Il s'agit de spectacles dans lesquels il présente la Conquête de l'Ouest et fonde le mythe de Custer. Ses représentations mettent en scène des Indiens et des Blancs, qui jouent les thèmes fondateurs du Western : l'attaque de la diligence ou de la cabane de colon... et bien sûr la dernière résistance de Custer. Il engage de nombreux Indiens dont Sitting Bull avec qui il fait une tournée dans l'Est en 1885. À partir de 1887, il fait plusieurs tournées en Europe accompagné d'Indiens. L'Oglala Black Elk participe à ces tournées et se rend à Londres en 1887. (Wikipedia : Sioux)

Ces tournées ont été très populaires et marquantes pour de nombreux spectateurs en Amérique du Nord et en Europe, notamment en France (Kasson 2000; Moses 1996).

Une tournée le conduit lui et sa troupe dans toute l'Amérique du Nord et en Europe. En 1889, il passe en France par la capitale Paris, Lyon et Marseille. Sitting Bull participe au Wild West Show en 1885 aux États-Unis et au Canada mais n'est pas autorisé à se rendre en Europe. En 1905 lors d'une tournée qui a lieu dans plus de cent villes françaises, le spectacle connaît un important succès à Paris. La cavalerie de sa troupe participe, de façon remarquée, au grand cortège du Carnaval de Paris, sorti pour la Mi-Carême. Le spectacle sera présenté au pied de la tour Eiffel et attirera trois millions de spectateurs. (Wikipedia : Buffalo Bill)

Le Buffalo Bill's Wild West Show a marqué à jamais l'imaginaire concernant le Far West. Il a construit et profondément ancré le stéréotype de l'Autochtone avec sa grande coiffe de plumes et ses danses (Deloria 1976). D'ailleurs les premiers films montrant des « Indiens » d'Amérique, en 1894, et des cow-boys, également en 1894, montrent des Amérindiens du Buffalo Bill's Wild West Show exécutant une danse et un cow-boy de la même troupe faisant du rodéo (Kasson 2000; Moses 1996; Wikipedia : Buffalo Bill).

Le chapeau stetson, le bandana et la chemise du cow-boy ont été popularisés par Buffalo Bill alors que tous les cow-boys n'en portaient pas. La majorité d'entre eux portaient un sombrero, moins chaud et beaucoup moins cher que le stetson. Les grandes coiffes amérindiennes faites de dizaines de plumes n'étaient utilisées que dans quelques tribus et seulement lors de grandes

et rares occasions. La plupart du temps, les Amérindiens ne portaient que des coiffes de quelques plumes. C'est le spectacle de Buffalo Bill qui a fait entrer les grandes coiffes dans l'imaginaire collectif. (Wikipedia : Buffalo Bill)

Ironiquement, à la même époque, à partir de 1880, les gouvernements canadien et américain avaient créé des lois pour interdire les danses, les festivals et les cérémonies autochtones, mais le permettaient lorsque données en spectacle dans le cadre des événements festifs allochtones (Hoefnagels 2012). Aux États-Unis, cette loi prit fin en 1934 et au Canada, c'est par l'effort des vétérans de la Seconde guerre mondiale que les Autochtones ont retrouvé en 1951 le droit à la liberté de religion et le droit de pratiquer leurs danses et cérémonies traditionnelles (*Idem*). Toujours à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il s'est développé des spectacles où les performances autochtones servaient d'attraction pour le réseau touristique qui commençait alors à se développer dans l'ouest avec la présence du chemin de fer (Albers et Medecine 2005 : 31). Aussi, les petites villes des Plaines du Nord commencèrent à organiser leurs fêtes annuelles et y invitaient les nations autochtones voisines à venir présenter leurs savoir-faire jugés spectaculaires, comme leurs danses, la construction de tipis et des courses de chevaux (*Idem*). Dans les années 1920-1930, c'était devenu commun pour ces nations autochtones d'organiser des groupes « folkloriques » qui participeraient ainsi aux fêtes et foires des villes et villages allochtones (*Idem*). Dans les années 1960, ces pratiques de pow wow d'exposition dans les foires, les rodéos et les « stampede » allochtones étaient des classiques dans les Plaines du Nord des États-Unis et du Canada, comme par exemple au fameux Stampede de Calgary, fondé en 1912 (*Idem*). Ces pow wow d'exposition ont relativement pris fin ou fortement diminué en importance au début des années 1970, alors que les jeunes autochtones de l'époque, dans leur mouvement d'affirmation identitaire et politique, ont refusé d'y participer en critiquant le fait que ce sont des événements allochtones où des entrepreneurs « blancs » organisent des spectacles autochtones pour des spectateurs allochtones (*Idem* 31-32). Cependant, au même moment, les pow wow intertribaux organisés par les Autochtones eux-mêmes, déjà présents dans les années 1960, prirent leur essor, en intégrant de nombreux éléments développés dans le cadre des pow wow d'exposition pendant près de 80 ans (*Idem* 32-33).

Even though tribal participation in exhibition venues run by white entrepreneurs has declined dramatically during the past four decades, some of the competitiveness and commercialism

associated with these events, and indeed a large part of their historic programming, has been co-opted by some American Indian communities in putting in their own intertribal pow wows. (Albers et Medecine 2005 : 32-33)

La programmation, le style et le protocole de ces pow wow d'exposition étaient largement inspirés de ceux des rodéos, avec des horaires stricts, des grandes entrées, des animateurs-commentateurs, des parades, des danses de spectacle et de compétition, des prestations spéciales, des princesses, des démonstrations d'artisanat, des concours d'habiletés, ... (*Idem* : 32-33) C'est là que s'est constituée une bonne partie de la structure, du protocole et de la programmation que l'on trouve dans les pow wow intertribaux contemporains, comme la Grande entrée qui ne s'y trouvait pas nécessairement et l'emphase sur la danse, qui ne constituait qu'une partie des pow wow et généralement tenue en soirée (*Idem* : 32-33, 37). C'est depuis les années 1970 que se sont opérés ces changements où la danse, autant collectivement partagée que spectaculaire ou de compétition, est devenue l'élément central des pow wow intertribaux organisés par les Autochtones, et que de plus en plus de catégories de danses, avec *regalia* et chants au tambour associés, se sont développées (*Idem* : 32, 34, 37). Les pow wow intertribaux dits de compétition se sont aussi largement développés depuis les années 1980 et ont fait place à une plus grande rigidité dans leur protocole et leur programmation, ainsi qu'à une professionnalisation de la pratique et l'émergence de danseurs-étoiles et de groupes de chanteurs au tambour reconnus comme vedettes « populaires » de ces événements (*Idem* : 37-39). On y invite aussi des artistes et des groupes folkloriques internationaux comme des délégations de Maori de Nouvelle-Zélande, et des danseurs de cerceaux autochtones pour faire des prestations spéciales (*Idem* : 37) (voir figure 50).

Déjà dans les années 1960, dans les Plaines du Nord, les pow wow intertribaux étaient considérés davantage dans leur dimension de spectacle, où le spectateur autochtone allait observer des performances impressionnantes et réputées de différentes nations autochtones, que dans leur dimension de relation sociale où chacun est participant, se connaît et se reconnaît, davantage mise en valeur lors des pow wow traditionnels ou intra-culturels (*Idem* : 41). Ils fournissaient des sources de revenus pour les Autochtones, et il s'est développé une professionnalisation de ces pratiques. Mais c'était aussi et surtout une occasion d'affirmation politique et de fierté identitaire de se représenter par leurs richesses et leurs diversités culturelles, après tant de mépris et interdictions. Ces pow wow étaient tenus en même temps

que des compétitions d'art et d'artisanat, des parades, des rodéos et des concours d'habiletés de toutes sortes. Dans les décennies suivantes, ils ont aussi intégré à leur programmation des carnivals, des danses rock'n'roll et des spectacles de chanteurs populaires (*Idem*).

C'est de cette forme de pow wow que découlent les pow wow que je nomme populaires, qui ont animé de nombreuses festivités et rassemblements autochtones depuis les années 1960 dans différentes communautés autochtones du Québec et qui ont souvent été nommés Pow wow « de telle communauté », jusqu'à aujourd'hui. Tout en favorisant le rassemblement, en revitalisant fortement les liens sociaux et la fierté identitaire, et en s'inspirant des célébrations ancestrales, ces pow wow populaires ont davantage retenus les aspects de mise en spectacle culturelle et populaire, de fête populaire communautaire et de concours d'habiletés, que ceux du protocole et de la danse de démonstration.

#### **4.5.3.2 Pow wow traditionnels et pow wow de compétition au Québec**

Les pow wow reconnus comme tels sont dits de genre traditionnel et de genre compétitif. Ils sont inspirés des traditions amérindiennes des Plaines de l'Ouest du Canada et des États-Unis. Bien qu'adaptés aujourd'hui par chaque nation et culture locale, les traditions de l'Ouest, plus spectaculaires visuellement, y prédominent, comme celles des styles de chants au tambour collectif, des danses qui y sont *performées*, du protocole et de l'organisation spatiale (circulaire) de l'événement (Hoefnagels 2012; Tulk 2012; Jérôme 2010).

Les pow wow, dans l'Est canadien, sont un élément important de la renaissance culturelle amérindienne qui a cours depuis les années 1970 (Hoefnagels 2012; Tulk 2012; Preston 1985). Plusieurs Autochtones du Québec qui s'y investissent et s'y identifient disent que ce sont des traditions qui ont été perdues avec l'arrivée des Européens puis avec l'interdiction gouvernementale d'exécuter leurs rituels et cérémonies, mais qui ont été « envoyées » et conservées chez les Amérindiens de l'Ouest, les gardiens de la spiritualité (B. Constant 2013 : comm. pers.). Ces derniers retournent donc aujourd'hui ces traditions perdues aux peuples de l'Est, dont certains font des séjours à l'Ouest pour récupérer ces pratiques spirituelles et artistiques.

Être « traditionaliste » implique l'adoption d'un certain mode de vie et d'une philosophie spirituelle ordinairement en accord avec les enseignements des Anciens d'Alberta, du Nord et Sud-Dakota ou d'ailleurs dans l'Ouest. (Cavanagh *et al.* 1988: 21)

On distingue aujourd'hui deux genres de pow wow reconnus comme tels : traditionnels et compétitifs (Scales et Desrosiers 2012; Hoefnagels 2012; Tulk 2012; Jérôme 2010). Les traditionnels sont plus sociaux et spirituels et ne présentent pas de concours avec des prix en argent. Les compétitifs présentent des concours avec des gros prix en argent.

Au Québec, le plus ancien pow wow, de type traditionnel ou compétitif avec focus sur les danses et chants au tambour collectif, est celui de la communauté mohawk de Kahnawake, qui faisait son 20<sup>e</sup> en 2010 (Jérôme 2010 : 253). Celui de Listuguj (Restigouche) est également ancien; ils faisaient leur 17<sup>e</sup> en 2009. À Wemotaci, le pow wow se tient depuis 1997 (*Idem*). Cependant, les autres sont très récents, créés au courant des années 2000 et 2010, et on observe une prolifération de ces événements à la grandeur du Québec (*Idem*). Toutefois, ils ne sont pas très présents chez les Innus, où le premier pow wow de ce genre se tient à Mashteuiatsh depuis 2007, dans le cadre du GRPN (Grand rassemblement des Premières Nations), et un deuxième à Pessamit depuis août 2014.

Il est intéressant de remarquer que la tradition de pow wow des Plaines et ses identités et pratiques associées ne se sont toutefois pas encore propagées au Labrador ni chez les Inuit. Elles concernent les Amérindiens, les membres des Premières Nations. Les Inuit ne s'approprient ni ne s'identifient à la culture panamérindienne des pow wow. Cependant, il arrive que des *performeurs* de chants et danses « de pow wow » fassent des prestations lors d'événements organisés par des Inuit ou dans des communautés inuites, et souvent, des Inuit participent à des pow wow ou à d'autres événements festifs autochtones pour y apporter leur couleur particulière, souvent par la prestation de chants de gorge.

Les pow wow avec danses intertribales font de plus en plus leur entrée dans le monde innu, en commençant par les communautés de l'ouest (Mashteuiatsh, Pessamit). Étrangement, je remarque que ce genre de pow wow et de pratique associée semble prendre place parallèlement et proportionnellement à la perte de la culture proprement innue liée à la chasse et à la fréquentation du territoire, ou autrement dit, de sa transmission directe par les aînés de la famille ou de la communauté.

Plusieurs attribuent la diffusion ou non des pow wow dans les communautés à la plus ou moins grande emprise des religions chrétiennes sur les aînés, les plus fervents convertis ne

reconnaissant pas cette tradition comme la leur (Jérôme 2010). Cependant, je n'attribuerais pas la progression chez les Innus de la culture de pow wow « spirituelle » avec chants et danses intertribaux à la trop grande religiosité catholique des aînés innus qui l'auraient bloqué jusqu'à maintenant, en refusant de reconnaître ces nouveaux apports comme leurs. Car ces mêmes aînés ont aussi des expériences spirituelles « non catholiques », du genre chamanique, qu'ils racontent et reconnaissent comme vraies et d'héritage propre, transmises par leurs parents et ancêtres. Mais il est vrai que l'évangélisation et l'interdiction de se rassembler et d'exécuter des chants, danses et cérémonies traditionnelles ont fait disparaître et oublier un certain pan des pratiques artistiques et spirituelles collectives, que certains ont continué de pratiquer en cachette à l'intérieur des terres (Speck 1977; voir notamment Fontaine 2006 qui a retracé les croyances et les rituels des Innus à partir des écrits des Jésuites de 1603 à 1650).

#### **4.5.3.3 Pow wow populaires**

Les pow wow que je catégorise par le terme « populaire » s'inspirent davantage des formes de spectacle de la culture populaire euro-américaine tout en se situant dans la tradition des grands rassemblements estivaux communautaires traditionnels chez les nations du Québec et du Labrador (Audet 2005a, 2012a; Diamond *et al.* 1988, 1994). Ces derniers sont souvent nommés pow wow, car depuis longtemps le mot pow wow est passé dans l'usage courant en désignant de façon générique un rassemblement amérindien en Amérique du Nord, où les membres des premières Nations se réunissent pour partager leurs chants, leurs danses et leurs arts (Diamond *et al.* 1988; Sable et Sable 2005; Jérôme 2010; KahnawakePowwow; Wikipedia). Aujourd'hui, de plus en plus de communautés et d'organisations tiennent des événements musicaux où se côtoient des éléments de pow wow populaire par des spectacles de musique populaire et traditionnelle et des concours d'habiletés sportives et traditionnelles, avec des éléments de pow wow dits traditionnels ou compétitifs avec danses en *regalia* et chants au tambour collectif. Comme le disait Diamond, Cronk et von Rosen (1988) en parlant des fêtes populaires nommées pow wow au Québec :

Le terme [pow wow] ne fait pas ici référence au simple fait que le grand tambour en fera partie; il signifie plutôt une célébration publique (ou une partie de cette célébration) incluant souvent un spectacle sur scène donné par une ou plusieurs troupes de danse, des chanteurs et guitaristes contemporains et quelquefois aussi des événements sportifs, des banquets et des feux d'artifice. Le mot « pow wow » peut ainsi se rapporter à toutes les activités comprises dans un festival d'un à

quatre jours, ou bien il peut faire référence à une seule soirée de concert à l'intérieur du festival. Par exemple à Betsiamites, un pow wow est annoncé pour l'une des soirées des trois ou quatre jours de célébration organisés annuellement à l'occasion de la fête de l'Assomption, le 15 août, et se terminant par une procession en l'honneur du saint patron de la communauté. (Cavanagh *et al.* 1988: 15)

Il est important de noter qu'au temps de l'établissement des réserves, l'oppression culturelle des peuples indiens par le gouvernement américain ne cessait de croître, jusqu'au point où toutes les religions indigènes furent bannies et leur pratique sévèrement punie. La plupart des cérémonies devinrent clandestines ou, comme le pow-wow, prirent une apparence profane. Dès lors, on ne parla plus du pow-wow comme d'une cérémonie religieuse, bien que la majorité des participants soient tout à fait conscients de ses éléments spirituels. (Hoffmann 1997 : 5)

Rappelons-nous que le terme pow wow vient de la langue algonquienne Narraganset et non pas des groupes Sioux des Plaines de l'ouest dont les pow wow « traditionnels » et « compétitifs » tirent leur origine aujourd'hui. En mi'kmaq, « mawiomi » désigne un rassemblement et réfère souvent à un pow wow de nos jours (Sable et Sable 2005). En *innu-aimun*, *makushan* est le terme traditionnel désignant les rassemblements festifs (voir ci-haut; Speck 1977; Diamond *et al.* 1988, 1994; Audet 2005, 2012a-b-e). Mais le terme pow wow est utilisé depuis les années 1960 pour nommer les fêtes communautaires et les festivals (notamment à Essipit, Ekuanitshit, Mashteuiatsh, Wendake, Odanak) (P. Charest 2010 : comm. pers.). J'ai moi-même assisté au « Pow wow de Mingan » (Ekuanitshit) en juillet 1997 et Essipit nomme encore sa fête communautaire estivale, avec notamment des spectacles de musique populaire, le « Pow wow d'Essipit ». Je remarque toutefois qu'en milieu innu, depuis les années 2000, le terme pow wow est de moins en moins utilisé pour désigner les fêtes communautaires populaires et il est de plus en plus identifié en premier lieu aux événements faisant place aux traditions des Plaines de l'ouest. Par exemple, la communauté innue de Pessamit a tenue son premier pow wow « traditionnel » en août 2014, précédant les grandes festivités annuelles de la Fête des Innus, aussi nommée « 15 août ». La communauté innue de Mashteuiatsh a ajouté à son pow wow « populaire » annuel, une structure de pow wow de compétition en journée. Marie-Laure Tremblay, Innue de Mashteuiatsh, exprime aussi ce changement d'interprétation du nom pow wow dans sa communauté.

ML : Ça s'appelle un pow wow à Mashteui, mais c'est revenu. Avant ce n'était pas un pow wow. Oui il y avait la kermesse, il y avait des choses, mais ce n'était pas un « pow wow ». Pour moi un pow wow, c'est les danses, pis les gros costumes... (Marie-Laure Tremblay 2011 : entrevue de Sylvain Putu Vollant pour *Des tentes aux maisons*) (voir Charest *et al.* 2012)

De même, le Pow wow de Wendake, qui est depuis plusieurs décennies un pow wow populaire avec des prestations à la fois traditionnelles et populaires, tient un « vrai » pow wow de compétition et/ou démonstratif depuis les années 2000 en journée tout en conservant ses activités traditionnelles de concours sportifs comme une course de canot et en offrant des spectacles de musique populaire autochtone en soirée.

Les « pow wow populaires » au Québec mettent en scène des spectacles de représentations identitaires, pas nécessairement ancestrales ou folkloriques, mais qui suscitent à la fois fierté et solidarité identitaires et le plaisir de foule du spectacle populaire.

Nous avons vu dans ce chapitre, comme dans le précédent, que les traditions ne sont pas figées dans le temps et qu'elles se transforment constamment selon leurs utilisateurs et les époques, et probablement davantage dans les contextes contemporains marqués par une connexion (mondialisation) accélérée des différents peuples.





## Chapitre 5. Genèse de la scène musicale populaire autochtone au Québec

Dans les trois prochains chapitres, je décris la genèse et le déploiement contemporain de la scène musicale populaire autochtone au Québec. Cette scène prend la forme d'une industrie musicale populaire autochtone, avec ses artistes, son public, ses créations; ses événements, ses lieux de spectacles; ses studios, ses enregistrements, ses productions d'albums; ses radios, ses télédiffuseurs, ses sites web; et ses formes de reconnaissance. Tout en présentant les artistes et les productions majeurs de cette scène, je porte attention aux rôles joués par les différents médias, institutions et centres d'activités tels les radios communautaires, le Service du Québec nordique de Radio-Canada et les industries musicales québécoises et canadiennes (Breen 1992)<sup>67</sup>.

Dans ce présent chapitre, je retrace la genèse de la scène musicale populaire autochtone au Québec à partir des années 1950, en documentant ses pionniers, les premières productions d'albums et le rôle important joué par les radios dans la production, la promotion et la diffusion de cette musique. Je me penche sur l'histoire de l'appropriation, de l'indigénisation (Appadurai 2001; Nandy 1989; Sahlins 2007) et du développement des musiques populaires autochtones au Québec qui a mené à l'effervescence musicale actuelle et à un réseau relationnel entre Autochtones de tous les coins du Québec. En documentant l'histoire personnelle des pionniers et des pionnières et leur fascination pour les nouvelles musiques populaires allochtones des années 1950-1970, comme la jeunesse mondiale de l'époque mais à partir de leur milieu autochtone propre, on peut comprendre comment s'est opérée l'indigénisation des musiques populaires allochtones en milieu autochtone québécois. On trouve ici plusieurs exemples de la notion de *co-evalness* développée par Fabian (2006), c'est-à-dire la co-temporalité et le partage de temps et d'espace.

---

<sup>67</sup> Breen (1992) envisage et décrit les musiques populaires aborigènes d'Australie selon ces dimensions.

Par son succès phénoménal au Canada et même de par le monde, le groupe innu Kashtin de Mani-utenam, chantant du pop en langue *innu-aimun*, a répandu une influence autochtone vive et originale (voir Audet 2012a-b-c-e, 2005a). Il a fortement contribué au développement d'une industrie musicale autochtone ainsi qu'à la reconnaissance de ces musiques. Mais avant lui, d'autres artistes de musique populaire autochtone du Québec avaient tracé la voie, avec l'aide notamment des services d'enregistrement et de production d'albums du Service du Québec nordique de la Société Radio-Canada.

En réalisant l'album compilation *Native North America Vol. 1: Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985*, Kevin Howes (2014) a rassemblé, remasterisé et présenté des chants et musiques des pionniers de la musique populaire autochtone au Canada et dans le nord des États-Unis. Plusieurs d'entre eux sont des artistes autochtones du Québec ou ayant participé à la scène musicale populaire autochtone de l'époque. Cet album double CD inséré dans un livret cartonné de 120 pages constitue un ouvrage de référence important remettant au goût du jour ces œuvres marquantes dont le support matériel sur vinyle était quasi disparu. On y comprend et y ressent bien les dynamiques d'indigénisation ayant opéré pour chacun des artistes pionniers : fascination-imitation-démarcation-intégration, oppression-refuge-liberté d'expression, mouvement et résonance collective.

*Native North America* likewise shows the extent to which popular music welcomes and nourishes marginalized perspectives; the form is endlessly adaptable and fundamentally democratic - even when democracy itself is not. Most of these artists faced prejudice or hardship of varying severity, which naturally informed their music. "Police they arrest me, materialists detest me," Willie Dunn sings on "I Pity the Country". "Pollution it chokes me, movies they joke me." The impression is one of forced isolation, as though society has stripped away every refuge that might comfort the singer - except music, that is. It's a startling opener to the comp, especially since Dunn's steadfast voice conveys resignation more than anger. He's not fighting the system, but pitying the sad men who perpetuate their own unhappiness. [...] The idea of pop music as a means of presenting oneself to the world gives *Native North America* some cohesion despite the range of ethnicities, geographies, and genres represented in its tracklist. (Deusner 2014)

## **5.1 Pionniers et premières productions d'albums de musique populaire autochtone du Québec, 1950'-1985**

Plusieurs pionniers et pionnières de musique populaire autochtone ont tracé la voie à l'échelle de leur communauté, de leur nation, de leur région et au-delà. Pour bien comprendre

le développement de la musique populaire autochtone au Québec ainsi que de sa scène et de son réseau, je retrace l'histoire de ces pionniers, leurs réalisations marquantes, leurs participations à différentes scènes, leur influence et leur réseau de relations qui sont les germes de la scène que l'on connaît aujourd'hui.

À l'échelle du Canada, on identifie la légendaire Buffy Sainte-Marie comme étant la mère pionnière de la musique populaire autochtone (Leblanc 1994). Auteure-compositrice-interprète folk-rock, elle est Crie des Plaines, née Beverly Sainte-Marie en 1941 à Piapot Reserve en Saskatchewan, devenue orpheline en bas âge puis adoptée et élevée par des proches parents au Maine (Wright-Mcleod 2005 : 169; Wiki). Avant-gardiste et militante autochtone sur tous les plans jusqu'à aujourd'hui, elle est artiste multidisciplinaire, maniant avec grand talent le chant et la musique (piano, guitare, arc, pistes électroniques), la comédie (notamment dans *Sesame Street*), les arts visuels et électroniques, le multimédia, ainsi que la politique activiste et l'éducation (*Idem* : 169-173; Wiki). Elle s'est fait connaître en chantant ses compositions dès 1962 à travers le Canada et les États-Unis, et fut rapidement remarquée à New York (*Idem*). Elle a enregistré son premier album en 1964, *It's My Way*, où figuraient ses chansons folk très politisées, notamment *Now That The Buffalo's Gone* composée à l'adolescence et *Universal Soldier*<sup>68</sup>. Elle a grandement influencé les productions de musiques populaires autochtones subséquentes. Parmi ses réalisations, Buffy Sainte-Marie a contribué à la création au niveau canadien de la catégorie « Album autochtone de l'année » aux Prix Juno en 1994 (Leblanc 1994). Lors de son spectacle dynamique à la Place des Arts le 27 juin 2008 dans le cadre du Festival de Jazz de Montréal, à 67 ans, Donna Larivière et moi avons réalisé une entrevue avec elle pour l'émission de radio Voix autochtones. Cette légende vivante nous a livré un message positif pour les jeunes autochtones du Québec, que je tiens à transmettre ici.

We need youth. Wherever they are coming from, we need. [...] Have a life, have a great life!  
You know, everybody can meet music, and art, and have fun in this world. But, not if you are

---

<sup>68</sup> Sa chanson *Universal Soldier* fut reprise comme hymne du mouvement contre la guerre du Vietnam, et censurée des ondes radios aux États-Unis (*Idem* : 170; Wiki).

changed to a drug or to alcohol, or something. It doesn't happen for you. So, stay healthy, and do us proud! (Buffy Sainte-Marie 2008: entretien)

Au Québec, dans les années 1950-1970, Montréal, avec son effervescence artistique d'avant-garde, ses scènes musicales et le programme Service du Québec nordique de Radio-Canada, ainsi que le Collège autochtone Manitou à La Macaza au début des années 1970 fréquenté par des jeunes autochtones des quatre coins de la province, furent des berceaux et des pivots de la scène musicale populaire autochtone au Québec. Bien que chaque artiste pionnier ait débuté son propre cheminement « de son bord », dans sa communauté ou son milieu urbain d'origine, plusieurs se sont rejoints à Montréal ou à La Macaza et ont ainsi formé un mouvement.

D'autres, comme le pionnier du country innu Émile Grégoire de Sept-Îles (1942-), faisaient leur propre chemin indépendant en autoproduisant des cassettes et en faisant des spectacles dans les milieux autochtones surtout, mais aussi dans les bars allochtones (É. Grégoire 2003 : entretien; voir Audet 2012a-b, 2005a). Émile Grégoire, dès les années 1950, chantait à la guitare en interprétant les musiques populaires de l'époque et en les traduisant en *innu-aimun* et faisait des spectacles dans sa région. Il a fait ses propres compositions et enregistrements plus tardivement, et il a autoproduit plusieurs cassettes et deux CD (*Idem*; Grégoire s.d., 1997, 2000a-b). De même, l'ancien chef innu de Pessamit Raphaël Picard a commencé à composer dans sa langue *innu-aimun* à la guitare vers 1969-1970. Il s'est d'ailleurs présenté en spectacle au Village huron (Wendake) vers 1973, mais n'a pas fait d'enregistrement de ses chansons à cette époque. Il a fait des enregistrements démos de ses compositions des années 1970 sur cassette dans les années 1980, qui étaient diffusés dans les radios innues, puis en a fait un remixage en album CD en 1998 (R. Picard 2012 : entretien; Picard 1986, 1998, 2013).

À Montréal, Willie Dunn faisait ses preuves comme *folksinger* dans les années 1960. Il y côtoyait Morley Loon dans les années 1970 (Dunn 2011 : entretien). Alanis Obomsawin y chantait sur scène depuis la fin des années 1950. Gilles Sioui y côtoyait les grands du blues à partir des années 1970. Et plusieurs artistes musiciens autochtones sont venus y enregistrer leurs chansons et leurs musiques dans les années 1970, avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada situé dans les bureaux de Radio-Canada à Montréal. D'autres, comme François « Kiowarini » Vincent, venaient y participer à des émissions de télévision.

Au Collège Manitou<sup>69</sup>, au village de La Macaza dans les Laurentides, ce sont des jeunes autochtones fiers et engagés, en éveil identitaire et suivant les mouvements sociaux et culturels qui avaient cours à cette époque, qui s’y sont rejoints et connus pour y faire leurs études collégiales, dont Willy Mitchell et Morley Loon. Ils venaient des communautés autochtones de tout le Québec, rassemblant ainsi des jeunes de toutes les nations et créant un bassin effervescent de jeunesse autochtone en quête d’affirmation identitaire, de revalorisation culturelle et de justice sociale. Certains n’étaient pas étudiants mais allaient à La Macaza pour rencontrer leurs confrères et consœurs autochtones et partager du bon temps avec eux, puisque « c’est là que ça se passait » (P. Mckenzie 2009 : entretien; W. Dunn 2011 : entretien; R. Vollant 2009 : entretien; C. Printup 2011 et M. Loft 2011 dans WeirdCanada.com).

C’est ainsi que Willie Dunn a beaucoup fréquenté le Collège Manitou même s’il n’y était pas étudiant, de même que Buffy Sainte-Marie qui y a fait quelques visites (S. Flamand 2015 : comm. pers.) et que Philippe Mckenzie y a été amené par des amis innus de sa communauté pour lui faire connaître cette ambiance autochtone révolutionnaire. Raphaël Picard, déjà diplômé universitaire en sciences sociales, y enseignait (R. Picard 2012 : entretien). Tout ce beau monde passait ainsi beaucoup de temps ensemble à discuter, à vouloir changer le monde et à faire de la musique. C’est aussi de là que sont sortis la plupart des grands politiciens autochtones que l’on connaît aujourd’hui au Québec, dont le chef de l’APNQL Ghislain Picard, l’ex-chef de Pessamit Raphaël Picard, le chef d’Ekuanitshit Jean-Charles Piétacho et d’autres personnes importantes des milieux culturels et artistiques, comme la poète innue Joséphine Bacon, l’ex-directeur de la SOCAM Bernard Hervieux et l’ex-directeur de l’Institut Tshakapesh Denis Vollant (voir Sioui-Labelle 2009). Malheureusement, le Collège Manitou n’a opéré que quelques années, de 1973 à 1976, car le gouvernement l’a fermé. Sous des raisons officielles se cachait sa peur de contribuer à former des jeunes révolutionnaires autochtones, ce qui était le cas en donnant tous les outils d’une bonne éducation et d’une bonne formation professionnelle à ces jeunes issus des communautés les plus opprimées et

---

<sup>69</sup> Le Collège Manitou était un centre éducatif autochtone fondé par L’Association des Indiens du Québec, où des jeunes Autochtones de toutes les nations au Québec étaient rassemblés pour étudier et revitaliser leur identité entre 1973 et 1976 (Audet 2012a: 111).

marginalisées de notre société. Ironiquement, La Macaza est devenu aujourd'hui le lieu et le nom d'une prison fédérale.

La plupart de ces pionniers ont appris à jouer de la guitare car ils étaient fascinés par cet instrument et le son vibrant et résonnant qu'ils pouvaient créer et ressentir par sa caisse et ses cordes. Ils étaient fascinés aussi par cette nouvelle musique qu'ils entendaient par le biais des radios ou des vinyles et voulaient faire de même (É. Grégoire 2003 : entretien; F. Vollant 2003 : entretien; R. Vollant 2009 : entretien; P. Mckenzie 2003; entretien; W. Dunn 2009 : entretien; C. Penosway 2009 : entretien; Howes 2014). Certains connaissaient la guitare par son utilisation comme accompagnement des musiques de violon et d'accordéon, mais dans les années 1950-1960 elle commençait à prendre toute la place avec le chant, avec les Hank Williams, Johnny Cash, Bob Dylan, puis les Beatles, Rolling Stones, CCR, qui ont grandement marqué et influencé cette génération. Plusieurs aussi ont connu ces musiques country, folk, rock et ont appris à jouer de différents instruments de musique occidentaux dans les pensionnats. C'est ainsi que se sont formés plusieurs groupes autochtones à travers le Canada, faisant surtout des reprises mais d'autres créant leur propre répertoire, comme par exemple The Harpoons, The Cordells, Northern Lights, Sugluk, The Hunters - Sikumiut, Canada's All Indian Band, etc. (Howes 2014). Certains de ces musiciens autochtones ont aussi intégré des groupes allochtones, comme le Mohawk de l'Ontario Robbie Robertson dans le légendaire groupe The Band.

### **5.1.1 Willie Dunn**

Willie Dunn est reconnu comme le pionnier de la musique folk autochtone dans l'Est du Canada (Howes 2014 : 6; williedunn.ca; voir figure 2). Mi'kmaq membre de la communauté de Listuguj (Restigouche) au Québec, Willie Dunn était un auteur-compositeur-interprète folk anglophone engagé, interprétant des chants traditionnels mi'kmaq et s'accompagnant de musiques traditionnelles autochtones à l'occasion.

V: People say that you are the pioneer of the aboriginal music in East Canada. Is that true?

W: Well, to be honest with you, you know, if I hadn't, somebody else would have come around and done it. It's not me, it's a movement. Movement of people. They wanna be free. And the things, it gets along to musicians. I haven't to be there. That's basically it. Because music is an old thing, you know. Without music, our culture will die.

[...]

V: And you sing about aboriginal issues?

W: All the time! You know... I believe that we have, I have, the answer to my life in aboriginal ideas. [...] And you know, there is something there. There is something very big, beautiful and useful, to my life, you know. [...] And it's native people. We've been here for ten thousand years. (Willie Dunn 2009: entretien)

Par ses chants engagés, il cherchait constamment à conscientiser et à exprimer l'univers des peuples autochtones d'Amérique du Nord. Willie Dunn se nomme aussi Roha'tiio, nom qu'un chef mohawk d'Akwesasne lui a donné d'après son talent vocal et qui signifie « Il a une voix superbe » ou « Sa voix est belle », « Sweet voice » (williedunn.ca; Encyclopédie canadienne; Shanahan 2013). Artiste, penseur et militant polyvalent, Willie Dunn était aussi cinéaste et directeur cinématographique à l'ONF, artiste-peintre, vétéran, cofondateur en 1971 du Native Council of Canada (Congress of Aboriginal Peoples) et politicien membre du NPD (Howes 2014 : 6-12; Ottawa Citizen 2013; Shanahan 2013; williedunn.ca; Wiki).

William « Willie » Dunn est né à Montréal le 14 août 1941, d'une mère de famille Mi'kmaq amatrice d'opéra, nommée Stella Metallic, et d'un père écossais-irlandais poète et ouvrier, nommé William Dunn (Dunn 2009: entretien; Shanahan 2013).

W: I'm from Montreal. (V: You are Mi'kmaq?) Ya. My mother is named Metallic, which is from New Hampshire, and Maine. [...] I'm from Restigouche, actually. (Willie Dunn 2009: entretien)

Il a grandi dans le milieu ouvrier anglophone de Montréal tout en faisant des séjours dans la communauté d'origine de sa mère, Listuguj (Restigouche), pour y visiter sa famille et apprendre sa culture mi'kmaq (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 : 6-9; Shanahan 2013; Leijon 2015). Il est décédé dans la ville où il s'était établi avec sa femme, à Ottawa, le 5 août 2013 à l'âge de 71 ans, à la fin d'une vie remarquable et courageuse du point de vue artistique et politique, pionnière dans bien des domaines (Shanahan 2013; Ottawa Citizen 2013).

Fasciné par la musique, il a appris à chanter et jouer de la guitare par lui-même à l'âge de 14 ans dans les années 1950, influencé par son idole Hank Williams (Dunn 2009 : entretien). Adolescent montréalais, il fréquentait l'école secondaire Rosemount High School et se promenait dans les cafés de la métropole pour y observer et écouter entre autres les musiciens blues Sonny Terry and Brownie McGhee (Howes 2014 : 7; Shanahan 2013). À 19 ans, il s'est enrôlé dans l'armée canadienne en Ontario et s'est retrouvé au Congo dans le cadre d'une



mission de paix des Nations unies pendant trois ans, de 1960 à 1963, pour laquelle il a reçu une médaille des Nations unies (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 : 7; Shanahan 2013; Encyclopédie canadienne). Cette expérience a fortement marqué ses perspectives sur la vie, l'humanité et les relations politiques. Les questions d'un professeur africain sur la situation des Autochtones au Canada l'ont inspiré à connaître davantage ses racines autochtones (Howes 2014 : 7). À 23 ans, de retour d'Afrique, il a quitté l'armée et il s'est tourné vers le folk (Dunn 2009 : entretien; williedunn.ca; Howes 2014 : 7; Wright-McLeod 2005 : 94; Shanahan 2013; Wiki). Suivant le courant musical et politique de l'époque et dans la lignée de son père qui était poète à ses heures<sup>70</sup>, amateur de littérature et ami de l'écrivain Stephen Leacock, il s'est mis à écrire de la poésie et à composer des chansons folk (Howes, *ibid.*; Shanahan 2013). Il a commencé à chanter professionnellement à Montréal et à New York vers 1964, alors que le mouvement folk était en pleine effervescence (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 : 9; williedunn.ca; Wright-McLeod 2005 : 94; Wiki). Il faisait partie intégrante de ce mouvement et de cette scène, s'identifiant comme *topical folk-singer* avant tout, et deuxièmement comme *folk-singer* autochtone : un *folk-singer* militant et de son temps, chantant les thèmes autochtones qui lui sont chers (williedunn.ca).

Dans ses débuts, il chantait sur les scènes folk du Café Fifth Dimension à Montréal, du festival de musique folk de Newport dans le Rhode Island et du bohème Greenwich Village à New York (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 :9; Shanahan 2013; williedunn.ca; Encyclopédie canadienne). Puis rapidement, il s'est fait inviter à tourner un peu partout au Canada et aux États-Unis, notamment sur la scène du légendaire Caffè Lena à Saratoga Springs, dans l'État de New York, qu'il a régulièrement fréquenté par la suite (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 : 9; Shanahan 2013). Caffè Lena est un haut-lieu de la scène folk américaine, une pierre angulaire du renouveau de la musique folk (*folk revival*) et le plus ancien café toujours en fonction des États-Unis, fondé en 1960 par Lena Spencer, qui devint une grande amie de Willie Dunn (Dunn 2009 : entretien; Caffè Lena). Les grands de la musique folk sont passés

---

<sup>70</sup> Willie Dunn a d'ailleurs mis en musique et enregistré un poème de son père William Dunn Senior, « Rattling along on a Freight Train » (Shanahan 2013; Dunn 1986).

par là, dont Pete Seeger et Bob Dylan qui y a fait l'un de ses premiers spectacles en 1961. (williedunn.ca; Howes 2014 : 9; Wiki; Caffè Lena)

Dans la deuxième moitié des années 1960, Willie Dunn a même ouvert son propre *coffeehouse* à Montréal, le Totem Pole (Howes 2014: 9; Leijon 2015). Mais il n'a pas pu le tenir longtemps, car la musique et son esprit nomade l'appelaient à voyager à travers l'Amérique du Nord, de New York à Vancouver en passant par les plaines de l'Ouest (*Idem*). En 1967, il a été l'un des heureux élus pour se présenter en spectacle à la fameuse Expo '67 de Montréal (*Idem*). En 1965, il avait chanté deux chansons à l'émission de télévision *Songs of Man* de Radio-Canada (Howes 2014: 9-10). Plus tard, il a également reçu de la Société Radio-Canada (CBC) une commande d'écriture de chansons pour l'émission de radio *Indian Magazine* animée et réalisée par l'Ojibwe d'Ontario Johnny Yesno<sup>71</sup> (Dunn 1971). En 1968, il a réalisé son premier court-métrage, *The Ballad of Crowfoot*<sup>72</sup>, avec l'Office national du film du Canada (ONF), lequel est considéré comme le premier court-métrage musical au Canada, précurseur des vidéoclips, et l'un des premiers films de l'ONF dirigés par un réalisateur autochtone (Shanahan 2013; Wright-McLeod 2005 : 94-95). Sur la trame sonore de sa chanson folk *The Ballad of Crowfoot*<sup>73</sup> qu'il chante à la guitare, il présente une succession d'images, de photos et de textes tirés des Archives nationales du Canada, dénonçant les injustices du régime colonial canadien et incitant les Autochtones à prendre en charge leur destinée et à être actifs politiquement (Dunn 1968; Wright-McLeod 2005 : 94; Conner 2014; Howes 2014 : 10; williedunn.ca; Shanahan 2013; Wiki). Ce court-métrage musical connut un grand succès, fut grandement diffusé à la télévision et dans les écoles au Canada et reçut plusieurs prix internationaux (Wright-McLeod 2005 :94; Howes 2014 : 10; Conner 2014; Shanahan 2013 williedunn.ca; Wiki).

---

<sup>71</sup> Aussi porte-parole autochtone, danseur et acteur reconnu, Johnny Yesno a été l'animateur et le réalisateur de l'émission de radio *Indian Magazine* à Radio-Canada (CBC) à partir de la fin des années 1960, la première émission de radio canadienne sur les Autochtones, devenue plus tard *Our Native Land* (Dobrovnik 2010; Howes 2014 : 9).

<sup>72</sup> Crowfoot était un chef Blackfoot qui a signé un traité avec le gouvernement canadien à la fin du 19e siècle. Les Blackfoot (Pieds-noirs) sont un groupe culturel et linguistique algonquien des Plaines.

<sup>73</sup> Voir les paroles en annexe 1.

Plusieurs Autochtones disent que Willie Dunn était leur Leonard Cohen (Howes dans Jarnow 2014) et le reconnaissent comme un grand auteur-compositeur-interprète autochtone.

He was compared to Leonard Cohen and Gordon Lightfoot, but the power in his protest ballads were more like Pete Seeger's *We Shall Overcome*, Buffy Sainte-Marie's *Universal Soldier* or Neil Young's *Ohio*. (Shanahan 2013)

Willie was among the best of Canadian protest songwriters of the sixties and seventies, if not the best aboriginal songwriter. Because he wrote about Canadian people and Canadian issues, aboriginal people, both Métis and First Nations. (Tony Belcourt dans Shanahan 2013)

« Willie's as good as anyone from that era, and I mean Bob Dylan, Leonard Cohen and Neil Young, » he said. « He wasn't promoted in the same way as those artists, so he didn't reach those numbers, but his music and words were as meaningful as anyone's. » (Howes dans Leijon 2015)

Il a enregistré plusieurs albums et composé de nombreuses chansons, dont la fameuse *Son of the Sun*<sup>74</sup> (Dunn 1984) reprise par Kashtin sur leur album *Innu* en 1991 et encore souvent chantée par Florent Vollant en spectacle, qui l'a d'ailleurs reprise en solo dans son album *Puamuna* (2015). Parmi ses albums, on compte *Willie Dunn* (1971), *Willie Dunn - Akwesasne Notes* (1972), *The Pacific* (1980, 1983), *The Vanity of Human Wishes* (1984), *Metallic* (1999), *Walking Eagle* (2004) et *Son of the Sun* (2005)<sup>75</sup>. Peu enclin à jouer le jeu du show-business ou à censurer ses paroles militantes autochtones, il a refusé plusieurs offres d'enregistrement par des maisons de disque commerciales ainsi que des tournées de spectacle trop chargées (Howes 2014 : 10; Dunn 2009 : entretien). Le mouvement traditionaliste mohawk White Roots of Peace a aidé financièrement à la production de son album *Willie Dunn* (connu sous le titre *Akwesasne Notes* par des rééditions subséquentes) avec la maison de disque Kot'ai en 1972 (Howes 2014: 11; Wright-McLeod 2005 : 95; Conner 2014). Dunn a ensuite versé les profits de la vente de l'album pour aider à la publication du journal mohawk *Akwesasne Notes* (Howes 2014: 11; Conner 2014). Cet album a connu un grand succès chez les Autochtones

---

<sup>74</sup> Voir les paroles en annexe 1.

<sup>75</sup> Il y a une grande confusion dans les sources de référence à propos des années, des producteurs et des détails de la production de ses différents albums, et en particulier de son premier album *Willie Dunn*. Comme Kevin «Sipreano» Howes a fait un grand travail de recherche et tire ses informations à partir de celles indiquées sur les albums eux-mêmes et d'entretiens avec Willie Dunn (K. Howes 2015: comm. pers.), je le privilégie comme source d'information.

ainsi que chez les Autochtones, et a été d'une influence majeure pour les jeunes autochtones de l'époque (Howes 2014: 11).

Avec son deuxième album long-jeu, *The Pacific* (Dunn 1980), enregistré avec la Société Radio-Canada à Montréal et produit par Boot Records, il a innové musicalement en fusionnant en *spoken word* les paroles des poètes anglais William Shakespeare et T.S. Elliot avec les chants au tambour mohawk des Akwesasne Drummers (Dunn 1980; Wright-McLeod 2005 : 94; Howes 2014 : 11-12; Shanahan 2013). Il a ensuite collaboré avec la compagnie de disque allemande Trikont (Howes 2014 : 11-12; Wright-McLeod 2005 : 95). Cette dernière a produit, reproduit et distribué sur les marchés européens plusieurs de ses albums (Dunn 1983, 1984, 2004, 2005), lui faisant connaître un succès européen et faire des grandes tournées en Europe à partir des années 1980, notamment en Allemagne, en Suisse, en Autriche et en Italie (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 : 11-12; Wright-McLeod 2005 : 95; Shanahan 2013; Bio 2011). Ses oeuvres musicales et son talent de compositeur ont aussi été mis à contribution pour la trame sonore de plusieurs films (Defalco 1975; Obomsawin 1984; Fichman 1991; Lamothe 1997; Nero 1998) (Howes 2014 : 11, 47; Wright-McLeod 2005 : 94-95; Shanahan 2013; williedunn.ca; Wiki). Malgré ses réalisations grandioses, son grand talent et son influence notoire sur les scènes folk et populaires autochtones, canadiennes et américaines, Willie Dunn semble avoir acquis une plus grande popularité en Europe qu'en Amérique du Nord.

Willie Dunn a fait de nombreux spectacles au Canada, aux États-Unis et en Europe. Il a côtoyé et partagé la scène avec de nombreux artistes autochtones reconnus tels que Floyd Westernman et Buffy Sainte-Marie, ainsi qu'allochtones tels que Leonard Cohen (Howes 2014 : 11; Leijon 2015). Dans les années 1960-1970, il chantait entre autres dans les bars de la Young Street à Toronto, où jouait aussi le fameux groupe The Band, dont le Mohawk de Six Nations Robbie Robertson faisait partie (Jarnow 2014; Wright-McLeod 2005 : 165-168). Il participait régulièrement au festival folk ontarien Mariposa (Dunn 2009 : entretien; Encyclopédie canadienne/Mariposa). Au Québec, en 1980, Dunn faisait partie du festival Sweet Grass Music à Val d'Or qui rassemblait ses confrères, les folk-singers autochtones anglophones du Québec/Ontario de l'époque. Il a participé plusieurs fois au festival Innu Nikamu de Mani-utenam, surtout dans les premières années, et la dernière fois lors du 25<sup>e</sup> en 2009 (Dunn 2009 : entretien). Il a été l'artiste invité d'honneur de la première édition du Gala

Teweikan (voir 6.4; figure 41) au Cabaret du Capitole de Québec en octobre 2011, présentant et honorant les meilleurs auteurs-compositeurs-interprètes autochtones du Québec et du Labrador.

En reconnaissance de sa contribution à la fois en tant qu'auteur-compositeur-interprète et cinéaste, il s'est mérité de nombreuses distinctions, notamment le *Coveted Lifetime Contribution Award* (Prix pour l'ensemble de son œuvre) aux *Canadian Aboriginal Music Awards* à Toronto en 2005 (Shanahan 2013; williedunn.ca).

### 5.1.2 Alanis Obomsawin

Abénakise d'Odanak, Alanis Obomsawin est chanteuse traditionnelle et auteure-compositrice-interprète *performant* sur scène depuis les années 1950. Elle est surtout reconnue en tant que cinéaste documentariste, mais elle est aussi conteuse, écrivaine, artiste-graveuse-lithographe, éducatrice et militante autochtone (Lewis 2006; BAQ; ONF; Wiki). Comme Willie Dunn, elle a aussi débuté sa carrière comme chanteuse professionnelle à Montréal et à New York (ONF); elle est d'une nation autochtone de la confédération waban-aki, dont le territoire ancestral couvre le sud du Québec et le nord-est des États-Unis, et rattachée à une communauté autochtone du Québec; elle *performe* à la fois comme cinéaste et comme chanteuse.

La renommée d'Alanis Obomsawin comme cinéaste documentariste cache souvent ses autres talents d'artiste multidisciplinaire, comme ceux de chanteuse, de conteuse et de graveuse-lithographe (BAQ; ONF; Wiki). En tant que chanteuse, à la fois interprète de chansons traditionnelles en langue abénakise et auteure-compositrice-interprète en anglais et en français, s'accompagnant au tambour à main (Diamond 1987 : 163-164), elle a fait plusieurs spectacles et tournées au Canada, aux États-Unis et en Europe (BAQ). Par ses prestations, elle a toujours favorisé sa contribution à des causes humanitaires et communautaires, se présentant sur une variété de scènes : écoles, garderies, campus universitaires, prisons, musées, centres culturels, festivals folkloriques et populaires (BAQ; ONF; Wiki).

En 1969, pour l'ONF, elle a composé la musique du court-métrage d'animation *Charley Squash Goes to Town* (Redbird 1969) et en 1981, de *Luna, Luna, Luna* (Elnécavé 1981) (Wiki). Dans les années 1970, elle a enregistré des chansons traditionnelles abénakises sur le

petit disque vinyle (EP) *Indian Songs* avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal (Obomsawin c1970<sup>7</sup>; Wright-McLeod 2005 : 146; Diamond 1987 : 164; figure 3). En 1985, encore avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal, elle a enregistré l'album *Bush Lady*, produit et distribué par Radio-Canada (Obomsawin 1985; Diamond 1987 : 163-164; MOCM; figure 4). On peut y entendre des chansons traditionnelles abénakises, un poème *spoken word* et des compositions anglophones ainsi qu'une histoire de la tradition orale abénakise (voir annexe 5). Elle accompagne sa voix théâtrale, ponctuée de vocalises syllabiques, du battement de tambour et de musique classique contemporaine (Obomsawin 1985). On entend aujourd'hui ce style chez plusieurs femmes artistes autochtones au Québec<sup>76</sup>.

Alanis<sup>77</sup> Obomsawin est née le 31 août 1932 à Lebanon au New Hampshire, en territoire ancestral abénaki, d'un père guide de chasse et d'une mère guérisseuse (Wright-McLeod 2005 : 146; BAQ; Wiki). Obomsawin signifie « éclaireur » dans la langue des Abénakis (BAQ). Peu après sa naissance, alors qu'elle avait six mois, ses parents sont retournés habiter dans la communauté abénakise d'Odanak au Québec. Elle y a grandi et vécu son enfance, entourée des membres de sa famille et de sa parenté élargie, qui étaient des artisans traditionnels et où le cousin de sa mère, Théophile Panadis, lui a enseigné l'histoire, les contes et les chansons de la tradition orale abénakise (BAQ; ONF; Wiki). À neuf ans (c1941), ses parents ont déménagé avec elle en ville à Trois-Rivières, non loin d'Odanak. Elle s'est retrouvée isolée, seule autochtone de son école; elle y a subi beaucoup de racisme, de mépris et même de la violence physique de la part des autres élèves (BAQ), à cause de son identité

---

<sup>76</sup> Comme par exemple chez l'auteure-compositrice-interprète, conteuse et comédienne innue Kathia Rock (Rock 2007); la chanteuse traditionnelle, comédienne et dramaturge anishinabe Émilie Monnet (onishka.org); la chanteuse, slammeuse (*spoken word*), comédienne et dramaturge métisse Moe Clark (Clark 2008); la poète-slammeuse innue Natasha Canapé-Fontaine chantant au tambour à l'occasion (Knapé-Fontaine dans Morali *et al.* 2012); l'auteure-compositrice-interprète innue Chantal Bellefleur, intégrant du *spoken word* dans sa chanson *Ashtam uitshi* à la guitare (Audet 2012a : CD); l'auteure-compositrice-interprète, conteuse et comédienne innue-wendat Geneviève Mckenzie (Shanipiap 1999); la chanteuse traditionnelle au tambour, auteure-compositrice-interprète et comédienne huronne-wendat Andrée Levesque Sioui (Couture *et al.* 2011); et la poète innue Rita Mestokosho sur l'album CD du livre collectif *Les Bruits du Monde* (Morali *et al.* 2012) qui y chante aussi et s'accompagne au tambour.

<sup>77</sup> Alanis signifie « Petite Hélène » en langue abénakise (M. Fréchette 2014 : comm. pers.).

autochtone et au fait qu'elle parlait surtout abénaki, mais peu le français et aucunement l'anglais (Obomsawin 2002 : 9; BAQ). Les chansons et les histoires apprises à Odanak sont alors devenues ses refuges (BAQ; ONF; Wiki). Trois ans après, son père est décédé et Alanis, révoltée, a décidé de s'affirmer et de mettre fin à l'intimidation physique et psychologique dont elle était victime (Obomsawin dans Monk 2001: 60 dans BAQ; Obomsawin 2002 : 9). C'est alors, à douze ans, qu'elle a commencé son parcours de combattante motivée à changer le système qui alimente les stéréotypes et qui permet tant d'oppression envers les siens; d'abord pour changer sa propre situation, puis celle des autres (Obomsawin dans Harewood 2003: 14 dans BAQ; Obomsawin 2002 : 9). À l'âge de 22 ans (c1955), elle a quitté Trois-Rivières pour se lancer à la découverte du monde. Après avoir appris l'anglais en Floride, à la fin des années 1950, elle a emménagé à Montréal (BAQ), où elle s'est jointe à un cercle d'artistes. C'est là qu'elle a commencé à se faire connaître en tant que chanteuse et conteuse (BAQ). Elle se produisait dans le circuit des festivals de musique folklorique, ainsi que dans les écoles, les prisons et les musées. Par la chanson et le conte de sa tradition orale, elle cherchait à changer les mentalités, et en particulier, à rencontrer les jeunes autochtones pour leur redonner une fierté et développer leur estime de soi (BAQ).

En 1960, à 27 ans, elle a fait ses débuts comme chanteuse professionnelle à New York (ONF; Wiki). Son art et son action sociale se sont fait remarquer, surtout dans les milieux anglophones, et lui ont mérité, en 1965, un documentaire sur elle réalisé par la CBC pour l'émission « Telescope » (BAQ). Passant ainsi à la télévision, elle a été repérée par deux producteurs de l'ONF qui l'ont invitée à travailler avec eux comme consultante (BAQ). C'est alors qu'Alanis a pris goût au médium cinématographique et a décidé de faire elle-même des films, de parler des Autochtones à partir d'un point de vue autochtone (BAQ; ONF; Wiki) (Voir Obomsawin 1971). Depuis, avec l'ONF, elle a accompli une carrière de documentariste militante de grande renommée en réalisant plus de trente films très sensibles et finement documentés mettant au jour des problématiques autochtones et cherchant à les résoudre, réclamant justice sociale et donnant la parole à son peuple (BAQ; ONF; Wiki).

En tant que chanteuse ou conteuse, elle a participé à de nombreux festivals et événements. De 1970 à 1976, elle a été responsable de la programmation autochtone du festival folk ontarien Mariposa, où se sont côtoyés et présentés en spectacle de grands artistes autochtones comme

elle-même, Willie Dunn et Shingoose, et des artistes folk allochtones très reconnus comme Joni Mitchell, James Taylor et Joan Baez (Encyclopédie canadienne). En avril 1973 à Montréal, elle a participé au gigantesque festival bénéfique pour le Save James Bay Fund, manifestant à la défense des Cris contre les projets hydroélectriques de la Baie James, aux côtés d'artistes québécois, autochtones, canadiens et américains comme Joni Mitchell, Gilles Vigneault, Les Séguin<sup>78</sup>, Willie Dunn, Sugluk et des groupes traditionnels autochtones (Howes 2014 : 19; Gagné 1977 : 440).

Alanis Obomsawin s'est méritée de nombreux prix et distinctions prestigieux au fil de ses quarante ans et plus de carrière (BAQ; ONF; Wiki). Notamment, elle est devenue membre de l'Ordre du Canada en 1983 et fait Officier de l'Ordre du Canada en 2002 (BAQ). Elle a reçu deux prix majeurs du Gouverneur général dont celui pour les « Arts de la scène - Réalisation artistique » en 2008 (*Lifetime Artistic Achievement*) (BAQ; Wiki; Gouverneur général). Elle s'est également impliquée fortement dans divers conseils d'administration et comités dans les domaines sociaux et artistiques, notamment en siégeant au Comité consultatif des Premiers Peuples du Conseil des arts du Canada (Obomsawin 2002), en étant membre à vie du conseil d'administration de l'Aboriginal Peoples Television Network (APTN) (ONF; BAQ; Wiki). Bien qu'ayant reçu de grandioses reconnaissances dans les milieux anglophones, ironiquement, elle en a peu reçu venant des milieux francophones du Québec. Cependant, en 2011, le Conseil de la culture du Centre-du-Québec, région d'où elle vient et où elle est retournée habiter ces dernières années, lui a décerné le Prix Hommage au GalArt (Wiki).

### 5.1.3 Morley Loon

Morley Loon est le pionnier de la chanson folk en langue autochtone au Québec. Traditionaliste et auteur-compositeur-interprète folk cri-éeyou de Mistissini, Morley Loon est né dans la communauté de Mistissini le 8 mai 1948 (Howes 2014 : 46). Il est

---

<sup>78</sup> La biographie de Richard Séguin mentionne que Les Séguin ont participé « avec Joni Mitchell et Peter, Paul & Mary au spectacle bénéfique Amishqua pour la défense des droits de la nation crie de la Baie James » (richardséguin.com). Cependant, le spectacle figure parmi ses réalisations de l'année 1970. (*Idem*)



malheureusement décédé jeune d'une longue maladie<sup>79</sup> le 14 juillet 1986, alors dans la fin de la trentaine (*Idem*; Rising-Moore 2010 : weirdcanada.com; P. Mckenzie 2003, 2009 : entretien; J. T. Mckenzie : comm. pers.). Sa carrière musicale et son œuvre de pionnier ont néanmoins été très marquantes dans le domaine de la musique folk et populaire en langue autochtone au Canada. C'est d'ailleurs lui, par ses chansons folk qu'il osait composer et chanter dans sa langue crie, qui a fortement inspiré l'Innu Philippe Mckenzie à créer ses propres chansons folk dans sa langue dans les années 1970, et qui est maintenant reconnu comme le pionnier du mouvement de musique populaire en langue *innu-aimun* (P. Mckenzie 2003, 2009 : entretien; Audet 2012a : 110-111). À l'époque, il n'était pas encore habituel d'entendre un Autochtone chanter des musiques populaires country, folk ou rock dans sa langue autochtone. La plupart interprétait les grands succès commerciaux et parmi ceux qui composaient, ils le faisaient en anglais, ou en français (D. Larivière 2015 : entretien). Certains reprenaient aussi les grands succès en en faisant une interprétation dans leur langue autochtone, tels le chanteur country innu Émile Grégoire et d'autres chanteurs-musiciens innus (J. T. Mckenzie 2015 : comm. pers.). Morley Loon, comme d'autres, n'a pas toujours été pris au sérieux quand il chantait ses compositions folk en langue crie à la guitare, et certains même riaient de lui (D. Larivière 2015 : entretien). Il a toutefois été persévérant et s'est fait reconnaître et apprécier pour son grand talent musical créatif et sa force spirituelle (Howes 2014 : 46-48; Wierd Canada 2010; J. McGovern 2014 : weirdcanada.com).

À partir de la fin des années 1960, Morley Loon a chanté et côtoyé, à Montréal, au Collège Manitou de La Macaza, dans les événements, dans les communautés et divers milieux urbains à travers le Québec, le Canada et les États-Unis, les *folksingers* autochtones de l'époque : Willie Dunn, Willy Mitchell, Willie Trasher, Roger House, Philippe Mckenzie, David Campbell, Buffy Sainte-Marie (P. Mckenzie 2003, 2009 : entretien; J. T. Mckenzie, comm. pers.; F. Vollant, J.-L. Vollant et D. Descent 2011 : entretien; R. Vollant 2009 : entretien; D.

---

<sup>79</sup> Selon son ami et accompagnateur au tambour à main Carl Rising-Moore, il avait un cancer qui a sûrement été causé par le fait qu'il mangeait beaucoup de nourriture traditionnelle, des poissons et des oiseaux qui vivaient sur le territoire cri dont les eaux étaient polluées par le mercure dû aux inondations des barrages hydroélectriques de la Baie James (C. Rising-Moore 2010 : weirdcanada.com).

Larivière 2015 : entretien; Rising-Moore 2010 : weirdcanada.com). Il était également demandé en spectacle en Europe (Howes 2014 : 48). Au Québec, il était l'une des têtes d'affiche du festival autochtone Sweet Grass Music à Val d'Or en 1980 (Mitchell *et al.* 1980, 1981, 1993). Dans les années 1970, plusieurs ont pu l'entendre chanter avec sa guitare dans les stations de métro de Montréal, peut-être sans savoir que c'était lui. Dans les années 1975-1980, il a visité à quelques reprises les communautés de Uashat mak Mani-utenam pour y faire des spectacles, y rencontrer des amis et partager sa musique lors de veillées locales, y marquant son influence<sup>80</sup> (J. T. Mckenzie, comm. pers.; J. Mckenzie, comm. pers.; P. Mckenzie 2003 : entretien; figure 8).

En 1966-1967, à 18-19 ans, Morley Loon était le chanteur et guitariste leader d'un groupe de musique avec des musiciens variant selon les occasions, dont l'allochtone Jon McGovern, les Ojibwa Bill Nothing, Andy Yesno et les Cris Willie Ottereyes et Buckley Petawabano. Il s'habillait à la Mike Jagger et faisait danser les jeunes autochtones<sup>81</sup>.

I played in a band with Morley Loon in 1966-67. We played at the St John's Church Hall which hosted dances for native high school students in Sault Ste Marie. Morley was the lead singer/guitarplayer and fancied himself as a Mick Jagger. The band had no set members. It was whoever showed up and wanted to play. I went to school with two of the regular players, Bill Nothing and Andy Yesno. Willie Ottereyes and Buckley Petawabano, who went on to star in the CBC series « Adventures in Rainbow Country » also played. I was the only white guy who played on a regular basis. I guess the correct term now days would be non-native. All of the native guys that played in that group were great musicians. The band seemed to fill need for a lot of lonely native kids far away from home and Morley could get them dancing. Morley had an edge even as a teenager that great talents have. (Jon McGovern 2014<sup>82</sup>)

Au Collège Manitou au début des années 1970, Morley Loon a notamment été l'élève de l'artiste militant et professeur inspirant Domingo Cisneros d'origine mexicaine, comme d'autres passés par là. Avec sa présence et sa musique, Morley Loon a grandement marqué les années vécues au Collège Manitou (P. Mckenzie 2003, 2009 : entretien; R. Vollant 2009 :

---

<sup>80</sup> Il y a d'ailleurs eu une fille avec une femme innue de Uashat.

<sup>81</sup> De façon analogue, le chanteur country innu Émile Grégoire s'habillait et se coiffait comme Elvis Presley dans les années 1950-1960 et on le surnommait l'Elvis innu (Audet 2012a-b), et le chanteur innu Claude Mckenzie de Kashtin, à la fin des années 1970, faisait partie d'un jeune groupe de musique où ils imitaient les Beatles en veston-cravate (Audet 2012e).

<sup>82</sup> Jon McGovern, June 11, 2014, WeirdCanada.com.

entretien). Plusieurs se rappellent encore cette époque, ce momentum, et en gardent de très bons souvenirs.

While I didn't take any classes at Manitou College I did spend a lot of time there visiting friends, playing guitar and talking native politics back in the early 1970's. I still like to go to La Macaza every once in a while to check on our Algonquin traditional territory and the local pubs, etc. (Chris Printup 2011<sup>83</sup>)

I am a Manitou alumni. Unbelievable memories. Fantastic time listening and partying with Morley. Those were the days my friends. Chris, me and Ruth go up to Manitou at least every other year too. Can't get it out of my system. Have very good memories with great people. Hope we can all get together someday - one last time. (Mike Loft 2011<sup>84</sup>)

En s'enregistrant sur vinyle avec le Service du Nord de Radio-Canada au milieu des années 1970 (Loon c1975, c1976; figures 5-6), Morley Loon a fait connaître son œuvre algonquienne innovante à une plus large audience et dans les communautés autochtones, marquant ainsi les possibles, ouvrant la voie et traçant le chemin pour les créations musicales populaires autochtones en langue autochtone. On peut y entendre ses chants en langue crie, parfois doublés par lui-même, accompagnés par lui-même à la guitare et à l'harmonica, ainsi que de flûte et de percussions à main (Loon 1981 : verso; Howes 2014 : 47; Weird Canada 2010). En 1981, son album long-jeu *Nooj Meech / Northland, my Land / Cette terre du Nord qui est mienne* (NCB 503), produit et commercialisé par Boot Records en collaboration avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada, rassemblait les enregistrements de ses deux premiers vinyles EP (Loon 1981; Howes 2014 : 47; voir annexe 5; figure 7). Morley Loon a aussi autoproduit des cassettes audio qu'il distribuait lors de ses spectacles et ses voyages pour financer sa musique, comme l'ont fait plusieurs artistes autochtones (Loon 1984; C. Rising-Moore 2010<sup>85</sup>). Son œuvre a été entendue et appréciée à la grandeur du Canada et en a inspiré plusieurs. Notamment, sa chanson *Agajee dona nooch (Yo Ya He Yay)*, devenue un classique, a été réinterprétée par le groupe mi'kmaq Ancestral Fire de Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick (Ancestral Fire 2002) (Wright-McLeod 2005 : 46). En Colombie-Britannique à la

---

<sup>83</sup> Chris Printup, 5 janvier 2011, WeirdCanada.com.

<sup>84</sup> Mike Loft, 7 janvier 2011, WeirdCanada.com.

<sup>85</sup> Carl Rising-Moore, 8 décembre 2010, WeirdCanada.com.

fin des années 1970, début 1980', Morley Loon a cofondé le groupe Red Cedar basé à Vancouver avec Willie Trasher, Robert Hall, Nilak et Mia Hunt (Howes 2014 : 29, 48; Wright-McLeod 2005 : 127; Conner 2014).

Morley Loon a fait de nombreux spectacles à travers le Canada, les États-Unis et l'Europe. En 1980, avec Red Cedar et le collectif White Roots of Peace, il a fait une tournée américaine qui a culminé en spectacle au *Black Hills International Survival Gathering* dans le Dakota du Sud aux États-Unis, aux côtés de Floyd Westerman, the Thunderbirds Sisters et bien d'autres (Wright-McLeod 2005 : 127; Howes 2014 : 48). Morley Loon était très sensible aux conditions de vie des Autochtones et aux enjeux auxquels ils faisaient face dans le monde contemporain, dont la perte de la culture, des modes de vie et des territoires traditionnels vis-à-vis les politiques d'assimilation et l'exploitation de leurs territoires. Il chantait sur ces thèmes et il était très enclin à participer à des événements au bénéfice des Autochtones (C. Rising-Moore 2010 : weirdcanada.com).

#### **5.1.4 Willy Mitchell**

Willy Mitchell fait partie de la première génération de *folk-singers* autochtones au Québec. Il est auteur-compositeur-interprète folk-rock anishnabe depuis les années 1960. Anishnabe de Kitigan Zibi, village voisin de Maniwaki en Outaouais, Percy William Mitchell est né en 1953 à New York d'une mère ouvrière anishinabe de Kitigan Zibi et d'un père Mohawk propriétaire d'un bar d'hôtel à Akwesasne et vétéran *code talker* de la 2<sup>e</sup> Guerre mondiale et de la guerre de Corée (Howes 2014 : 30-31; W. Mitchell 2011 : entretien). Élevé par sa grand-mère maternelle à Kitigan Zibi, il vit maintenant chez les Cris-Eeyou à Mistissini, avec sa femme Eeyou et ses enfants (*Idem*).

Il a eu sa première guitare vers l'âge de 14 ans et il n'a jamais arrêté d'en jouer depuis (Mitchell 2011 : entretien). Dès 1968, vers 15 ans, il a fondé avec des amis le groupe rock Northern Lights qui faisait des reprises de succès rock'n'roll, avec qui il a donné des spectacles en 1969 à Kitigan Zibi et Maniwaki (Howes 2014 : 31; SRC 2014). Ayant survécu miraculeusement à une balle reçue à la tête, tirée par un policier alors que ses amis lui avaient mis dans les mains des lumières de Noël volées dans un arbre, il s'est mis à écrire et composer pour survivre (Howes 2014 : 31-33; SRC 2014; Mitchell 2011 : entretien). En 1969, avec

l'argent restant de sa compensation reçue en cour, il s'est acheté sa guitare de rêve, une Fender Telecaster Thinline comme celle du guitariste de Johnny Cash (Howes 2014 : 33-34; Mitchell 2011 : entretien; D. Larivière<sup>86</sup> 2015 : entretien). Il raconte cette expérience traumatisante dans sa chanson *Big Policeman* (Mitchell 1998), qu'il a composée comme une catharsis peu après ces événements (Mitchell 2011 : entretien; D. Larivière 2015 : entretien; K. Picard : comm. pers.; Howes 2014 : 33). Il l'a chantée en 1970 lors de sa première prestation dans les médias publics canadiens, à l'émission de télévision *New Faces* de CJOH-TV's d'Ottawa (Howes 2014 : 31, 33). Dès le début des années 1970, il chantait ses propres compositions et partageait des rencontres musicales, notamment au Collège Manitou à La Macaza, avec les autres *folksingers* de l'époque, pionniers de la musique autochtone au Québec comme Willie Dunn, Morley Loon puis Philippe Mckenzie (Mitchell 2011 : entretien; K. Picard : comm. pers.). Dans les années 1970, il chantait souvent accompagné de son groupe, le Desert River Band de Kitigan Zibi, formé notamment de Daniel Rodrigue à la guitare électrique et la basse, de Jacques Dumais à la basse, de Jimmy Odjick à la batterie et de Jimmy Boudrias à la guitare et la basse, ainsi que de Rheal LaCroix et Dean McDonald à la technique (Howes 2014 : 32-33, 93; D. Larivière 2015 : entretien; SRC 2014; Mitchell *et al.* 1980). Le groupe était nommé d'après la rivière Désert qui passe à Kitigan Zibi<sup>87</sup> (D. Larivière 2015 : entretien).

En 1980, Willy Mitchell a été l'initiateur et l'organisateur du festival autochtone Sweet Grass Music<sup>88</sup> avec Jeanne Poirier<sup>89</sup> (Mitchell *et al.* 1980, 1981; SRC 2014; Howes 2014 : 33-34;

---

<sup>86</sup> Donna Larivière, Anishnabe-algonquine originaire de Timiskaming, qui est entre autres animatrice de l'émission Voix autochtones à CKIA FM 88,3 à Québec, a beaucoup côtoyé Willy Mitchell et les autres *folksingers* de l'époque comme Willie Dunn, Morley Loon, Roger House et Willie Trasher dans les années 1970. Son père, Eugène « Gene » Larivière, tenait le camp d'été Louis Riel pour jeunes métis et « Indiens » à Lacorne en Abitibi, fondé par l'Alliance laurentienne des Métis et Indiens sans statut. Il y organisait régulièrement des spectacles pour les jeunes, ouverts au public, dans une grande salle de spectacle ronde. Ces *folksingers* venaient souvent y faire des spectacles, des veillées informelles, passer du bon temps et *jammer* avec son père, qui était aussi musicien et formait un groupe de musique country-western avec ses oncles (D. Larivière 2015: entretien).

<sup>87</sup> Kitigan Zibi signifie d'ailleurs « rivière du désert ou des terres agricoles, défrichées » (D. Larivière 2015: entretien). La réserve avait auparavant été nommée Maniwaki par les missionnaires. Maniwaki est aujourd'hui la municipalité allochtone voisine.

<sup>88</sup> Selon l'article paru dans L'Écho-Abitibien, cet événement Sweet Grass se tenait depuis deux ans. (Écho-Abitibien 1980)

<sup>89</sup> Amie de Willy Mitchell et impliquée dans Femmes autochtones du Québec et la radio communautaire autochtone.

Écho-Abitibien 1980). Cet événement est très important dans l'histoire de la musique populaire autochtone au Québec, puisqu'il rassemblait les grands de l'époque, il affirmait le besoin et le désir des jeunes autochtones de s'exprimer, de se retrouver et de se réunir par la musique et il marquait l'histoire en produisant un album vinyle « live » de façon indépendante. Célébrant les cultures autochtones et rassemblant ses amis *folksingers*, le festival s'est tenu au Théâtre de Poche du Centre culturel de Val d'Or les 25-26 janvier 1980 (SRC 2014; Écho-Abitibien 1980). Il ne s'est pas répété, mais il a été un précurseur du festival Innu Nikamu (voir chapitre 9). Willy Mitchell et Jeanne Poirier ont donc réussi à produire un album<sup>90</sup> à partir des enregistrements *live*<sup>91</sup> de ce festival, le fameux album *Sweet Grass Music*, où figurent aussi l'Inuit Willy Trasher, le Cri-Eeyou Roger House et le Desert River Band, ainsi que Morley Loon et Willie Dunn (Mitchell *et al.* 1980, 1981 [1993]; Howes 2014 : 33-34, 95; voir figure 9) Cet album a été reproduit par la compagnie de disque allemande Trikont en vinyle (Mitchell *et al.* 1981) puis reproduit sur disque compact (*Idem* : 1993); ses ventes importantes à travers le monde en font un album Platine (Mitchell 2011 : entretien). Dans l'annonce du spectacle dans L'Écho Abitibien du 23 janvier 1980, ainsi qu'au verso de l'album de 1980, on nous expose l'esprit du festival.

La plante connue sous le nom de « Sweet Grass » est une plante médicinale des Amérindiens. On la brûle au cours des cérémonies afin de purifier l'esprit et de porter le message du peuple vers le Créateur. Ce rituel est une action de grâce, une offrande des participants qui se joignent en harmonie en un seul Cœur, un seul Esprit.

Depuis l'époque où nos ancêtres dansaient au rythme du Tambour, chantaient leurs prières, voyageaient dans le vent et le silence, respectaient profondément toutes nos relations – de nos nombreux changements ont surgi de l'obscurité. Aujourd'hui, la réalité Autochtone reflète la distance, le besoin d'identité du jeune amérindien qui cherche son expression à travers l'art, la musique, la poésie.

La musique sweet grass est notre voie. (L'Écho-Abitibien 1980 dans SRC 2014; Mitchell *et al.* 1980: verso)

---

<sup>90</sup> Produit par Sweet Grass Music, avec l'appui de Femmes autochtones du Québec, Algonquin Chiefs and Council, Anishnabe Radio Productions, Grand Conseil des Cris, Maquaw Music Agency, Laurentian Alliance of Métis and Non-Status Indians, Centre d'amitié autochtone de Val d'Or; imprimé au Cree Print Shop (Mitchell *et al.* 1980: verso).

<sup>91</sup> Enregistré par Guy Charbonneau et Le Mobile Filtrosion Inc. de Ste-Thérèse (Mitchell *et al.* 1980: verso).

À la suite du festival, L'Écho abitibien soulignait le caractère fraternel de rencontre entre jeunes autochtones de différentes nations, qui s'unissent dans un mouvement pacifique d'affirmation identitaire. On y comprend bien le pouvoir de rassemblement et d'affirmation identitaire de la musique populaire autochtone.

Indiens et métis se sont retrouvés à Val d'Or pour fraterniser au son et au rythme d'un spectacle intitulé « Sweet Grass » [...]. « Sweet Grass », c'est le nom d'une plante médicinale et aussi le prétexte, depuis deux ans, d'une rencontre entre jeunes amérindiens de diverses tribus du Québec et du Canada. C'est aussi une manifestation de la solidarité d'un mouvement nouveau au sein des premiers habitants du pays. L'événement a pris l'allure d'une danse indienne, calme et pacifiste; une dizaine de chanteurs y ont livré leurs compositions et des interprétations de chansons plus connues. (L'Écho abitibien 1980 dans SRC 2014)

Willy Mitchell nomme lui-même son style musical « *sweet grass music* », une expression qui désigne toutes les chansons autochtones qui parlent de l'environnement, des êtres vivants, qui font la promotion de la culture et de la spiritualité autochtones ou qui sont chantées en langue autochtone (Mitchell 2011 : entretien). Il a aussi auto-produit quelques albums (Mitchell 1998, 2006; voir annexe 5). Sa chanson *Call of the Moose* (Mitchell *et al.* 1980, 1981 [1993]; Howes 2014 : 34) a été reprise et popularisée par Florent Vollant sur son album *Katak<sup>u</sup>* (2003). Il a fait de nombreux spectacles un peu partout au Québec et il continue d'en faire surtout chez les Anishnabeg et les Cris. Il faisait d'ailleurs partie des artistes du premier festival Innu Nikamu en 1985 et y a joué à quelques reprises par la suite, dont récemment en 2014 (Mitchell 2011 : entretien; F. Vollant *et al.* 2011 : entretien).

### **5.1.5 Charlie Adams et le groupe inuit Sikumiut**

Auteur-compositeur-interprète inuit depuis la fin des années 1960, originaire d'Inukjuaq au Nunavik, Charlie Adams (1953-2008) fut un fondateur du groupe inuit Sikumiut (Gens des terres de glace / The People of the Ice). Formé au début des années 1970 à Puvirnituq, ce groupe légendaire connut un très grand succès dans le monde nordique (I. Armiuq 2009 : entretien; Howes 2014 : 21-25; Adams 1981 : verso).

Le groupe Sikumiut était formé des membres principaux Charlie Adams à la voix principale et à la guitare gauchère, Matiusie Tukuluk à la guitare électrique et à la voix, Thomassie Irqumia à la basse, à la guitare et à la voix, Eli Quananack aux percussions et à la voix ainsi que du multi-instrumentiste Lucassie Koperqualuk (Howes 2014 : 22). D'autres ont joint le groupe

par moments. Ils sont tous de Puvirnituk, sauf Charlie Adams qui est originaire d'Inukjuak mais qui est déménagé avec sa famille à Puvirnituk en 1965 vers l'âge de 12 ans (Howes 2014 : 23). Ce dernier a fréquenté l'école Churchill Vocational Center à Churchill dans le nord du Manitoba, comme beaucoup de jeunes Inuit et d'autres Autochtones nord-canadiens de l'époque (*Idem*). Il semble que cette école résidentielle ait été un berceau de musique populaire autochtone, consciemment ou non, en donnant accès à des cours et des instruments de musique aux jeunes autochtones qui trouvaient dans les nouvelles musiques une évasion et un réconfort. Plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes et musiciens autochtones l'ont fréquentée, comme Alexis Utatnaq, William Tagoona et les membres du groupe Sugluk (Howes 2014 : 17, 40, 83-84). Le groupe Sikumiut s'est formé en 1973, initialement nommé The Hunters (Howes 2014 : 23). Il est devenu populaire très rapidement et l'aide de leur agent Noah Adamie Qumaaluk leur a permis de faire des concerts à travers les communautés inuites puis au-delà et de s'acheter, en 1974, des instruments professionnels (Howes 2014 : 23-24).

En 1976, Sikumiut a enregistré *The Sikumiut (People of the Ice)* (Sikumiut c1976, QCS-1263; Howes 2014 : 24, 98). Ce petit vinyle a été grandement diffusé dans les radios du monde inuit et a fait d'eux des vedettes rock de l'Arctique (Howes 2014 : 24). Malgré leur grand succès, Charlie Adams s'est retiré partiellement du groupe en 1976 pour retrouver sa communauté d'origine, Inukjuak. Il a continué à jouer avec le groupe de temps en temps, tout en continuant à faire de la musique par lui-même, et Sikumiut a été actif jusqu'au milieu des années 1980 (*Idem*). Ils ont d'ailleurs fait un spectacle lors de la première édition du festival Innu Nikamu en 1985 (F. Vollant *et al.* 2011 : entretien; voir chapitre 9). Charlie Adams a aussi enregistré en son nom au Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal (Adams c1970', 1981; voir annexe 5; voir figures 10-11). Il était l'un des chanteurs populaires inuits les plus reconnus.

### **5.1.6 Sugluk**

Sugluk est un groupe de musique rock'n'roll inuite formé au début des années 1970 à Sugluk Inlet sur le bord du détroit d'Hudson dans le nord du Nunavik (Howes 2014 : 16-20, 98, 101; Keillor *et al.* 2013 : 246). Cette petite agglomération inuite, où les tentes et les igloos ont fait place aux premières maisons résidentielles en 1959 et à l'électricité peu après, est devenue



officiellement le village nordique de Salluit en 1979; le groupe a par la suite été aussi nommé le Salluit Band (Dicknoether 2013; Deusner 214; E. Isaac 2010 : entretien). Ses membres fondateurs sont le chanteur auteur-compositeur-interprète George Kakayuk (1951-) et le chanteur et guitariste auteur-compositeur-interprète Tayara Papigatuk (1949-), le chanteur et bassiste auteur-compositeur-interprète Mark Kadjulik (1951-), le chanteur, guitariste et percussionniste Sandy Kakayuk (1956-), frère de George, et le percussionniste Willie Keatainak (1954-); Elie Quananack, originaire de Puvirnituk et ancien membre de Sikumiut, a pris plus tard la relève de Keatainak à la batterie (Howes 2014 : 16; Keillor *et al.* 2013 : 246). Plusieurs autres musiciens ont fait partie du groupe à un moment ou un autre, notamment la chanteuse populaire inuite Elisapie Isaac - elle aussi originaire de Sugluk/Salluit et dont son oncle faisait partie du groupe - qui les accompagnait à la voix alors qu'elle avait 12 ans (E. Isaac 2010 : entretien; Dicknoether 2013). Ils ont été très populaires et ont fait des tournées de spectacles dans le monde inuit et au-delà dans les années 1970 et 1980 (Keillor *et al.* 2013 : 246; Howes 2014 : 19-20; Deusner 2014). En 1972, ils ont fait un spectacle au festival annuel Toonik Tyme d'Iqaluit. En 1973, ils ont fait leur premier spectacle au sud du Nunavik en participant au grand spectacle bénéfique pour le Save James Bay Fund à Montréal, aux côtés d'artistes québécois, autochtones, canadiens et américains, dont Willie Dunn et Alanis Obomsawin (Howes 2014 : 19). En 1975, alors qu'ils étaient à Iqaluit au Nunavut pour y faire un spectacle au Toonik Tyme, ils ont enregistré « en direct » sept de leurs chansons originales en anglais et en inuktitut sur deux albums vinyles EP (Sugluk 1975a-b, NS751-752) avec le Service du Nord de Radio-Canada basé à Iqaluit (Howes 2014 : 19-20, 98, 101; Keillor *et al.* 2013 : 246; Deusner 2014). Ces deux vinyles, comme d'autres productions des Services du Nord, étaient réservés à la radiodiffusion dans le nord (Howes, *ibid.*)<sup>92</sup>.

Les membres fondateurs de Sugluk se sont connus enfants au village et sont tous allés à l'école primaire fédérale de jour du village. À cette époque dans les années 1950, leur

---

<sup>92</sup> On peut entendre leurs chansons *Fall Away*, *I Didn't Know* et *Ajuinnarasuarsunga* (Sugluk 1975a-b) sur l'album compilation *Native North America Vol.1* (Howes 2014).

environnement musical était composé d'un peu de chants traditionnels inuits des aînés, de beaucoup de musique country-western provenant du sud, du piano présent à l'école fédérale et de musique classique européenne diffusée par un prêtre à l'église de la mission catholique (Howes : 16-20). Ils ont plus tard fréquenté des écoles secondaires et professionnelles à Kuujjuarapik (Rivière Grande Baleine), à Churchill au Manitoba et à Québec (Howes : 16-17). George Kakayuk a formé son premier groupe de musique à Kuujjuarapik avec d'autres élèves provenant de différentes communautés autochtones, dont Willie Keatainak et Eli Quananack (Howes 2014 : 17). À leur retour à Sugluk/Salluit au tout début des années 1970, ramenant plein de vinyles de vedettes de l'heure comme Jimi Hendrix, Cream et les Beatles avec eux, ils ont formé le groupe Sugluk et ont commencé à animer des soirées dansantes communautaires, accompagnant parfois des joueurs d'accordéon (Howes 2014 : 17-19; E. Isaac 2010 : entretien). Ils ont appris à jouer de leurs instruments, forgé leur style et composé leurs propres chants et musiques en s'inspirant de ces vinyles (Deusner 2014).

Maîtrisant de façon géniale leurs instruments et la poésie du chant, ils ont développé leur son propre, riche, enthousiasmant et dynamique (Howes 2014 : 19-20; Deusner 2014). Selon le journaliste Erik Leijon, Sugluk et Sikumiut ont fait du punk avant l'heure : « [...] '70s Inuit garage rock bands from northern Quebec; Sugluk and Sikumiut could be considered punk bands before the term had even been coined » (Leijon 2015). Stephen Deusner (2014), pour sa part, souligne leur qualité musicale qui se démarque, ainsi que leur recherche d'identité en combinant leur héritage autochtone et la musique populaire, comme pour tous les artistes se retrouvant dans la compilation *Native North America Vol.1* (Howes 2014).

Those songs show a band developing an identity even as it stamps popular folk-rock with its own personal flourish. [...] If Sugluk emerge as one of the stars of *Native North America*, it's largely because you can hear a very particular struggle in their songs - not necessarily to be heard by a mainstream audience, but to define themselves through some combination of Native American culture and popular music. That endeavor to some degree informs every song here, as artists from all over Canada calibrate their own equations for personal expression. [...] But almost everyone on *Native North America* writes and sings about the impulse to both imitate others and distinguish oneself. (Deusner 2014)

Aujourd'hui, le groupe est dispersé, mais George, Sandy et Mark habitent toujours à Salluit et font maintenant de la musique gospel, comme la majorité des musiciens inuits (voir Artiss

2014; Laugrand et Oosten 2012 : 152). En octobre 2013, le groupe s'est rassemblé lors de la première édition du Talentshow Salluit où figurait aussi Elisapie Isaac comme mentor des jeunes participants, et ont grandement fait réagir la foule tous ensemble (Howes 2014 : 20; Dicknoether 2013).

### 5.1.7 Philippe Mckenzie

En plus d'être reconnu parmi les premiers *folksingers* autochtones canadiens, Philippe Mckenzie est aussi reconnu comme le pionnier des musiques populaires innues en langue *innu-aimun*. Porté par la vague d'affirmation identitaire, culturelle et politique des années 1970, il créa et enregistra sur vinyle, aux environs de 1975, les premières musiques folk-country-rock chantées en langue *innu-aimun*. Plusieurs Innus affirment que c'est lui qui a vraiment su utiliser la poésie des mots innus pour parler avec fierté de la culture et de l'identité innues, en évoquant le territoire et le mode de vie des Innus nomades, et que c'est lui qui a créé un style de musique propre aux Innus en chantant en *innu-aimun* et en fusionnant les styles traditionnels et folk-country-rock. Grand revendicateur et même politicien à ses heures, il transposa en chanson les paroles et les pensées de sa nation, considérant que la musique touche plus que la politique. Depuis, il est une grande source d'inspiration et d'influence pour les auteurs-compositeurs-interprètes innus ainsi que des autres nations autochtones du Québec et du Labrador. Il a notamment initié les chanteurs Florent Vollant et Claude Mckenzie qui jouaient avec lui avant de former Kashtin, et il a encouragé deux générations de jeunes chanteurs dans sa communauté, dont son fils Mishta-Shipu. Il est également l'idéateur du festival Innu Nikamu (voir chapitre 10). (Philippe Mckenzie 2003, 2009, 2011 : entretiens; Audet 2012a : 108-119, 2012b, 2005a-b; Audet pour Teweikan 2011<sup>93</sup>; Howes 2014 : 67-69)

Philippe « Pinip » Mckenzie est né le 26 octobre 1953 à Mani-utenam, de mère et de père innus, avec l'aide d'une sage-femme innue (P. Mckenzie 2003 : entretien). Son père,

---

<sup>93</sup> Texte tiré d'une biographie de Philippe Mckenzie que j'ai écrite pour le Gala Teweikan, publiée en ligne sur le site [www.teweikan.net](http://www.teweikan.net) pendant la période avant et après le Gala Teweikan à l'automne 2011.

contrairement à la majorité des Innus de cette génération, était scolarisé et ne pratiquait pas la vie traditionnelle nomade dans le bois.

Mon grand-père, il avait quatre gars et une fille, et c'est mon père qui a été choisi pour apprendre le français. Il est allé à l'école, à Rivière-du-loup dans ce temps-là, ce qui fait qu'il n'était pas dans le bois. (P. Mckenzie 2003 : entretien)

Avec cette coupure des traditions au niveau de son père, le pensionnat et la transition culturelle vécue à l'époque dans le nouveau village de Mani-utenam, Philippe a développé une forte crise d'identité et un grand regret de ne pas être un Innu à l'image de ses ancêtres (P. Mckenzie 2003 : entretien). Il a transposé cette quête d'identité en affirmation culturelle et politique, en retournant dans le bois pour apprendre ses traditions et en se faisant revendicateur et défenseur de ses droits ancestraux. Il a d'ailleurs été conseiller politique pour le Conseil de bande de Uashat mak Mani-utenam.

Il a commencé à jouer de la guitare vers 13 ans, alors qu'il y avait deux guitares qui passaient de main en main dans tout le village (*Idem*). Tout le monde jouait alors les Beatles, qui était le groupe de l'heure, ainsi que les Rolling Stones. Pendant plusieurs années, il n'a été qu'un guitariste accompagnateur et interprète jouant de la musique pour le simple plaisir (*Idem*). Il a tout de même fait partie d'un groupe innu de Mani-utenam au début des années 1970, les Tamtam Boys, qui faisait des spectacles de reprises de musique populaire comme des Beatles, Les Sultans, CCR et des succès francophones (J. T. Mckenzie 2015 : comm. pers.; voir 8.2.2.3).

Ce sont plus particulièrement ses rencontres avec Morley Loon dans les années 1970, au Collège Manitou à la Macaza, puis avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal, qui marqueront le destin de la musique populaire innue. Inspiré par Morley Loon qui avait déjà produit un vinyle avec Radio-Canada, et impressionné qu'il ait pu ainsi enregistrer et produire ses chansons folk dans sa langue autochtone, il a demandé à Morley Loon de le présenter à Radio-Canada. Il a ensuite composé ses premières musiques en langue *innu-aimun*, pour enregistrer le premier vinyle de chants innus.

Ça, c'était un de mes amis qui m'a proposé d'aller à la Macaza. J'ai dit : « Qu'est-ce j'vas aller faire là? » [...] Raoul était déjà implanté là, ça faisait 2 ans [...]. Ben y dit : « Viens-t'en! » À un moment donné j'vais me décider à y aller, pis là j'me suis inscrit, j'ai été accepté, pis... j'ai pas toffé longtemps. Mais... l'affaire que j'ai pognée, c'est que j'ai rencontré des musiciens.

Willie Dunn était là, Morley Loon, qui est décédé, pis Willy Mitchell. Y'avait Jessie Winchester qui chantait aussi, c'était en cajun, il venait de la Louisiane. [...] Mais il faisait sa run à Montréal, pis il aimait beaucoup les Autochtones, pis il faisait des spectacles avec moi... de temps en temps. C'était un très bon musicien, mais c'est du *folk music*. Durant c'temps-là, c'était fort la *folk music*, des guitares sèches... c'était le style... C'est là que j'avais rencontré les musiciens, qui m'avaient donné le goût de chanter. Moi je jouais de la musique... n'importe quelle musique, CCR ou bien les Beatles... Je jouais, je connaissais beaucoup d'accords, beaucoup de chansons, et je pouvais accompagner. [...] J'chantais pas moi-même, j'fredonnais les paroles mais je connaissais les accords des chansons. Puis à un moment donné, je vais voir Morley Loon, il chante en innu [cri], je l'écoute... [...] À la Macaza. Puis à un moment donné, moi j'avais lâché la Macaza - j'avais passé une année à la Macaza -, pis j'reviens au village, puis c'est les cds [vinyles] de Radio-Canada. Y'a un de mes amis encore : « Viens écouter ça! » Pis on comprend qu'est-ce qu'il dit. C'est Morley Loon, c'était un cri de la Baie James, il venait de Mistassini. [...] Je l'connaissais l'gars! Rien qu'en écoutant, j'ai dit : « C'est Morley Loon, ben oui! » Y'avait un petit disque de Radio-Canada. [...] Fallait que j'l'revoye lui! Je savais qu'il restait à Montréal. Après la Macaza, Montréal. J'étais allé le voir. [...] Il m'a amené à Radio-Canada. J'ai été à Montréal, faire du pouce. [...] Je suis à Radio-Canada, on monte là-bas, Québec Service du Nord, une affaire de même. Pour Radio-Canada. Puis le gars il m'amène là, il me présente les gars, c'était un vieux... Sheldon O'Connell, ou bien... comment qu'il s'appelait... Jean-Pierre... [...] Il me présente ces deux-là. « Il veut faire un disque », il dit. « Mais as-tu des chansons? » Ben euh... j'avais pas de chansons. « J'vas vous envoyer la cassette. » Hey j'ai dit ça! « J'vas vous envoyer une cassette! » Pis j'avais pas de chansons, moi là là! Pis je m'en retourne à Maliotenam. [...] J'pense ça m'a pris deux mois écrire six chansons, puis je lui ai envoyé ça par une p'tite cassette là. J'l'envoie à Radio-Canada pis j'attends la réponse. À un moment donné ça vient : vous pouvez venir enregistrer à Radio-Canada. Hey, c'était la gloire pour moi! [...] C'était gratis, tu payais pas de sous pour aller t'enregistrer. Eux autres, ils diffusaient par satellite, c'était avant les radios communautaires. Il n'y avait pas de radio communautaire durant ce temps-là, durant le temps que j'te parle. Il y en avait seulement au Nord, par les Inuit. Il y avait « programme du Nord » du réseau de Radio-Canada, Service du Nord, dans le Nord, à travers Radio-Canada. Mais du côté des Innus, il n'y avait rien, y'avait pas de radio. (Philippe Mckenzie 2009 : entretien)

Philippe Mckenzie a ainsi produit trois petits vinyles dans les années 1970 : *Indians Songs in Folk Rock Tradition* (c1975), *Innu* (c1976) et *Groupe folklorique montagnais* (Mckenzie et al. c1977)<sup>94</sup>, ce dernier avec Bernard Fontaine et Florent Vollant (figures 12-14). Les deux premiers ont été réédités pour produire le vinyle long-jeu *Mistashipu* en 1982 (voir 5.2.1.2; annexe 5; figure 15). Ces albums tournèrent beaucoup dans les radios communautaires

---

<sup>94</sup> *Groupe folklorique Montagnais* regroupe des chansons des auteurs-compositeurs-interprètes innus de Mani-utenam Philippe McKenzie, Bernard Fontaine et Florent Vollant. On y trouve *Tshekuan mak Tshe tutamak (Ekuan pua)* de Philippe McKenzie, *Ekua mak Innu* de Florent Vollant, *Nantan nte kainniuian* (Sur un air de la claire fontaine) (auteur non identifié), *Mani-utenam* (auteur non identifié) et *Tshishikashteu* de Florent Vollant. (McKenzie et al. c1978: recto-verso)

autochtones lorsqu'elles furent créées et incitèrent les jeunes à composer et à produire eux aussi des enregistrements musicaux (P. Mckenzie 2009 : entretien).

Il a d'abord intégré le tambour innu *teueikan* dans sa musique, pour faire revivre cet instrument et ce son des aînés dans le contexte contemporain en transition, le fusionnant avec le son folk populaire de l'époque, sur des chants composés en *innu-aimun*. Mais il l'a délaissé par la suite pour le remplacer par des sons et des rythmes similaires, afin de respecter les enseignements des aînés sur la puissance spirituelle du *teueikan* (P. Mckenzie 2003, 2009, 2010, 2011 : entretiens; Audet 2012a : 112-113, 2005a).

Une fois, j'avais fait un show à Québec, avec Titi [Florent Vollant] et son frère [Yvon Vollant]. Peut-être Claude aussi était là. C'est Yvon qui jouait du *teueikan*. Après le show, on était allés chez Serge Jauvin et on faisait le party. On avait accroché le tambour dans une pièce à l'écart, après un clou assez long pour qu'il ne tombe pas. Pendant qu'on était là à faire la fête, j'entends un gros boum! Je vais voir, c'était le tambour qui était tombé. Ce qui était assez étrange, car il était très bien accroché, il ne pouvait pas tomber tout seul. Je l'ai raccroché et un peu plus tard, encore un boum! Je vais voir, et le tambour était encore tombé. Là je l'ai serré, enveloppé dans son sac. Quand je suis revenu à Malio, j'ai demandé à Mathieu André [aîné chanteur au *teueikan*] de m'expliquer ça. C'est que le *teueikan* est vivant. Il ne fallait pas l'utiliser dans ce contexte-là de spectacle. Donc je l'ai rangé et je ne m'en suis jamais re-servi. Le *teueikan* est sacré et vivant. Je m'en servais moi, seulement pour faire un *beat* dans ma musique, et je n'étais pas habilité à m'en servir correctement, comme les vieux le faisaient. Donc j'ai arrêté de l'utiliser dans ma musique. (Philippe Mckenzie 2010 : entretien<sup>95</sup>)

Philippe Mckenzie a aussi produit un album CD éponyme en 2000, au Studio Makusham de Mani-utenam (figure 16). Il y a enregistré une reprise de ses anciennes chansons, avec plus d'instruments et au goût du jour, ainsi que quelques nouvelles, dont une composée et chantée par son fils Sylvestre Mishta-Shipu Mckenzie (P. Mckenzie 2000; P. Mckenzie 2003, 2009, 2011 : entretiens; voir Audet 2012a : 108-119, 2012b, 2005b)

Il a fait de nombreux spectacles à travers le Québec, ainsi qu'en France et en Suisse. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, il a fait de nombreux spectacles en son nom, accompagné de Florent Vollant pendant neuf ans (figure 17), et du jeune Claude Mckenzie pendant deux-trois ans (P. Mckenzie 2003, 2009, 2011 : entretiens; F. Vollant 2003 : entretien;

---

<sup>95</sup> Retranscription spontanée d'une conversation téléphonique avec Philippe McKenzie le 12 janvier 2010.

C. Mckenzie 2011 : entretien; voir Audet 2012a : 108-119, 2012b, 2005b). À la même époque, il a fait plusieurs spectacles avec le Groupe folklorique montagnais, composé de lui-même, Florent Vollant et Bernard Fontaine, tous auteurs-compositeurs-interprètes innus de Mani-utenam (Mckenzie, Fontaine et Vollant c1977; G. H. Picard 2014 : entretien). Vers 1984, il a cessé de faire des spectacles, et c'est alors que Florent et Claude ont formé un duo qu'ils nommèrent plus tard Kashtin. Philippe a recommencé à monter sur scène quelques années plus tard à la fin des années 1980 pendant environ trois ans, surtout dans les bars, en étant accompagné du musicien mulâtre Guillaume Aylestoch (P. Mckenzie 2003: entretiens). À l'aube de l'an 2000, il a décidé de montrer « qu'il n'était pas mort » en enregistrant son album éponyme et en regagnant la scène du festival Innu Nikamu (P. Mckenzie 2000; P. Mckenzie 2003 : entretien).

Ses chansons se font connaître chez les Allochtones à travers Chloé Sainte-Marie (2002, 2009), qui interprète ses chansons en langue *innu-aimun* (figure 36). Ses musiques font les trames sonores de nombreux films, documentaires et sites web, notamment *La Postière* de Gilles Carle (1992) et de nombreuses productions innues, en particulier avec les Productions Manitu. (P. Mckenzie 2003, 2009, 2011 : entretiens; voir Audet 2012a : 108-119, 2005b).

Son œuvre pionnière a grandement influencé les musiciens d'expression autochtone jusqu'à aujourd'hui, notamment les leaders du groupe Kashtin qu'il a initiés au monde du spectacle. Ses chansons sont interprétées par plusieurs artistes autochtones. Tout en appréciant la reconnaissance, Philippe Mckenzie reste très humble par rapport à son cheminement.

P : Moi j'ai fait ça pour la langue, pour se faire entendre. C'est seulement ça, c'était mon but premier. Au début j'ai dit, j'voulais faire un long jeu, mais j'ai jamais voulu faire une carrière. [...] J'vivais comme au jour le jour. Ça arrivera mèqu' ça arrivera, le téléphone sonnera, salut...

V : C'était moins pour faire des spectacles...

P : Non, des fois ça... Moi je me disais, ça va me dépanner, des sous dans mes poches, ça va remplir, ça va payer le party. Ça payait la p'tite bouffe pis l'party. C'est l'fun. (Philippe Mckenzie 2009 : entretien)

Les institutions innues lui ont rendu quelques hommages. Notamment en 2009, le 25<sup>e</sup> festival Innu Nikamu lui a fait un hommage sur scène et lui a remis officiellement une plaque commémorative soulignant son rôle de pionnier.

À Innu Nikamu là, on m'a rendu un hommage, on m'a donné une plaque commémorative de mon développement, qui a fait développer d'autres musiciens, qui a abouti à ça. Comme je dis, le musicien a besoin d'auditeurs, pis l'auditeur a besoin de musique. (P.Mckenzie 2009 : entretien)

Il a aussi été le lauréat du trophée « Meilleure chanson en langue autochtone » pour sa chanson *Innu*, lors du Gala Teweikan en 2011 (voir 6.4; annexe 5; figure 41).

### **5.1.8 François « Kiowarini » Vincent**

François Vincent, du nom traditionnel Kiowarini, est un chanteur traditionnel et auteur-compositeur-interprète huron-wendat reconnu par les siens pour son travail de pionnier. En plus d'être chansonnier francophone reconnu au Québec depuis les années 1960, il s'est attaché à revitaliser, rechercher, interpréter et documenter les chants traditionnels de sa nation. Il est d'ailleurs de la famille de l'abbé huron-wendat Prosper Vincent, premier prêtre catholique huron-wendat ordonné en 1870, l'un des derniers locuteurs de la langue wendat, qui a chanté et expliqué plusieurs de ces chants à l'anthropologue Marius Barbeau en 1911 à Lorette (Village-huron, aujourd'hui Wendake). Les enregistrements sur rouleaux de cire faits par Barbeau auprès de chanteurs et conteurs hurons-wendat de l'époque constituent aujourd'hui une mine d'or pour ceux qui s'intéressent à la revitalisation de leur patrimoine musical, culturel et linguistique (L. Sioui : comm. pers.; A. Levesque Sioui 2014: TAM). Depuis quelques années, le projet Yawenda, notamment, travaille fort à la revitalisation de la langue qui était disparue de l'usage au début du 20<sup>e</sup> siècle (Yawenda). Elle est maintenant enseignée à Wendake, et certains savent la parler un peu, surtout lors de cérémonies et d'événements protocolaires.

Historien et chanteur passionné, François Vincent est né en 1944 à Wendake. Il est décédé le 16 février 2009 à l'âge de 64 ans, ayant passé sa vie à Wendake et fortement marqué sa nation (Lépine-Cloutier 2009; Tremblay n.d.). Son nom huron-wendat, qu'il s'est donné lui-même, signifie « Celui qui chante l'âme de son peuple » (M. White 2009). Ambassadeur culturel huron-wendat, il a notamment été invité à parler lors de la célébration de la Grande paix de Montréal en 2001. Il a participé à de nombreux films, documentaires et émissions de télévision. Il a fait de la chanson *La Huronne*, composée par Huot et Laviguer, un hymne national huron-wendat. Sa contribution est reconnue par sa nation. En 2003, les productions



Ontara et le Conseil de la nation Huron-Wendat lui ont fait hommage « en reconnaissance de son implication constante à la diffusion et à la mise en valeur du patrimoine culturel de sa nation » (Kiowarini 2007). Le Conseil de la nation Huron-Wendat a aussi nommé en son honneur la salle d'exposition principale du Musée huron-wendat fondé en 2008, avec une plaque reconnaissant son travail pour la préservation, la valorisation et l'avancement de l'histoire huronne-wendat<sup>96</sup> (M. White 2012).

François Kiowarini Vincent a étudié le chant à l'académie des Trois Arts de Québec, après quoi il a enregistré son premier album EP (Kiowarini c1960'; Kiowarini 2007 : livret). Il s'est fait connaître comme chanteur traditionnel et chansonnier auteur-compositeur-interprète dans les années 1960. Sa fameuse chanson *Le Huron vagabond* fit de lui un chansonnier vedette de sa génération (*Idem*; voir paroles en annexe 1). Avant 1971, il a participé plusieurs fois à la série télévisée *La Feuille d'érable* à Montréal (Lamothe 1971, c1989 : 8). Son premier album long-jeu, *Kiowarini chante Le dernier souffle de sa nation*, est un amalgame de chants traditionnels et de chanson folk-pop (Kiowarini 1971; Wright-McLeod 2005 : 118). En août 1971, il était l'artiste invité spécial du Pow wow de Mani-utenam (Lamothe 1971, c1989; voir 9.1.1.2). Sur l'album *Wendate asta / Chants rituels hurons*, réalisé avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada, François Vincent Kiowarini a enregistré avec son frère Claude Vincent Sawatanin des chants traditionnels hurons-wendat (Kiowarini et Vincent 1983; voir annexe 5; figure 18). Ce sont des chants que l'on entend aujourd'hui interprétés par les chanteurs traditionnels hurons-wendat, notamment Christian Sondakwa Laveau (2011), Andrée Levesque Sioui et Akienda Lainé (Couture *et al.* 2011), et les troupes de chants et danses folkloriques huronnes-wendat. En 2007, François Vincent Kiowarini a enregistré un dernier album, nommé *Kiowarini chante L'Âme de son peuple* (Kiowarini 2007). Alors

---

<sup>96</sup> François Vincent, par ses recherches d'archives, a lui-même trouvé le document original du traité huron-britannique et l'a amené à la Cour suprême du Canada, marquant ainsi l'histoire canadienne. Ce traité, qui n'éteint pas leurs droits, est aussi nommé Traité Murray, car il a été signé par le général Murray le 5 septembre 1760. Il a été déclaré traité légal par la Cour suprême du Canada le 24 mai 1990, dans le cadre du Jugement Sioui. Le 5 septembre 2012, à l'occasion du 252e anniversaire du traité huron-britannique, le Grand Chef Konrad Sioui a honoré François Vincent et son ancêtre le grand chef Nicolas Vincent Tsawenhohi (1771-1844) qui a défendu ce traité jusqu'en Angleterre. Le Grand Chef a inauguré deux plaques commémoratives en leur hommage et déclaré que le 5 septembre serait désormais le « jour du Traité » et célébré à chaque année (M. White 2012).

gravement malade, il tenait à enregistrer son travail pour le bénéfice des prochaines générations (M. White 2012, 2007). (Voir annexe 5)

### 5.1.9 Gilles Sioui

*Folksinger* et *bluesman* huron-wendat, Gilles Sioui est un artiste de grand talent du domaine de la musique autochtone au Québec et de la musique blues, folk, rock canadienne, *performant* sur scène depuis les années 1970. Huron-wendat né à Wendake en 1957, il est auteur-compositeur-interprète, guitariste soliste et accompagnateur, directeur et arrangeur musical, ainsi qu'éducateur spécialisé de formation. Il a débuté sa carrière en 1974 dans l'orchestre de son frère, les *Ook Pik*. Fin '1970, il interprétait dans les bars Jimi Hendrix et Neil Young, se joignait au Stephen Barry Band à Montréal et développait son propre style en travaillant, entre autres, avec Big Moose Walker et Big Mama Thornton. Dans les années 1980-1990, il a monté le trio Soft Rain et accompagnait le groupe Kashtin dès ses débuts. En 1994, il a formé le groupe *Midnight Riders*, avec lequel il a réalisé ses albums *Gilles C. Sioui & the Midnight Riders* (1997), *Rising Sun* (2000), *Old Fool* (2004) et *Brother to Brother* (2013) (figure 19). Il a participé à l'enregistrement de plus d'une cinquantaine d'albums et à une multitude de concerts. Reconnu tant pour la maîtrise de son instrument que pour la qualité de son inspiration musicale et sa grande sensibilité, il a travaillé avec plusieurs artistes allochtones et autochtones reconnus<sup>97</sup>. Il participe à de nombreux événements et projets mettant en valeur les artistes autochtones. (Audet 2012d<sup>98</sup>; [myspace.com/gillessiouii](http://myspace.com/gillessiouii); Bédard 2013; Jobin 2007, 2008, 2013; Crescence 2008; Quebec Hebdo 2006; Ouellet 2004; Houle 2001).

En 2013, il a gagné le prix Hommage au Gala Lys Blues, reconnaissant ce grand *bluesman* plutôt méconnu - car tenant à son indépendance vis-à-vis l'industrie - parmi les grands

---

<sup>97</sup> Notamment Bob Walsh, Stephen Barry, Kevin Parent, Richard Séguin, Chloé Sainte-Marie, Guy Bélanger, Shawn Phillips, Jay Sewall et les artistes autochtones Florent Volland, Claude Mckenzie, Bryan André, Ussiniun, Taima, Sakay Ottawa, Pascal Ottawa, Arthur Petiquay, Laura Niquay, Patrick Boivin, Louis-Philippe Boivin, Christian Laveau et le collectif Ozalik.

<sup>98</sup> Cette présentation biographique de Gilles Sioui a d'abord été écrite par moi-même et publiée en version anglaise dans un chapitre entier consacré à Gilles Sioui où j'ai édité deux entrevues de fond réalisées avec lui en 2008 et 2009, traduites en anglais (Audet 2012d). Pour plus de détails sur Gilles Sioui, sa parole et son œuvre, consultez ce texte (*Idem*).

(Bédard 2013; Jobin 2013). Il a aussi reçu des reconnaissances de la part de sa nation huron-wendat, et figure même dans l'exposition permanente du Musée huron-wendat à Wendake. Sa chanson *Wendat Land* exprime son attachement à sa communauté d'origine, Wendake, et elle est considérée par plusieurs Hurons-Wendat comme un hymne national contemporain (Sioui 1997; Laveau 2011; voir les paroles en annexe 1). En 2001, le journaliste Nicolas Houle le décrivait très bien :

[...] les chansons folk-rock de Sioui évoquant souvent Neil Young, sa voix timide mais puissante, un rien nasillarde, son héritage amérindien, dont il ne cache pas sa fierté, et ses soli de guitare qui ont toujours une saveur *bluesy*, bien sûr parce que l'artiste a appris en écoutant les B.B. King et les Mississippi John Hurt, mais aussi parce qu'en cette musique porteuse du passé difficile du peuple noir, il a trouvé une façon d'exprimer les douleurs de sa propre nation en même temps qu'une délivrance. (Houle 2001)

Gilles Sioui a à cœur d'encourager les jeunes autochtones et la relève musicale autochtone. Notamment, avec Yvon Lemieux et les productions A Priori / Os en V, il a combiné ses talents d'intervenant social et de musicien en réalisant des projets de rencontres dans les communautés innues, atikamekw et wendat, culminant en des spectacles filmés pour en faire des émissions télévisées diffusées à APTN : *Gilles Sioui & The Midnight Riders: Wendat Land Blues* (2004), *La tournée du soleil levant* (2005), *Tshenu* (2007) et *Gilles Sioui sur six cordes* (2008) (voir annexe 2). Ce dernier fêtait ses 35 ans de carrière musicale et les musiciens de renom qui l'ont côtoyé lui ont fait un grand hommage en partageant la scène avec lui et en lui exprimant leur gratitude (voir Lemieux 2008).

### **5.1.10 René Weizineau**

Atikamekw d'Opitciwan, René Weizineau est reconnu parmi les siens comme le premier auteur-compositeur-interprète country en langue atikamekw (P. Moar 2011 : comm. pers.; F. Vollant 2011 : entretien). Bien qu'il ne soit pas autant reconnu que d'autres pionniers en dehors de son milieu, il est un personnage majeur pour les Atikamekw, qui sont aujourd'hui des acteurs dynamiques de la scène des musiques populaires autochtones au Québec.

Né le 14 août 1942, il a commencé à jouer de la guitare à 12 ans, puis à composer ses propres chansons dans sa langue atikamekw (Weizineau n.d.). Il est apprécié sur scène depuis 1972. Il a enregistré et autoproduit plusieurs albums, dont les albums CD *Une Rose pour maman* (n.d.) (figure 20), où le chanteur country innu Émile Grégoire a collaboré aux arrangements

musicaux et à la production, et *Musique country atikamekw* où il chante avec sa femme Alice (Weizineau 2008). Il a fait partie du premier festival Innu Nikamu en 1985 et continue d'y retourner de temps en temps, notamment en 2012 et en 2014. En 2007, il a participé au spectacle télévisé *Tshenu* donné au Complexe Méduse à Québec et organisé par Gilles Sioui et Yvon Lemieux, rassemblant des pionniers de la musique populaire autochtone, dont Émile Grégoire, Louis Echaquan et François Vincent (Lemieux 2007). En 2011, le Gala Teweikan lui a décerné le trophée « Hommage et reconnaissance » pour son œuvre musicale pionnière (voir 6.4 et annexe 5). (Audet pour Teweikan 2011; Audet pour Innu Nikamu 2012)

### **5.1.11 Charlie Penosway**

Anishinabe-algonquin de Kitcisakik né en 1955, Charlie Penosway n'est pas très connu en dehors de son milieu et n'a pas produit d'album, mais il est un pionnier de la chanson country-folk en langue anishinabe à la guitare, reconnu parmi les siens (C. Penosway 2009 : entretien; F. Penosway 2009 : entretien; M. Thomas 2009 : entretien; N. Mitchell et L. Poucachiche 2009 : entretien). Autodidacte et amoureux de la musique, il a composé ses premières chansons en langue anishinabe dans sa jeunesse, vers 1978, en s'inspirant des courants musicaux de l'époque ainsi que des premiers chanteurs innus en langue autochtone. Il s'est enregistré par lui-même sur cassettes. Il a fait des spectacles dans sa région, en particulier à Lac-Simon, communauté voisine de Kitcisakik. Il a formé le groupe Wapan mohigan (Loup blanc) avec Noé Mitchell et d'autres musiciens de Lac-Simon au début des années 1990, avec qui il est allé jouer au festival Innu Nikamu en 1992 (C. Penosway 2009 : entretien). Plus récemment, il a composé et enregistré sa chanson *Pêche à l'esturgeon* pour le vidéoclip de son fils Tobie avec le Wapikoni Mobile, intitulé « Le rigodon de l'esturgeon » (Penosway 2007). Travailleur dévoué, il fut administrateur général de son Conseil de bande pendant une vingtaine d'années. Il est maintenant arrière-grand-père, et chantonne de temps en temps au son-vibration de sa guitare, pour se faire du bien et se remémorer sa vie mise en chansons (C. Penosway 2009 : entretien).

Son humble histoire, similaire à celle des autres pionniers, est révélatrice de l'attraction et de la fascination que ressentent bien des Autochtones pour la musique, ainsi que pour les instruments créateurs de son et les nouvelles musiques populaires à partir des années 1950-

1960. Charlie Penosway a d'abord connu les musiques de violoneux et de guitare par son père et d'autres musiciens de la communauté alors qu'ils habitaient à l'ancienne communauté de Grand Lac Victoria (C. Penosway 2009 : entretien). Fasciné par la musique, ainsi que par le son et la vibration de la guitare, il a appris à jouer de la guitare en regardant son père et les autres musiciens de la communauté et en écoutant les musiques populaires de l'époque à la radio. Son père avait eu une radio vers 1958, alors qu'il avait 3-4 ans.

V : Tu as appris comment, en regardant ton père?

C : Oui, en regardant mon père, en regardant les autres quand ils jouaient de la musique. Mais j'avais un cousin aussi qui s'appelait Josh, il jouait de la musique. Il chantait en anglais. C'était rare qu'il chantait en algonquin. [...] Il y en avait des chansons en français, mais pas régulier. [...] C'était plus la musique, j pense, pop, quelque chose de même, les chansons qu'on écoutait tout le temps. À un moment donné, country, tout mélangé les chansons, [...] à la radio. [...] En 1967-1968, j'écoutais les Beatles à la radio. J'aimais ça leurs chansons. [...] Je jouais la guitare, un petit peu. Juste gratter, écouter le son de la guitare... [...] Justement à faire tout ça, à un moment donné, je jouais de la musique. (C. Penosway 2009 : entretien)

Il a commencé à chanter vers 9-10 ans alors qu'il allait au pensionnat d'Amos (St-Marc-de-Figuery). Il y suivait aussi des cours de musique où il a appris les rudiments de la guitare.

9-10 ans, je chantais la chorale à Amos. Il y avait une chorale qui chantait les chants de Noël, tout ça ces affaires-là, de la musique qu'on écoutait, au pensionnat. Il y avait des leçons de guitare, j'avais des leçons de musique.

V : Au pensionnat ça?

C : Oui. Moi j'ai commencé à chanter là-bas. Vraiment chanter là, avec la chorale. J'ai trouvé tous les sons à un moment donné, mais je ne me rappelle pas tous les sons, pour jouer de la musique, vraiment. (Charlie Penosway 2009 : entretien)

Quand il est sorti de l'école en 1974, il a commencé à jouer de la musique de temps en temps avec un groupe d'Amos. Puis peu à peu, il s'est mis à composer ses chansons en algonquin, pour lui-même. Il s'inspire de son environnement, de la vie, des animaux, du paysage et du temps qui passe, cherchant comment bien vivre la vie, tout comme le font les chanteurs traditionnels au tambour (C. Penosway 2009 : entretien; Preston 2005; Audet 2012a).

V : Quand tu as commencé à composer, c'était en algonquin?

C : Oui. [...] 1978, 1979, ... [...]

V : T'avais-tu déjà entendu d'autre monde chanter en langue [algonquine]?

C : Non, pas vraiment. [...] Juste écouter le son de la musique. Ceux qui chantaient vraiment le montagnais, tout ça. J'aimais ça écouter les chansons. Fait qu'à un moment donné, je chantais mes chansons, tout seul aussi chez nous. [...] [Mes chants] parlent le matin, ils parlent le soir, ils parlent de la chasse, ils parlent des oiseaux, ils parlent des animaux, tout ça. J'aime mes

chansons, ben comment dire... la vie. Comment bien vivre la vie. C'est ça. Toutes les chansons mènent à ça, à un moment donné.

V : Tu penses-tu que ça ressemble aux chants de tambour traditionnel, les thèmes?

C : Oui. Quand tu te lèves le matin, tu dors le soir, tu te lèves le matin, t'en vas travailler, ou tu fais d'autres choses. (Charlie Penosway 2009 : entretien)

Le son harmonieux des cordes et la vibration-même de la guitare en la grattant sont ce qu'il recherche le plus souvent dans sa pratique. Il y cherche d'abord du plaisir, à se faire du bien, sans se prendre au sérieux. Faire des spectacles lui a aussi permis de sortir de son quotidien et de voyager. Et de temps en temps dans sa petite cabane de contreplaqué à Kitcisakik, Charlie Penosway prend sa guitare et revoit sa vie défiler dans ses pensées.

C : Quand je suis tranquille, je vais commencer à jouer de la musique. Juste écouter le son de la musique, j'aime ça. C'est pas d'en faire, de la musique, c'est de juste... de gratter.

V : D'entendre le son? La vibration?

C : Oui, la vibration. [...] Le fait de m'avoir amusé avec les gens que j'aimais beaucoup, ça m'a amené à ça. Ça m'a amené à jouer, ça m'a amené à aller partout, un peu ailleurs, voyager. Ça fait du bien. Voir des visages, d'autre monde. [...] Mais moi, c'est juste que j'aime m'amuser, juste comme ça. Des fois je donne une coup' de sons, juste le temps de mémoriser ma vie. (Charlie Penosway 2009 : entretien)

## **5.2 Le rôle des radios dans la formation d'une musique populaire autochtone au Québec**

Les radios ont joué un rôle déterminant dans la formation de la scène de la musique populaire autochtone au Québec. Les pionniers ont généralement entendu leurs premières musiques country, folk, rock, via les ondes radio et ont voulu reproduire ces musiques par eux-mêmes. Dans les années 1970 et début 1980, le secteur radio de Radio-Canada, avec son Service du Québec nordique, a enregistré et diffusé sur ses ondes, dans son réseau desservant le Nord, les pionniers de musiques populaires autochtones au Québec. Le réseau CBC North était diffusé par satellite dans les communautés nordiques isolées. Par la suite, à partir des années 1980, les radios communautaires autochtones ont pu diffuser ces productions sur les ondes et également servir de studio d'enregistrement, d'organiseurs d'événements, de promoteurs et de tremplin pour les artistes de leurs communautés. C'est par ces réseaux radios que les auteurs-compositeurs-interprètes autochtones ont pu être entendus dans différentes

communautés et ainsi influencer les pratiques et les créations musicales subséquentes (P. Mckenzie 2009: entretien; C. Mckenzie 2013 : entretien; P. Moar 2014 : entretien).

C'est quand qu'il y a eu des radios après que ça a aidé, ça a encouragé les jeunes à faire leur musique, parce qu'ils entendaient de la musique, via satellite, par Radio-Canada. Après il y a eu un pôle de radio là, un village, pis un autre village, pis tout le monde a eu un poste... Puis ça a donné un petit... un goût d'écouter de la musique [innue]. (Philippe Mckenzie 2009 : entretien)

C'est naturel, j'trouve, c'est normal de chanter dans ta propre langue. [...] J'ai remarqué en tout cas que c'est devenu soudain, en expansion... Exemple, après Kashtin, puis ensuite, avec la radio pis toutes ces affaires-là, les gens ont été intéressés j'pense à vouloir produire leur propre musique puis à vouloir les faire écouter à travers d'autres stations de radio. J'pense que c'est une fierté un petit peu à quelque part en tout cas d'entendre sa chanson. [...] C'est l'essence, je dirais, de sa propre musique pour la personne. [...] Puis ça continue encore, il y a d'autres nouveaux groupes qui se produisent, puis c'est très intéressant. [...] La relève, c'est la roue hein, c'est une continuité... [...] J'pense que la musique autochtone est en... elle grandit, puis c'est très bon, [...] c'est important. [...] Ben je vis là-dedans alors de mon côté, j'essaie de continuer à nourrir ça, dans la vie. (Claude Mckenzie 2013 : entretien)

### **5.2.1 Les radios communautaires autochtones**

Les radios communautaires autochtones sont aujourd'hui très ancrées dans la vie de leur communauté et sont généralement très écoutées. Elles relaient l'information d'intérêt venant de l'extérieur et celle des membres de la communauté à l'interne, le plus souvent dans la langue autochtone locale, tout en animant la vie quotidienne. Claude Mckenzie, qui a été animateur de la radio communautaire CKAU de Uashat mak Mani-utenam dans sa jeunesse ainsi que plus récemment, raconte le rôle de la radio et de l'animateur.

C'est d'abord être au service de la population, au service des gens qui écoutent la station. C'est de les... avoir un plaisir à l'écoute. Parce qu'on l'voit pas hein là avec la radio, on doit l'entendre, [...] on doit être là totalement pour garder l'écouteur à l'écoute! [...] Et j'ai énormément d'plaisir à faire c'te métier-là. [...] J'anime, je présente les chansons, je présente certaines personnes qui viennent pour annoncer leur... C'est très communautaire chez nous hein! C'est vraiment, là, il y a une personne qui pourrait rentrer en plein pendant que je suis en ondes et m'annoncer que bon : « Regarde moi, j'ai des cartes, j'ai fait tirer des cartes là à la réserve, j'dois les nommer [les gagnants], est-ce que j'peux? » [...] C'est comme une loterie. [...] Puis j'annonce quelqu'un... qui est recherché peut-être des fois comme « la p'tite Germaine qui a neuf ans doit retourner chez elle là, le souper est prêt ». (C. Mckenzie 2013 : entretien)

Les animateurs de radio communautaire sont souvent des musiciens ou des techniciens de son. Avec le matériel à leur disposition dans les studios de la radio, ils peuvent aussi faire leurs

propres enregistrements localement, qui seront ensuite diffusés sur les ondes. Par exemple, Claude Mckenzie, Kashtin et Les Frères Grégoire ont fait leurs premiers enregistrements produits en cassette démo vers 1985 dans l'ancien studio de la radio CKAU à Mani-utenam, avec l'aide technique du grand frère de Claude qui y était aussi animateur, Léonard Mckenzie (C. Mckenzie 2013 : entretien; C. Mckenzie c1985; Frères Grégoire c1985; Kashtin c1985). Philippe Mckenzie a été animateur à la radio CKAU, tout comme Claude Mckenzie (P. Mckenzie 2003 : entretien; C. Mckenzie 2013 : entretien). Les membres Noé Mitchell et Lucien Poucachiche du groupe algonquin Anishnabe de Lac-Simon sont impliqués depuis longtemps en tant qu'animateurs et autres dans leur radio communautaire (N. Mitchell et L. Poucachiche 2009 : entretien). À Pikogan, le rappeur Jérémie Kistabish est aussi animateur à la radio communautaire CKAG – Radio-Pikogan (J. Kistabish 2008 : entretien; SRC 2014). Plus au Nord, le pionnier de musique populaire inuite William Tagoona a été animateur à la radio CBC North dans les studios de Kuujjuaq du début des années 1980 jusqu'en 2012 (Howes 2014 : 85; voir Annexe 5).

Les stations de radio communautaires sont aussi des promoteurs et des organisateurs d'événements musicaux. Par exemple, la radio CKAU de Uashat mak Mani-utenam finance et organise le festival Innu Nikamu depuis plusieurs années, et la SOCAM (Société de communication Atikamekw-Montagnais) l'a fait dans les premières années du festival (R. Vollant 2009 : entretien; Malenfant 2004; voir chapitres 8-9). C'est la SOCAM qui a initié, organisé et produit le Gala de musique autochtone Teweikan à Québec en 2011, avec la collaboration des sociétés de radio et télécommunications inuit (TNI) et cries (voir 6.4; figure 21).

### **5.2.2 Enregistrements musicaux avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal**

La Société Radio-Canada a fait une œuvre pionnière de grande envergure à partir de la fin des années 1960, en créant le Service du Nord / Northern Service afin de desservir les



régions isolées de l'Arctique et du Subarctique canadiens, par des pôles de production et de diffusion radio CBC North notamment à Iqaluit, Yellowknife et Montréal, puis Ottawa (Diamond 1987 : 161; Lintell 1988; R. Boulay<sup>99</sup> 2015 : comm. pers.; N. Chamberland<sup>100</sup> c2011 : comm. pers.; Howes 2014). Le pôle québécois, le Service du Québec nordique / Quebec Northern Service, a vu le jour dans les années 1970 dans les bureaux de Radio-Canada à Montréal, sous l'administration de Sheldon O'Connell qui en fut le directeur de la programmation, suivi par Jean-Pierre Desjardins à la fin des années 1970 (Diamond 1987 : 161; R. Boulay 2015 : comm. pers.; P. Mckenzie 2009 : entretien). Ce service a permis aux artistes traditionnels et auteurs-compositeurs-interprètes autochtones d'enregistrer leurs chants et musiques. Ces enregistrements, la plupart réalisés par le réalisateur Les McLaughlin, et plus tard par Jean-Pierre Desjardins, étaient produits en album sur disque vinyle 33 tours (EP). Leur distribution n'était pas commerciale mais réservée à la diffusion radio sur les ondes de Radio-Canada dans le Nord - CBC North - et des radios locales des communautés autochtones (Howes 2014). Le service a ainsi créé un grand bassin d'artistes et de musiques autochtones du Québec, mais aussi des autres provinces et territoires, favorisant la création et l'essor des musiques autochtones et forgeant ainsi la base d'une industrie musicale autochtone au Québec. Plusieurs pionniers de la musique populaire autochtone du Québec s'y sont enregistrés et ont ainsi pu être entendus sur les tables tournantes dans les réseaux de Radio-Canada et dans plusieurs communautés autochtones (Loon c1975, c1976, 1981; Obomsawin c1970', 1985; P. Mckenzie c1975, c1976, c1977, 1982; Kiowarini 1983; Adams c1970', 1981; Quissa 1981; Etulu c1970'; Arnaituk c1970'; Fontaine *et al.* 1982; figures 3-7, 10-15, 18, 22-24).

Le Service du Québec nordique revêtait aussi une mission patrimoniale, en enregistrant des chants, récits et musiques traditionnels et des violoneux autochtones. Par exemple, le

---

<sup>99</sup> Robert Boulay a été réalisateur-conseil au Service du Québec nordique à Montréal en 1982-1983.

<sup>100</sup> Nathalie Chamberland était responsable du Service du Nord à Montréal au moment où je lui ai parlé par téléphone. Elle dit que le centre de production du Service du Nord de Montréal est déménagé à Ottawa en 1980. Le Service du Nord de Montréal a toutefois continué à exister, mais avec des productions moindres, et s'occupe aujourd'hui de la production et de la diffusion d'émissions de radio et de télévision crie. Le centre de production du Service du Nord d'Ottawa a fermé en 1995, et toutes les archives ont été dirigées à Yellowknife. Le Service du Nord – CBC North de Yellowknife produit maintenant annuellement les concerts autochtones Throught North (N. Chamberland c2011 : comm. pers.).

violoneux atikamekw Antoine Quitich accompagné du guitariste atikamekw Daniel Flamand (Quitich c1970'); le violoneux cri William Ekomiak de Chisasibi (c1970'); des chansons enfantines traditionnelles inuites interprétées par les enseignants inuits de Kativik (Kativik c1970'); des chants et récits traditionnels abénakis (Obomsawin c1970', 1985; figures 3-4); des chants traditionnels hurons-wendat (Kiowarini 1983; figure 18); des récits et chants de chasse au tambour par des aînés cris de Fort George (Rupert, Pepabano et Kistenapo c1970'); des récits et chants de chasse au *teueikan* par des aînés innus (Piétacho dans Fontaine *et al.* 1982; Ashini *et al.* 1982; figures 24-25); des chants et jeux traditionnels inuits du Nunavik (Koniak *et al.* 1985) et des chants néo-traditionnels au *teueikan* innu (C. Fontaine dans Fontaine *et al.* 1982; figure 24).

Le Service du Québec nordique a aussi enregistré et/ou produit des musiciens autochtones des autres provinces et territoires, marquant ainsi son rôle de carrefour de l'enregistrement et de production de musique autochtone canadienne. Par exemple, des auteurs-compositeurs-interprètes inuits de Nain au Labrador (Merkuratsuk *et al.* c1970'); des danses de tambour inuites de l'Arctique de l'ouest (Day *et al.* c1970'); des violoneux de l'Ontario (McLeod et Corston c1970') dont l'album était réalisé par la Fondation canadienne du patrimoine ontarien; les auteurs-compositeurs-interprètes inuits originaires des Territoires du Nord-Ouest et/ou du Nunavut Alexis Utatnaq (c1971, c1972, c1980), Willie Trasher (c1979, 1981), William Tagoona (c1976, 1981; figures 22-23) et Charlie Panigoniak (c1971, 1981) (Howes 2014).

### **5.2.2.1 Première série de six long-jeux produits par Radio-Canada et Boot Records**

Au début des années 1980, Boot Records a assuré la reproduction, la distribution et la commercialisation d'enregistrements des Services du Nord et du Service du Québec nordique de Radio-Canada, qui étaient auparavant pour la plupart réservés à la radiodiffusion autochtone (Diamond 1987 : 161). Une première série de six vinyles long-jeux de grande qualité ont été produits en 1981 par Boot Records, en collaboration avec la Compagnie de la Baie d'Hudson, à partir des enregistrements de Radio-Canada : William Tagoona, Charlie Panigoniak, Willie Trasher, Morley Loon, Tumasi Quissa, Charlie Adams (voir annexe 5; figures 7, 11, 23). Ce sont des artistes inuits et cris du Québec et d'ailleurs au Canada, dont la langue seconde, après leur langue autochtone, est l'anglais, et qui chantent soit en anglais, en

inuktitut ou en cri. Les enveloppes des vinyles présentent des photographies évoquant l'environnement d'origine de l'artiste en couverture et le titre en trois langues : anglais, français et syllabique (inuktitut ou cri-eeyou). Toutes les photos de couverture sont créditées à la Direction de l'information du Gouvernement des Territoires du Nord-Ouest, sauf celle de Morley Loon dont le crédit va au Grand Conseil des Cris (NCB 500-505 1981 : recto). Au verso, on trouve un texte de présentation intéressant et détaillé de l'auteur-compositeur-interprète, également trilingue, avec une photographie de l'artiste. On peut lire la note suivante sur les albums de cette série, numérotés NCB 500 à 505.

La Compagnie de la Baie d'Hudson et Boot Records Limited croient que le génie artistique musical des Inuits et des Indiens mérite d'être mieux connu. C'est grâce à leur initiative commune que cet album est mis sur le marché; il a été réalisé à partir d'enregistrements du Service du Nord de Radio-Canada. (NCB 500-505 1981 : verso)

### **5.2.1.2 Deuxième série de six long-jeux produits par Radio-Canada et Boot Records**

Une deuxième série de six long-jeux de musique autochtone du Québec a été produite par le Service du Québec nordique de Radio-Canada et Boot Records dans les années 1980 (1982-1985), en partie à partir des enregistrements réalisés dans les années 1970 (Diamond 1987 : 161-164). Ils mettent en vedette des artistes autochtones du Québec uniquement, de la francophonie pourrait-on dire, ayant la langue française comme première ou seconde langue, et/ou produits avec des collaborateurs francophones.

Ce sont des récits et chants de chasse au *teueikan* livrés par des aînés innus sur l'album *Puamuna / Rêves de chasse montagnais* (Ashini *et al.* 1982, SQN 100; figure 25); des *Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui* avec Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et Philippe Piétacho (1982, SQN 101; figure 24); des chansons folk innues sur l'album *Mistashipu* de Philippe Mckenzie (1982, SQN 103; figure 15); des chants traditionnels hurons-wendat interprétés par François Kiowarini et Claude Sawatanin Vincent sur l'album *Wendate Asta / Chants rituels hurons* (1983, SQN 102; figure 18); des chants et récits traditionnels et contemporains abénakis composés ou interprétés par Alanis Obomsawin sur l'album *Bush Lady* (1985, SQN 107; figure 4); et des *Chants et jeux traditionnels inuit recueillis dans le Nord Québécois* (Koniak *et al.* 1985, SQN 108). Tous ces albums présentent en couverture la même peinture du logo de Radio-Canada, en horizon d'une image représentative pour chaque album. Les enregistrements de Bernard Fontaine, de Philippe Mckenzie, de François et

Claude Vincent et d'Alanis Obomsawin sont dans le créneau de la musique populaire autochtone du Québec (voir annexe 5).

Nous avons vu dans ce chapitre les dynamiques d'indigénisation ayant opéré pour chacun des artistes pionniers : fascination-imitation-démarcation-intégration, oppression-refuge-liberté d'expression, mouvement et résonance collective. Les pionniers de musique populaire autochtone au Québec se démarquent par leur sens de l'innovation, leur goût prononcé pour la musique en général et les musiques populaires allochtones entendues d'abord via les ondes radio, l'indigénisation de ces musiques, par les thèmes, la langue et quelques éléments de fusion sonore, pour s'identifier comme Autochtone tout en voulant se mettre en relation, s'inscrire, participer, au monde global. On voit que les institutions comme les églises, les pensionnats et les radios ont également joué un rôle déterminant dans la diffusion des musiques populaires et leur intégration par les Autochtones.



## **Chapitre 6. Artistes et productions contemporaines de la scène musicale populaire autochtone au Québec (1985-2015)**

Dans ce chapitre, je présente le déploiement contemporain de la scène musicale populaire autochtone depuis 1985, par les artistes contemporains qui s’y démarquent, leur histoire, leurs productions et leur participation – ou non – à l’industrie musicale québécoise et canadienne. De nos jours, il existe une grande production d’enregistrements et d’albums de musique populaire autochtone, en particulier chez les Innus, mais peu se font connaître en dehors des milieux autochtones. Seulement les figures de proue Florent Vollant, Claude Mckenzie, Elisapie Isaac et Samian, ainsi que l’interprète québécoise de chansons autochtones Chloé Sainte-Marie, réussissent à percer dans l’industrie musicale québécoise, voire canadienne. D’autres sont bien reconnus dans certains milieux musicaux mais ne rejoignent pas les hauts-rangs de l’industrie musicale, tels que le chanteur reggae innu Shauit, le duo cri CerAmony, la chanteuse innue Kathia Rock, le DJ inuit Madeskimo ou le *folksinger* et *bluesman* huron-wendat Gilles Sioui.

Toutefois, de nombreux auteurs-compositeurs-interprètes de musique populaire autochtone du Québec s’enregistrent et produisent des albums par eux-mêmes ou avec l’aide de studios locaux comme le studio Makusham à Mani-utenam ou le studio Inniun à Uashat, et parcourent les réseaux de spectacles autochtones, sans être connus du public allochtone. Aussi, plusieurs jeunes autochtones, et moins jeunes, s’enregistrent avec les services du Wapikoni Mobile et de Musique nomade qui les visitent dans leurs communautés, et qui les publient sur leur site web, leur offrant ainsi une grande visibilité (voir [www.musiquenomade.com](http://www.musiquenomade.com) et [www.wapikoni.ca/musique](http://www.wapikoni.ca/musique)).

Des émissions de télévision sur la musique et les différent-e-s musicien-ne-s autochtones du Québec font aussi leur marque au réseau de télévision autochtone APTN, notamment celles produites et réalisées par Yvon Lemieux, avec Gilles Sioui et ses invités, dans les années 2000 (Lemieux 2004, 2005, 2007, 2008), la série *TAM (Talents autochtones musicaux)* (Vincent-Savard 2009, 2010, 2014; TAM) et *Makusham*, une série réalisée par Réginald Vollant et

animée par son frère Florent Vollant (Makusham; Drouin 2009; Martineau 2009). *Le Rythme*, animée par Samian, est un genre de Star Académie autochtone mais sans esprit compétitif et avec des participants auteurs-compositeurs-interprètes. La série présente le cheminement collectif de jeunes artistes autochtones, dont plusieurs se sont auparavant enregistrés et démarqués avec *Musique nomade* (Rythme 2014; voir chanson *Le Rythme* en annexe 1).

Cette scène dynamique, qui est une industrie musicale en soi avec ses créations, ses artistes, ses enregistrements, ses studios, ses événements et ses promoteurs, est toutefois marquée par un manque de reconnaissance aux niveaux québécois et canadien. Ce chapitre présente d'abord les artistes et leurs productions afin de démontrer un pan de la vivacité de cette scène qui demande à être mieux re-connue. Je discute ensuite plus spécifiquement les enjeux de reconnaissance associés à cette scène, intrinsèquement liés à l'affirmation d'une identité autochtone distincte et fondatrice au sein des sociétés québécoise et canadienne et à des dynamiques (post-)coloniales entre minoritaires et majoritaires (voir 2.2.2 et Girard *et al.* 2009).

Les créations et les productions musicales populaires autochtones au Québec se situent principalement dans le créneau folk-country-rock qui les a vues naître, mais on remarque aussi, depuis une dizaine d'années, une montée du hip hop (rap, musiques électroniques et danse) chez les jeunes. Comme le dit Florent Vollant, il y a un grand besoin de s'exprimer et de créer par la musique chez les Autochtones, en particulier pendant leur jeunesse. Et pour cela, ils puisent dans leur expérience vécue, dans leur héritage ancestral, dans ce qui se fait comme musique autour d'eux ainsi que dans les courants musicaux mondiaux « de l'heure ».

V : Il y a beaucoup de monde ici qui apprennent assez facilement à jouer de la guitare, à chanter, à composer.

F : À créer. Il y a surtout un besoin de s'exprimer. [...] C'est surtout ça.

V : Puis c'est le moyen qui est pris pour ça.

F : C'est ce que moi je ressens en tout cas. C'est ce que je vois, pis ce que je vis à travers les déplacements que je peux faire. Je vois beaucoup beaucoup de jeunes qui s'appliquent à faire de la musique. [...] Je pense que c'est généralisé. [...] Ce que j'ai pu voir à travers les communautés, à travers les nations aussi, beaucoup de musique qui se fait, pis dans plusieurs genres. Actuellement c'est le rap. Partout, tous les jeunes sont attirés par cette forme de musique-là, qui est le rap, le hip hop. Beaucoup, pis ils sont talentueux en plus là, pis ils font bien ça. Parce que bon, c'est du monde qui veulent s'exprimer, pis il y a une certaine tension dans cette forme de musique-là, qui adonne bien aux jeunes générations autochtones, partout en Amérique. [...] C'est partout sur la planète, mais généralement, partout chez les jeunes autochtones en général. [...] Il y a une tension là, dans cette génération-là, qui a besoin d'être

relâchée, pis le rap ça leur permet ça, j'ai l'impression. Mais pas juste pour ceux qui en font, ceux qui écoutent aussi. [...] (Florent Vollant 2009 : entretien)

B : Du punk en innu, non?

F : Ça se pourrait! C'est possible, ça. Regarde, moi j'en entends de toute sorte en innu de ces temps-là. Regarde, j'ai écouté dernièrement un ami à moi qui s'appelle Shauit, qui fait du reggae en innu, tu vois! Donc... du punk en innu, ça se pourrait aussi.

B : Il y a Samian aussi, qui fait du rap en algonquin. [...]

F : Oui, c'est de même. Les jeunes actuellement, ils ont accès à toutes sortes d'informations je dirais, pis à toutes sortes de médiums, pis ça les rejoint jusque dans le fin fond de Maliotenam. Fait que je croirais que le punk pourrait facilement se rendre là.

(Florent Vollant 2009 : entretien avec Bryan St-Louis, *L'Impromptu*, CKIA)

L'ethnomusicalité populaire autochtone puise ainsi avant tout dans le besoin de s'exprimer et de s'affirmer, de se mettre en relation et de participer dans le monde environnant, en s'inspirant du sens de l'héritage ancestral et de la forme des musiques populaires contemporaines partagées mondialement (voir Audet 2012a-b-e, 2009a, 2005a-b).

## **6.1 Les figures de proue de la musique populaire autochtone contemporaine au Québec**

Je présente maintenant ces artistes les plus reconnus, les figures de proue, de la scène de la musique populaire autochtone au Québec actuellement, qui percent dans l'industrie musicale québécoise et qui sont également très appréciés et influents chez les Autochtones. Ils contribuent grandement à la reconnaissance et à la visibilité des Autochtones et de leurs musiques. À travers leur histoire personnelle et leurs réalisations, on comprend comment leur propre cheminement marque directement celui de la scène musicale populaire autochtone au Québec. Le succès de Kashtin de 1989 à 1995 sur la scène québécoise et à l'international a inscrit les musiques populaires autochtones dans le paysage québécois. Kashtin, et ses auteurs-compositeurs-interprètes Florent Vollant et Claude McKenzie, sont longtemps restés la seule référence en matière de musique populaire autochtone au Québec. Depuis 2003, avec la sortie fort appréciée de l'album *Katak<sup>u</sup>* de Florent Vollant en octobre, on a assisté au retour de la musique populaire d'auteur-compositeur-interprète autochtone sur la scène québécoise. Florent n'avait pas enregistré ses propres compositions depuis le dernier album de Kashtin en 1994. Et il n'y avait pas eu d'autre production originale autochtone, sur la scène québécoise, depuis le premier album solo de Claude McKenzie en 1996. Florent Vollant avait enregistré



son premier album solo en 1999 avec son album de chants de Noël innus, mais c'était des interprétations de chants traditionnels plutôt que ses propres compositions de musique populaire, sauf sa chanson *Minuenitakuan*. Depuis 2003, les enregistrements et les spectacles d'auteurs-compositeurs-interprètes autochtones se sont enlignés un après l'autre, avec un pic de production de 2008 à 2010.

### 6.1.1 Le groupe Kashtin

Groupe populaire innu ayant conquis les audiences d'Amérique du Nord et d'Europe, Kashtin est le groupe de musique autochtone ayant eu le plus grand succès commercial de l'histoire des Premières Nations au Canada<sup>101</sup>. Par leur talent phénoménal, le duo innu de Mani-utenam a grandement marqué le sort des musiques populaires autochtones en Amérique du Nord et a fait sa place dans les industries québécoises et canadiennes (voir figure 27). Comme le dit Philippe Mckenzie, « ils ont traversé le mur du son! » (P. Mckenzie 2003 : entretien). Bien que s'étant séparé en 1995, Kashtin ressuscite encore à l'occasion lorsque Claude Mckenzie et Florent Vollant se rassemblent sur scène, et la magie opère toujours.

V : Kashtin reste encore vraiment important dans les souvenirs, dans la tête des gens, autant en milieu autochtone qu'allochtone québécois. C'est vraiment... ça a marqué. [...]

F : [...] On est à quelque part un repère. Ça c'est sûr. [...] Partout où moi je voyage, pis ça c'est pas strictement ici au Québec, quand tu vas au Manitoba, tu sens que quand tu écoutes de la musique qui se fait là-bas, tu sens qu'il y a des influences. Tu sens qu'il y a un groupe qui a passé par là à un moment donné. Ça a adonné que c'est nous autres, Kashtin, pis ça va jusque dans... aux Îles Charlotte là, tu sais. C'est comme, on a voyagé beaucoup, pis on a laissé des traces, pis des très belles empreintes, je te dirais, là-bas. D'après ce que je peux entendre, pis ce que je peux voir. C'est très apprécié! (F. Vollant octobre 2009 : entretien avec Véronique Audet, *Voix autochtones*, CKIA)

C'est en 1984 que Claude McKenzie et Florent Vollant ont formé leur groupe folk-country-rock innu Kashtin (« la tornade ») dans leur village de Mani-utenam, en chantant leurs propres compositions dans leur langue *innu-aimun*, ainsi que des interprétations anglophones et francophones. Claude faisait les arrangements musicaux de ses chansons et de celles de

---

<sup>101</sup> Pour une présentation détaillée du groupe Kashtin et de ses réalisations, voir Audet 2005a, 2012a: 126-134, 2012e: 16-18).

Florent; il a d'ailleurs grandement collaboré plus tard aux arrangements musicaux des albums commerciaux de Kashtin puis des siens. Ils ont connu un succès immédiat dans leur entourage innu et nord-côtier, se produisant en spectacle et enregistrant leurs chansons distribuées sur cassette et diffusées dans les radios locales. Ils se sont d'abord enregistrés à la radio communautaire CKAU de Mani-utenam, fraîchement ouverte depuis 1983, avec le frère de Claude, Léonard McKenzie, qui y était animateur et technicien de son (Kashtin c1985; C. McKenzie c1985; figure 26). Quelques années plus tard, Florent Vollant et Claude McKenzie se sont enregistrés avec leur ami musicien et technicien de son Marcel Néron et son studio mobile, le Studio F.E. (Kashtin c1987; C. McKenzie c1989). Déjà en 1985, Florent Vollant et Claude McKenzie étaient parmi les artistes principaux de la première édition du festival annuel de musique autochtone Innu Nikamu de Mani-utenam.

Ils étaient déjà des vedettes régionales lorsqu'ils ont été repérés en 1988 par le compositeur et producteur montréalais Guy Trépanier à la tête du Groupe Concept Musique et des Productions Avanti Plus (Morrison 1996; Vernon 2004). Ce dernier les avait remarqués lors d'un reportage télévisé sur les Innus diffusé dans une émission d'information de Radio-Canada, filmés alors qu'ils donnaient un spectacle au festival Innu Nikamu en août 1987. Ils ont alors accepté l'offre et produit leur premier album commercial *Kashtin* (1989), entièrement chanté en *innu-aimun*, sous l'étiquette Trans-Canada qui était aussi celle des Gypsy Kings au Canada (L'Encyclopédie canadienne; figure 27). Les chansons (*singles*) *E uassiuian*, *Tipatshimun* et *Tshinanu*, les deux premières étant composées et chantées par Claude et la troisième par Florent, ont énormément tourné dans les radios commerciales francophones au Québec. Elles sont devenues des succès emblématiques de Kashtin. Dès sa sortie, *E Uassiuian* a occupé le numéro 1 au Québec pendant neuf semaines d'affilée. L'album s'est vendu immédiatement, à 150 000 exemplaires en moins de 4 mois (Leblanc 1994) puis à 260 000 exemplaires internationalement, devenant un Disque double platine, se positionnant en tête de liste du Top 500 des meilleurs vendeurs et recevant en 1990 quatre trophées Félix à l'ADISQ sur neuf nominations (Wright-McLeod 2005 : 115; [www.adisq.com](http://www.adisq.com)). En plus de grandes tournées de spectacle au Québec dès 1989 dont une prestation à la Fête nationale québécoise et une première partie remarquée des Gypsy Kings, ils ont fait partie des spectacles de la Fête nationale du Canada à Ottawa en 1989 et au Harbourfront à Toronto en 1990

(L'Encyclopédie canadienne). Ils ont rapidement été remarqués et reconnus pour leurs spectacles énergiques et inspirés. En 1990, ils ont traversé l'océan une dizaine de fois vers l'Europe, atteignant le Top 10 en France (Vernon 2004), *E Uassiuian* atteignant même le numéro 1 des chansons pop (Diamond 2008 : 142). Leur album y a fait fureur dès sa sortie, devenant un Disque d'or en France en sept semaines et se positionnant en tête de liste des Top 50 en Europe (Wright-McLeod 2005 : 115). Alors que la Crise d'Oka éclatait au Québec et que leurs chansons à succès étaient *boycottées* par certaines radios montréalaises, Kashtin faisait une tournée européenne remarquée (Scales 1999 : 99; Morrison 1996; Grenier et Morrison 1995a-b; voir 2.2.4). Ils ont notamment accompagné les tournées des Gypsy Kings en France ainsi que de Daniel Lanois en France, en Belgique et en Suisse. Ils ont fait leurs débuts aux États-Unis en 1990 au New Music Seminar à New York (L'Encyclopédie canadienne). Ils sont passés à l'histoire américaine en étant les premiers Autochtones à se présenter en spectacle au Apollo Theatre à Harlem, New York, un haut lieu historique de la musique noire américaine (C. McKenzie 2012 : entretien).

À la fin de 1991, ils ont sorti leur deuxième album *Innu* (« être humain », nation Innu) sous l'étiquette Musicor, avec lequel ils ont repris la route pour réaliser plusieurs grandes tournées au Canada et à l'étranger (figure 27). Le film *Kashtin – Le tambour éternel / Eternal Drum* a été tourné lors de leur grande tournée canadienne (Courtemanche 1992; voir Dogrib2008 2011 [1992] : *youtube*). L'album *Innu*, pour lequel ils ont été nominés à l'ADISQ en 1991 dans deux catégories ([www.adisq.com](http://www.adisq.com)) et au Gala des prix Juno en 1992 dans deux catégories aussi ([JunoAwards.ca](http://JunoAwards.ca)), a été certifié Platine au Canada et a été reproduit aux États-Unis sous l'étiquette TriStar Music (Vernon 2004). En 1994, ils ont sorti leur troisième album *Akua Tuta* (« Fais attention », « Prends soin »), entièrement chanté en *innu-aimun*, une très grosse production musicale d'une cinquantaine de musiciens sous l'étiquette Columbia de Sony Music Canada, lancé simultanément au Canada et aux États-Unis (Vernon 2004; figure 27). Pour cet album, ils ont été nominés aux Juno en 1995 dans la catégorie *Best Music of Aboriginal Recording* fraîchement créée en 1994 (Wright-McLeod 2005 : 116; [JunoAwards.ca](http://JunoAwards.ca)) et ils ont fait une grande tournée nord-américaine en 1994 et 1995.

Le duo a ainsi connu un vif succès et près de 500 000 copies de leurs albums ont été vendues internationalement. Leurs centaines de spectacles ont attiré plus d'un million de spectateurs au

Canada, aux États-Unis, dans plusieurs pays d'Europe incluant l'Europe de l'Est et en Asie, à Séoul en Corée du Sud. Plusieurs pièces de Kashtin ont été utilisées comme trame sonore dans des compilations musicales, des émissions télévisées et des films (Robertson 1994; Artistes variés 1994, 1995, 1996, 1998, 2000b; Lamothe 1996; Wright-McLeod 2005 : 116; Vernon 2004; Diamond 2008 : 144). Ils se sont séparés à la suite de leur grande tournée nord-américaine de 1994-1995.

Malgré leur séparation, Claude McKenzie et Florent Vollant se rassemblent à l'occasion pour jouer quelques chansons de Kashtin ensemble, et parfois pour des spectacles entiers. Lors d'un retour sur scène de Kashtin pour le spectacle télévisé *Solstice rouge* au festival Présence autochtone de Montréal, à l'occasion de la Journée nationale des Autochtones le 20 juin 1998, on parlait du retour de la « tornade » (www.OoCities.org; Séguin et Sheitoyan 1998-1999). Le 7 août 2010 puis le 3 août 2014, au festival Innu Nikamu de Mani-utenam, ils ont ressuscité Kashtin pour un spectacle entier avec quelques-uns de leurs anciens musiciens, faisant revivre la grande époque de Kashtin, à la vive satisfaction de leurs spectateurs majoritairement Innus (St-Pierre 2010; figures 79-80). Ils font quelques apparitions « Kashtin » dans les milieux autochtones principalement, au Québec et dans d'autres provinces du Canada. Et ils se réunissent à l'occasion sur scène pour chanter la célèbre *Tshinanu* (voir 10.2.3), par exemple aux spectacles *Mishta Amun* (Palais Montcalm, 2008) et *Gilles Sioui et Cie* (L'Impérial de Québec, 2008) (voir 7.3.1). Ils ont aussi refait surface du côté allochtone au Festival western de St-Tite en 2012 pour l'émission télévisée *Pour l'amour du country* d'ARTV et pour l'émission *Fidèle au poste* de TVA en 2013.

### **6.1.2 Florent Vollant**

Bien qu'étant encore très actif et reconnu musicalement, Florent Vollant fait partie des pionniers car il composait et enregistrait déjà ses chansons en *innu-aimun* dans les années 1970 (P. McKenzie *et al.* 1977) et il accompagnait Philippe McKenzie en spectacle et sur enregistrement avant 1985 (McKenzie c1976, c1977; F. Vollant 2003, 2009, 2011 : entretien; P. McKenzie 2003, 2009, 2011 : entretien; figures 14, 17). Par sa vision de la musique populaire autochtone et sa détermination, il a aussi tracé profondément la voie avec son groupe Kashtin à partir de 1984 puis en carrière solo (Vollant 1999, 2003, 2009, 2015; figure

28), en cofondant le festival Innu Nikamu dans sa communauté en 1985 et le Studio Makusham en 1998, ainsi qu'en étant un artiste et un porte-parole autochtone reconnu et respecté jusqu'à aujourd'hui sur les scènes autochtones, québécoises, canadiennes et francophones européennes (F. Vollant 2003, 2009, 2011 : entretien; voir Audet 2005a, 2012a-c, 2015).

Innu de Mani-utenam né en 1959 au Labrador, Florent « Titi » Vollant est un artiste inspiré, un *spirit seeker* comme il se nomme, fier défenseur de sa culture, auteur-compositeur-interprète folk-country-rock/pop en langue *innu-aimun* et figure de proue de la musique populaire autochtone au Québec. Alors qu'il était enfant au cœur du Labrador, il a été initié musicalement par les chants traditionnels au *teueikan*, ainsi que par les musiques de violoneux, country américaines et québécoises entendues à travers la radio transistor et interprétées par sa famille qui chantait et jouait de plusieurs instruments. Il fut aussi imprégné, à Mani-utenam, des chants grégoriens au pensionnat, puis des Beatles, Eagles, des mouvements folk/*protest songs* avec Bob Dylan, Richard Séguin et des artistes autochtones comme Buffy Sainte-Marie, Willie Dunn, Willy Mitchell, Morley Loon. Toutes ces influences forment son univers musical jusqu'à aujourd'hui.

Dès la deuxième moitié des années 1970, il a appris son métier en accompagnant musicalement Philippe Mckenzie pendant neuf ans, sur les petits vinyles *Innu* (c1976), *Groupe folklorique montagnais* (c1977) et le long-jeu *Mistashipu* (1982), ainsi qu'en spectacle au Québec et en Europe francophone (figures 14, 17). Déjà avec le Groupe folklorique montagnais, il interprétait ses propres compositions : *Ekumak Innu* et *Tshishikashteu* sont enregistrées à son nom sur ce vinyle (c1977). De 1984 à 1995, il fut très actif avec Kashtin. Dans le duo, Florent Vollant prenait le rôle du gars plus tranquille, folk, vif d'esprit, fier de ses traditions. C'est lui qui était le porte-parole du groupe auprès des médias, faisant une grande œuvre de médiation culturelle.

F : J'ai voyagé beaucoup moi avec Philippe Mckenzie. Vraiment là, c'est un de ceux avec qui j'ai appris, le plus, je dirais. Ça l'a été un compagnon de route vraiment, qui m'a donné une chance premièrement, de l'accompagner lui, pis à la suite de ça, découvrir que je pouvais faire ça, moi, de la musique. Il m'a vraiment encouragé, il m'a amené avec lui finalement, dans un parcours qui... [...] Pis Philippe m'a permis de vivre des expériences au tout début. C'est vraiment lui qui m'a donné la première expérience au niveau de la scène, au niveau de l'enregistrement aussi. Fait que regarde, c'est très respectable. [...]

V : C'est lui aussi, on peut dire, qui a rassemblé Claude et toi dans un même groupe, avec lui.  
 F : Oui! Absolument. [...] Moi j'accompagnais Philippe Mckenzie, pis bon, à un moment donné, on avait besoin d'un bassiste, on avait besoin de quelqu'un pour soutenir le rythme. [...] Claude Mckenzie qui est apparu, qui passait par là. On reste tous sur la rue de l'Église à Mani-Utenam, fait que tu vois! Il y avait des chances qu'on se croise à un moment donné! Pis ça a donné que Claude a rejoint le groupe Philippe Mckenzie. À ce moment là, moi et Claude on accompagnait, plus, Philippe. Ça nous donnait aussi une chance de faire des trucs, des interprétations, c'était un band. [...] Ça nous a fait rejoindre, moi et Claude. [...] C'est là qu'on a commencé à jouer ensemble, à accompagner Philippe Mckenzie. Pis à un moment donné, l'histoire est qu'il y avait trop de chefs dans ce groupe là, pas assez d'Indiens, fait que regarde... [...] Ça a fait qu'à un moment donné on a lâché ça, pis on est devenus chacun solo. Pour qu'à un moment donné on revienne moi et Claude en duo, pis qu'on parte avec l'idée qu'on s'en allait faire un groupe, pis on allait trouver un nom, pis Kashtin, wouhou! Ça sonnait bien han! On va aller avec ça, pis c'est parti comme ça. [...] Une vraie tornade, ah oui, qui a duré un bon moment. On a passé beaucoup de temps ensemble, moi et Claude. (F. Vollant octobre 2009 : entretien avec Véronique Audet, *Voix autochtones*, CKIA)

Florent Vollant est cofondateur, à Mani-utenam, du festival de musique autochtone Innu Nikamu en 1985 (voir chapitre 9) et du studio Makusham en 1998 (voir 8.2.3.4), où il est très actif. Il poursuit une carrière solo depuis la fin des années 1990 et il a produit quatre albums: *Nipaiamianan* (1999) (prix *Juno* en 2001), *Katak<sup>u</sup>* (2003), *Ekumamu* (2009) et *Puamuna* (2015) (figure 28). Il développe des collaborations fortes avec des artistes comme Zachary Richard, Marc Déry, Éric Lapointe, Claire Pelletier, Gilles Vigneault, Richard Séguin, Gilles Sioui, Samian et Pascale Picard. Il signe aussi des bandes sonores de films innus (Productions Kunakan principalement) et de séries télévisées comme *Le monde perdu* (VRAC TV), et anime la série télévisée musicale *Makusham* (APTN). Porte-parole engagé dans plusieurs causes, il a notamment reçu, en 1994, le titre d'*Artiste pour la paix*. (Audet<sup>102</sup> 2005a-b, 2012a-b-c-e-f, 2015, dans SOCAM; www.florentvollant.com; Howes 2014 : 68)

---

<sup>102</sup> Cette présentation biographique de Florent Vollant a d'abord été écrite par moi-même et publiée en partie sur le site web de la SOCAM, ainsi qu'en version anglaise dans un chapitre entier consacré à Florent Vollant où je publie une entrevue de fond réalisée avec lui en 2003, traduite en anglais (Audet 2012c). Pour plus de détails sur Florent Vollant et son œuvre, consultez mes ouvrages antérieurs (Audet 2005a, 2012a-c, 2015).

### 6.1.3 Claude Mckenzie

Claude Mckenzie, surnommé « Kashtin » ou « Mitshapess »<sup>103</sup>, est un auteur-compositeur-interprète de folk-rock-pop innu, chanteur contemporain héritier de ses ancêtres, guitariste, harmoniciste, mélodiste, arrangeur musical et une bête de scène aux émotions contagieuses (figures 27, 29-31). Innu né à Schefferville dans le nord du Québec en 1967, il a grandi dans la communauté de Matimekush – Lac John située en plein cœur du territoire ancestral innu fréquenté par sa famille, à la frontière du Québec et du Labrador. Il est ancré depuis 1973 dans la communauté de Mani-utenam et a également vécu plusieurs années à Montréal, tout en parcourant l'Amérique du Nord et l'Europe. Membre du légendaire duo Kashtin (1989, 1991, 1994), il poursuit maintenant sa carrière solo, d'où sont issus les trois albums *Innu Town* (1996), *Pishimuss* (2004) et *Inniu* (2009) (figures 27, 29). Claude Mckenzie chante et compose à la guitare acoustique des mélodies prenantes et originales dans le style folk-rock-pop innu qui lui est propre, dans sa langue *innu-aimun* principalement, ainsi qu'en français et en anglais. Il s'accompagne à l'harmonica et, à l'occasion, avec d'autres instruments comme la mandoline, la guitare électrique, la basse et le piano. Ses grandes influences sont les Beatles et le groupe canadien Blue Rodeo, ainsi que les Rolling Stones, Creedence Clearwater Revival (CCR), Johnny Cash, The Eagles, ainsi que Claude Dubois pour ses compositions francophones. Ses chansons romantiques et festives abordent des réalités et préoccupations contemporaines partagées par bien des Autochtones. Comme ses ancêtres innus, mais en écho aux courants musicaux contemporains, il chante pour manifester une présence au monde, pour mieux vivre (Audet 2012e)<sup>104</sup>.

Chez lui, le don musical est de famille. C'est un don spirituel, dans la continuité du mode d'être innu ancestral, étant issu d'une famille de chanteurs traditionnels au tambour *teueikan* et de chantres catholiques en langue *innu-aimun*. Il a commencé à chanter à 7 ans et a reçu sa première guitare à 9 ans. Vers 8 ans, autour de 1975, il faisait déjà des spectacles avec ses

---

<sup>103</sup> On le surnomme Kashtin en l'identifiant fortement au succès du duo Kashtin. Mitshapess est le diminutif du nom innu de son père, Mitshapeu. Il est ainsi le « petit Mitshapeu », ou « Mitshapeu Junior ».

<sup>104</sup> J'ai consacré un article entier à Claude Mckenzie (Audet 2012e). Pour plus d'informations sur Claude Mckenzie, ses paroles et son oeuvre, consultez ce texte (*Idem*).

amis innus Roland « Bozo » St-Onge et Réginald Thomas<sup>105</sup>, au gymnase de l'école secondaire Jean-du-Nord de Sept-Îles (où ils avaient gagné le 2<sup>e</sup> prix après la troupe *Tam ti delam*) et à l'aréna de Mani-utenam. Ils interprétaient les Beatles en complet veston-cravate noir avec de faux instruments. Ensuite, son grand frère Léonard Mckenzie a entrepris de leur apprendre à jouer de vrais instruments (Audet 2012e). Claude compose des chansons depuis l'adolescence. Avec Florent Vollant, il a accompagné le pionnier de la musique folk innue, Philippe Mckenzie, de 1982 à 1985, et ils ont formé le groupe Kashtin en 1984. En 1997, Claude Mckenzie a reçu une nomination aux prix Juno pour *Innu Town*, son premier album solo, et une autre en 2005 pour *Pishimuss*. Aujourd'hui, à partir de Mani-utenam, il chante et voyage encore à travers le Québec, en particulier dans le Nord, ainsi qu'à travers le Canada et les États-Unis (figures 30-31). Toujours en création, il prépare depuis 2010 un quatrième album solo au Studio Inniun à Uashat (Sept-Îles), avec le musicien et technicien de son innu Moïse Jourdain (figure 67). (Voir Audet 2012a-b-e)

#### 6.1.4 Elisapie Isaac

Elisapie Isaac est une auteure-compositrice-interprète folk-pop inuite originaire de Salluit au Nunavik (figures 32, 41). Cette jeune femme inuite mature, née et élevée dans un petit village isolé du grand nord du Québec, charme le public nord-américain et européen pour ce qu'elle est et ce qu'elle exprime avec profondeur et désinvolture. Artiste multidisciplinaire, elle a révélé ses talents d'auteure-compositrice-interprète en langues inuktitut, française et anglaise avec l'enregistrement des albums *Taima* du duo Taima en 2004, de son premier album solo *There Will Be Stars* en 2009 sous le nom d'Elisapie Isaac et de *Travelling Love* sous le nom d'Elisapie en 2012<sup>106</sup> (figure 32).

Elisapie<sup>107</sup> est née en 1977 d'une mère inuk et d'un père terre-neuvien. À sa naissance, elle a été adoptée par une famille inuite qui l'a élevée selon cette culture, à Salluit au Nunavik. Pour

---

<sup>105</sup> Ils sont eux aussi auteurs-compositeurs-interprètes en langue *innu-aimun*.

<sup>106</sup> Ce paragraphe et le suivant sont adaptés d'un texte que j'ai d'abord écrit pour le site web et le programme du Gala Teweikan en 2011.

<sup>107</sup> Elisapie est le nom Elizabeth en langue inuktitut.



elle, le Nord n'est pas à l'autre bout du monde, il est plutôt au centre du sien. Grande communicatrice, elle a la faculté de faire passer certains messages et de faire prendre conscience de plusieurs réalités qui passent parfois sous silence. Elle a baigné dans le domaine des communications et de la musique depuis son enfance. Elle a fait de la radio sur le réseau inuit TNI dans sa communauté nordique, puis de la télévision sur le réseau inuit TPI. En 2003, elle a réalisé son propre documentaire personnel, *Si le temps le permet – Sila piqujippat*, tourné à Kangiqsujuaq et produit par l'Office national du film du Canada, pour lequel elle a remporté de nombreux prix. Très jeune, elle chantait quotidiennement des hymnes religieux en langue *inuktitut* et chantait avec le groupe folk-rock-gospel inuit Salluit Band (aussi nommé Sugluk), dont faisait partie son oncle (voir 5.1.6). C'est avec la formation Taima et leur album éponyme (2004) qu'elle a révélé sa voix de chanteuse et son talent d'auteure-compositrice-interprète « au Sud », sous le 55e parallèle.

V : Tes influences musicales, tu disais que c'était un peu Abba, années 1970... Les Inuit qui allaient étudier ailleurs, qui revenaient au village on peut dire, dans le Nord. Comment tu as été en contact avec ces influences-là?

E : Dans le Nord, on écoute de la musique depuis très longtemps. Alors, c'est de ma jeunesse. Les gens, depuis que je suis toute petite, écoutaient de la musique très moderne, qui venait du Sud. Il y en a qui interprétaient des chansons et les traduisaient en inuktitut. La musique pop, folk, reste présente depuis très longtemps chez nous. Pis même les jeunes, comme mon oncle, il ne se posait pas des questions, il chantait, il composait des chansons en anglais, même. Alors je trouve, c'est pas quelque chose que j'ai inventé. C'est vraiment là depuis longtemps. C'est pour ça des fois ça m'énerve quand le monde veut juste... « Ah, mais pourquoi tu chantes en anglais? » Parce que mes influences, les gens de chez nous, ils le font sans poser des questions. Parce qu'ils ne sont pas menacés, c'est juste naturel pour eux autres. On trippe, on a du fun, c'est ça l'idée.

V : Pis est-ce que c'est surtout par le biais de la radio que ces musiques-là sont rentrées, ou par des gens par exemple qui venaient de passage?

E : Oui, les deux. La radio évidemment était très présente chez nous aussi. Et le monde qui apportait leurs vinyles. Ils étaient quand même assez équipés.

V : [...] As-tu commencé à composer en inuktitut ou en anglais? Comment ça s'est fait?

E : Plus en anglais. Parce que c'est dur pour un jeune de chez nous, qui n'a pas nécessairement beaucoup de ressources ou de références, de dire je vais faire de la musique pop en inuktitut. Ça ne vient pas naturellement. Parce qu'on est tellement habitué d'entendre des chansons en anglais. Alors c'est sûr qu'au début, c'était la guitare, voix, un peu pop, mais ça va être en anglais. C'est plus en anglais que j'ai commencé. Après, je me suis dit, on va essayer en inuktitut, pis c'est ça, je fais les deux tout le temps, je me pose pas de questions là-dessus.

V : Il y a quand même du monde qui chantait déjà en inuktitut? Je pense au milieu innu, où est-ce que c'est depuis Kashtin, Philippe McKenzie, c'est vraiment en innu que ça se passe.

E : Oui, c'est clair. On en a aussi. Comme Salluit Band, tout le monde, auteurs-compositeurs, ils composent et chantent en inuktitut. Mais quand tu es jeune, comme là, c'est souvent, référence, première chose, c'est en anglais. C'est sûr ça change, plus que tu vieillis. C'est

vraiment un mélange des deux. Mais après, on réalise que c'est l'fun, de composer, d'écrire, en inuktitut. (Elisapie Isaac 2010 : entretien)

Elle incite les autres Autochtones et jeunes Inuit à s'exprimer librement d'abord et avant tout, à prendre la parole et à le faire en se faisant confiance et en osant être eux-mêmes, en extériorisant ce qu'ils ont dans leur for intérieur, leur identité propre. C'est bon pour la santé, dit-elle.

E : Je pense que n'importe qui qui ose faire quelque chose de différent, [...] qui est unique ou créatif... je pense que ça a tout de suite une influence sur des jeunes. [...] De juste montrer qu'on peut s'exprimer. [...] N'importe qui qui va faire n'importe quoi, bon, pas nécessairement beau, pas nécessairement de ton goût; je pense qu'on oublie un peu ça parce qu'on veut tellement voir quelqu'un qui s'exprime, qui prend la parole, pis que les gens l'écoutent. Qui ose aussi, je pense que c'est beaucoup ça qui manque des fois. On a peur de se faire dire « Ah, tu as dis ça... » Alors je pense qu'on est beaucoup au regard des autres, surtout quand on vient d'un petit village. Alors je pense que c'est ça qui est important, c'est de montrer que tu peux faire... N'importe quel genre de musique, c'est pas ce qui est important. Ce qui est important, c'est que tu t'exprimes. Je pense que c'est ça qui touche les jeunes. [...] Pis j'insiste souvent, essaie pas de faire comme Elisapie, essaie juste de t'exprimer, pis de laisser les choses sortir. Juste ça, ça fait évoluer, ça fait [respirer]... C'est bon pour la santé! Comme « Ok, sois libre! » [...] [P]arce qu'on a beaucoup de « low self-esteem »... [...] C'est pour ça je dis tout le temps, « Essaie de te trouver une passion, essaie de faire quelque chose, pas essayer de juste suivre n'importe qui. Écoute ce que tu as envie de faire. Pis ose dire non, si tu n'as pas le goût. » Moi je suis beaucoup plus pour l'indépendance de la femme, de la personne. [...]

V : C'est bien, que toi, ton cheminement est quand même impressionnant! Tu as osé, tu as percé.

E : Oui, mais je me suis dit, je vais bien m'entourer aussi. C'est quand même un peu d'organisation. Je ne l'ai pas eu juste de même. [...] C'est pas juste d'avoir une équipe, mais c'est de bien choisir, pis surtout pas laisser le monde te dire quoi faire. [...] Faut juste s'assurer, c'est quoi qui est important pour toi. C'est ça que j'essaie de faire. Pis c'est possible! [...] Être assez indépendante aussi, des fois. Parce qu'il faut apprendre à ne pas avoir toute la communauté en arrière de toi qui te *back*. Si tu attends ça tout le temps, ben ça peut jouer des tours. Ok j'y vais, je me lance dans le vide. C'est un peu ça des fois.

(E. Isaac 2010 : entretien)

Comme l'exprime aussi Florent Vollant concernant la relève, ce n'est pas la recherche de la qualité musicale qui est la plus importante, mais le fait que les personnes, surtout les jeunes, osent prendre la parole et s'exprimer, et qu'il y a une communauté qui les écoute. Ensuite pour percer dans le monde de la musique comme elle le fait, il faut bien s'entourer, s'organiser, faire preuve d'indépendance et foncer. Elle a gagné, au Gala Teweikan en 2011, le trophée de la Personnalité ambassadrice (voir 6.4; annexe 5; figure 41).

### 6.1.5 Samian

Samian est un rappeur anishinabe-algonquin québécois engagé, un artiste autochtone établi et reconnu, l'un des porte-paroles autochtones les plus recherchés et écoutés actuellement sur les tribunes québécoises (voir figures 33-35, 41, 43-44, 58-59). Il exprime la voix des jeunes d'aujourd'hui tout en s'inspirant de celle de ses ancêtres. Bien que perçant dans un genre musical différent, il reconnaît l'héritage de ceux qui l'ont précédé, par exemple par ses collaborations avec Florent Vollant (Samian 2007, 2010) et dans ses reprises des chansons *Tshinanu* de Kashtin (Samian 2010) et *Ekuan pua* de Philippe McKenzie (Samian 2014) (voir 10.2.2, 10.2.3). Avec les Disques 7<sup>ième</sup> Ciel, il a enregistré ses albums *Face à soi-même* (2007), *Face à la musique* (2010) et *Enfants de la terre* (2014) (figure 33). Il s'est produit à de nombreux événements et festivals d'envergure au Québec, au Canada et à l'international (voir Audet 2009a).

Samuel Tremblay est né en 1983 dans la communauté de Pikogan en Abitibi. Il rappe pour s'exprimer, pour changer le monde, pour informer sur les dures réalités historiques et contemporaines autochtones, pour sensibiliser, pour conscientiser, pour bâtir des ponts entre les Autochtones et les Québécois, prônant la solidarité entre les personnes et les nations. Il chante en français et en langue anishinabe qu'il réapprend avec l'aide de sa grand-mère. Son nom d'artiste Samian est d'ailleurs la prononciation de son prénom Samuel en langue anishinabe. Métis de par son père québécois et de par sa mère anishinabe de Pikogan, il a grandi à cheval entre les deux mondes, cherchant son identité à travers ces deux solitudes, ce qui le prédisposa à exprimer par le rap les thèmes qui le déchirent et qui lui sont chers (Côté 2009). Il cherche, par ses créations et ses collaborations, à apprivoiser et ré-unir ces deux facettes de son identité et à rétablir le dialogue.

Je ne me vois pas faire autre chose qu'écrire des chansons. J'aime ça. C'est ce qui me permet de respirer, dans le fond, écrire une toune. [...] Je parle beaucoup dans mes tounes d'où est-ce que je viens, de ma communauté à moi. Mais de mettre la langue algonquine dans un texte en rasant, c'est important aussi. [...] On connaissait Kashtin, Florent Vollant, Claude Mckenzie, eux-autres ils ont été populaires. J'ai jamais vraiment écouté ça, je suis né dans les années 1980. Début 1990, le hip hop qui jouait, je trippais ben raide, j'aimais ça, pis c'est de ça que je me suis influencé aussi. Des groupes des années 1990, (Wound Nix, Elkogy), Tupac, n'importe quoi, qu'on écoutait quand on était jeune. Je me suis influencé de cette musique-là. Puis aujourd'hui, de ma musique traditionnelle aussi, qu'on entend, je veux toucher à ça aussi, pas juste du hip hop. (Samuel Tremblay c2007 dans *Tshinanu.tv*)

Samuel Tremblay a vécu à Pikogan jusqu'à 12 ans, pour ensuite déménager à Sherbrooke avec sa mère, ses deux sœurs, sa grand-mère, sa tante et son oncle. Sa mère voulait sortir de la réserve et faire connaître autre chose à ses enfants (Robillard Laveaux 2007). À 16 ans, il a décidé de vivre par lui-même et nomadisait de ville en ville en occupant des petits emplois et en tombant dans le cycle de la consommation de drogues, à Drummondville, Québec, Gatineau et Montréal, et retournait à Pikogan de temps en temps, où était revenue sa famille (*Idem*; Côté 2009). Il est installé à Montréal depuis 2006 (SRC 2006).

Écrivant ses poèmes depuis l'âge de 12 ans, il a commencé à faire du rap en 1998 à l'âge de 15 ans, en rapping son poème qui lui avait valu la première place dans un concours de poésie auquel l'avait inscrit sa sœur (Robillard Laveaux 2007; SRC 2006; 7<sup>ième</sup> Ciel 2008, 2014). Sa participation au Wapikoni Mobile (voir 7.6) à Pikogan en 2004 changea sa vie et la lui sauva même, comme il le dit souvent, en lui donnant les moyens d'enregistrer et de mettre ses textes en musique et en en vidéoclips (Samian 2005a-f) (Robillard Laveaux 2007; SRC 2006; 7<sup>ième</sup> Ciel 2008, 2014). Manon Barbeau, fondatrice et directrice du Wapikoni mobile, a été fascinée par le talent et la ferveur de ce jeune autochtone et a grandement contribué à le faire connaître en l'invitant à participer à divers événements dans le cadre du Wapikoni Mobile au Québec et en France. Dans cette foulée, Samian a connu en 2004 le groupe rap québécois Loco Locass qui l'a invité à se joindre à eux sur scène lors du lancement de leur album *Amour oral* en 2004, puis lors de leur tournée québécoise (Robillard Laveaux 2007). C'est André Dudemaine, directeur des activités culturelles de Terres en Vues et du Festival Présence Autochtone à Montréal, qui avait mis en contact Samian et Loco Locass, alors que ces derniers cherchaient à collaborer avec un rappeur autochtone. C'est d'ailleurs ceux-ci qui l'incitèrent tout particulièrement à intégrer la langue anishnabe dans ses textes (SRC 2006; LFÉ 2007; Dudemaine 2009 : entretien; Samian 2009 : entretien). Depuis, ils ont fait de nombreux spectacles ensemble et ont participé à de nombreux événements québécois et autochtones, dont le fameux *Moulin à paroles* organisé par les membres de Loco Locass le 09/09/2009. Samian a été plus particulièrement révélé au public montréalais lors du Festival Voix d'Amérique en février 2006 (SRC 2006; LFÉ 2007; CEPN/APNQL 2007).

Lors d'un spectacle de Loco Locass à Rouyn-Noranda en 2006, Samian a rencontré Anodajay (Steve Jolin), rappeur québécois d'Abitibi et fondateur des Disques 7<sup>ième</sup> Ciel. Ils ont commencé à travailler ensemble en 2007, faisant des spectacles en duo sur les scènes du Québec, notamment aux FrancoFolies de Montréal (FrancoFolies 2007). Samian a ensuite commencé la production de son premier album avec Anodajay, qui l'a associé à DJ Horg (Félix-Antoine Leroux) devenu depuis son bras droit, qui signe presque toutes ses compositions et ses arrangements musicaux et l'accompagne dans tous ses spectacles. La sortie de son premier album *Face à soi-même* a connu un succès majeur dès son lancement le 12 novembre 2007 à Montréal. Sa chanson *La paix des braves*, dont le vidéoclip était présenté au lancement, a atteint le top 5 et la première place du palmarès de la télévision québécoise Musique Plus pendant plusieurs semaines suivant le lancement, et a été très entendue à travers les radios. Les Autochtones, en particulier les jeunes, étaient très fiers de voir l'un des leurs grimper ainsi au sommet. Les vidéoclips de *Les Nomades* et *Kisakiin* (« Je t'aime ») devinrent également de grands succès au Top 5 de Musique Plus, et *Kisakiin* a été très populaire dans les radios commerciales. Le « peuple invisible » (Desjardins et Monderie 2007), soit les Algonquins-Anishnabe d'Abitibi-Témiscamingue, est soudainement devenu beaucoup plus visible. Samian a aussi composé la chanson *Le peuple invincible* en paraphrasant fièrement l'expression de Desjardins et Monderie (Samian 2010<sup>108</sup>).

Il a rapidement été sollicité à titre de modèle et de porte-parole pour sa génération et son identité autochtone. Il a collaboré socialement à plusieurs projets, d'abord, et encore, en tant que porte-parole du Wapikoni Mobile, puis avec entre autres le ministère des Affaires indiennes, l'ONF, APTN, le CEPN et le Forum social québécois (7<sup>ième</sup> Ciel 2008). Il a fait une tournée des écoles secondaires des communautés autochtones en 2008 avec le CEPN, *Rêve ton avenir*, lors de laquelle il faisait des spectacles pour les jeunes et racontait dans les écoles autochtones son vécu difficile et son cheminement de jeune décrocheur délinquant qui s'est maintenant pris en main et réussit sa vie par la poésie et la musique, donnant ainsi espoir et motivation aux jeunes autochtones (CEPN/APNQL 2007; 7<sup>ième</sup> Ciel 2008; SRC 2008). Pour

---

<sup>108</sup> Il la chantait dès 2008 en spectacle et l'a enregistrée sur son deuxième album, *Face à la musique* (2010).

cette occasion et d'autres campagnes de prévention, il a écrit des chansons portant sur la problématique du décrochage scolaire, du SIDA et des problèmes liés au jeu compulsif, dont certaines sont présentées en vidéoclip dans le court-métrage *Rêve ton avenir!* (Labbé 2008).

En plus de son acolyte DJ Horg, il a fait ses premières tournées locales et internationales avec le chanteur reggae innu Shauit, ainsi qu'à l'occasion avec le DJ et artiste électronique inuk Madeskimo. Lors de ses spectacles, on peut visualiser sur écran en fond de scène un montage de dessins, symboles, photos et vidéos d'archives et contemporains nous plongeant dans l'univers autochtone. Comme Manon Barbeau et Loco Locass l'avaient fait pour lui, Samian a pris sous son aile son confrère Shauit, en l'invitant à l'accompagner sur scène dès 2008 et en collaborant avec lui pour la création et l'enregistrement de chansons (Samian 2007, 2010). La chanteuse Sola (Esmeralda Sumar) d'origine péruvienne l'accompagne en spectacle et dans ses enregistrements depuis 2009. Il collabore aussi avec de nombreux autres artistes autochtones et allochtones dans toutes ses productions (voir annexe 5). Lors des spectacles *Rythmes nomades* (2008) et *8<sup>e</sup> Feu* (2009) du Wapikoni Mobile et de la Maison des cultures nomades, Samian était le maître de cérémonie et rappeur autochtone qui accueillait sur scène et *performait* avec des artistes autochtones et de la diversité culturelle du Québec.

En mai 2010, Samian a lancé son deuxième album *Face à la musique* qui a touché les auditeurs autochtones et québécois avec notamment les pièces mises en vidéoclips *Les mots*, *So Much* et *Tshinanu*. Il a commencé l'année 2010 en transportant fièrement la flamme olympique dans les rues de sa communauté Pikogan le 1<sup>er</sup> janvier (Lacroix 2009), puis a fait une prestation aux Jeux Olympiques d'hiver de Vancouver, ainsi qu'une tournée internationale en donnant des spectacle en France, en Finlande, en Chine, en Indonésie et au Festival international de littérature de Berlin (voir sa chanson *Hold the Mic* en annexe 1). Il a reçu en 2010 le prix Révélation Radio-Canada Musique et à l'Autre Gala de l'ADISQ, le Félix du *Meilleur album hip-hop de l'année* (7<sup>ième</sup> Ciel 2014). Il a lancé son troisième album *Enfant de la terre* le 31 juillet 2014 lors du Festival Présence autochtone à Montréal.

Très engagé, Samian fait du rap pour changer le monde « en utilisant ses cordes vocales » (Samian 2007). Ces extraits d'*Injustice* et de *La paix des braves* en témoignent :

J'représente ma nation, ma culture, ma passion / Ma raison de vivre! / mes origines, ma fierté,  
ma zone grise! / Faut pas oublier que j viens de l'Abitibi / Sur une terre algonquine, on m'a  
appris la vie!

[...]

Quand j vois que dans ma communauté ça tourne mal! / J'essaie de changer l monde avec mes  
cordes vocales! / De les conscientiser, d'arrêter d'ignorer! / On fait partie de l'histoire mais  
l'histoire est loin d'être terminée!

(*Injustice*, album *Face à soi-même*, Samian 2007)

Samian, Loco Locass! / Il était temps que l'union se fasse / Qu'on remonte la vraie histoire /  
Pour qu'on puisse y faire face! / On veut mettre un pont entre les Nations, / Confondre la  
culture, / Ignorer les préjugés, laisser parler la nature! / La barrière entre les peuples / On veut  
plus la casser / On en a plus qu'assez / On est placés pour parler! [...] c'est en mêlant le son  
qu'on scelle le pacte! (*La paix des braves*, Samian 2007)

Depuis 2012, il est sollicité à titre de comédien, d'animateur de télévision et de participant à des émissions de télévision musicales comme *Belle et Bum* ainsi que *Makusham* et *TAM* à APTN. Depuis 2013, Samian est aussi l'animateur et le mentor de l'émission *Le Rythme*, diffusée sur le réseau de télévision autochtone APTN. Le tournage de la première saison a été réalisé à l'automne 2013 et la première diffusion s'est fait en septembre 2014 à APTN. Rassemblant des jeunes autochtones passionnés de musique et talentueux issus de diverses Premières nations du Québec, elle s'inspire des téléréalités musicales comme *Star Académie* ou *La Voix*, mais sans esprit de compétition ni d'élimination, en valorisant plutôt la vie de groupe, l'apprentissage, la création et le développement de soi. L'émission met ainsi de l'avant les valeurs autochtones de la solidarité et de la créativité/originalité, de l'expression personnelle au sein du groupe (voir chapitre 3). Les participants sont des auteurs-compositeurs-interprètes qui vivent ensemble dans une maison près de Montréal pendant plusieurs semaines et qui doivent chacun composer une chanson et la mettre en musique, à l'aide de mentors et de professeurs, afin de faire un album et un spectacle collectif. La chanson-thème du *Rythme*, qu'ils ont composé ensemble avec Samian, évoque très bien le sens de leur expérience dans cette émission (voir les paroles en annexe 1). Le discours de Samian en introduction de chaque émission décrit très bien le concept de l'émission.

*Le Rythme*, c'est le parcours artistique de huit jeunes autochtones. Ce sont des musiciens, des auteurs-compositeurs-interprètes. Ce n'est pas un concours. Il n'y aura pas d'élimination. C'est plutôt une expérience qui les mènera à enregistrer un album en groupe. C'est un défi de mobilisation et de création. C'est beaucoup plus qu'une

émission de télévision. L'accomplissement et le dépassement de soi sont les moteurs du *Rythme*. (Samian dans *Le Rythme* 2014)

### 6.1.6 Chloé Sainte-Marie

Chloé Sainte-Marie est la chanteuse québécoise des musiques populaires autochtones. Chanteuse québécoise passionnée de poésie et de chants francophones et autochtones, elle fait connaître les créations autochtones à son public québécois et européen. Bien qu'elle ne soit pas elle-même Autochtone, elle collabore avec des Autochtones comme la poète innue Joséphine Bacon et l'auteur-compositeur-interprète Philippe Mckenzie et elle est reconnue et appréciée par bien des Autochtones. Elle est l'une des figures de proue de la musique populaire autochtone et fait partie de cette scène.

Elle interprète diverses oeuvres autochtones, comme des chansons du répertoire populaire innu en langue *innu-aimun* (2002, 2009), des poèmes écrits par Joséphine Bacon (2002, 2005, 2009), un poème inuit (2002) et une chanson mohawk (2005). Le musicien Réjean Bouchard, qui est aussi un collaborateur de Kashtin et de bien des Innus dont Florent Vollant, met en musique les poèmes et fait les arrangements musicaux des chansons, avec le musicien Gilles Bélanger. L'Innue de Pessamit Joséphine « Bibitte » Bacon, qu'elle a connue sur les plateaux de tournage des films du réalisateur québécois Gilles Carle, lui enseigne la langue *innu-aimun*, en particulier comment bien prononcer les paroles des chansons. C'est aussi Joséphine, qui est sa grande amie, qui lui a fait connaître les chansons populaires innues qu'elle interprète. Sur *Je pleure, tu pleures* (Sainte-Marie 1999), elle a interprété les chansons *Tshin nikau* de Réal Vollant et *Ashtam uitshi* de Chantal Bellefleur (voir Audet 2012a), tous deux auteurs-compositeurs-interprètes innus de Mani-utenam, oncle et nièce. Sur *Je marche à toi* (Sainte-Marie 2002), elle chante le poème *Mishapan Nitassinan* composé par Joséphine Bacon et mis en musique par Gilles Bélanger, les chansons *Innu* et *E pamuteian* de Philippe Mckenzie et le poème inuit *Taimaimmat* de l'Inuite Maakie Putulik et mis en musique par Gilles Bélanger. Sur *Parle-moi* (Sainte-Marie 2005), elle chante le poème innu *Ashuapmushuan* composé par Joséphine Bacon et mis en musique par Gilles Bélanger ainsi que *Raterioskwa* en langue mohawk, de Joséphine Bacon, Gary Rice, Wendy Simpson et Réjean Bouchard. Chérissant ce rêve depuis longtemps, Chloé Sainte-Marie a enregistré en 2009 un album entier en hommage



à l'œuvre de Philippe McKenzie, qu'elle a intitulé *Nitshisseniten e tshissenitamin* « Je sais que tu sais » (2009), où elle interprète les chansons de ce pionnier en langue *innu-aimun* (Audet 2012a : 119; figure 36). Philippe McKenzie est content de cet hommage qui fait entendre sa langue menacée de disparition, ses créations et sa vision du monde au-delà du monde autochtone, dans des bassins de population beaucoup plus peuplés (P. McKenzie 2009 : entretien).

## **6.2 Artistes de musique populaire autochtone reconnus sur la scène**

Plusieurs artistes de musique populaire autochtone sont très reconnus sur la scène autochtone surtout et sur certaines scènes allochtones. Mais ils ne rejoignent pas tout à fait les hauts-rangs de l'industrie musicale. Ce sont des artistes reconnus de la scène à moyenne échelle; la grande échelle étant les figures de proue reconnues dans l'industrie musicale québécoise et la petite échelle, ceux qui sont reconnus au niveau de leur communauté, de leur nation ou d'un cercle particulier. En plus de demander un grand talent, que plusieurs artistes autochtones possèdent, l'engagement dans l'industrie musicale demande un grand investissement en temps, en énergie, en discipline et en argent, et ce ne sont pas tous les artistes qui désirent s'y plonger. La chanson *Hold the Mic* de Samian (2014) aborde d'ailleurs ces questions et exprime à la fois le bonheur et la difficulté d'être une « star » (voir les paroles en annexe 1). Aussi, certains s'y plongent mais finissent par décrocher, pour différentes raisons. Toutefois, ces artistes sont au cœur de la scène musicale populaire autochtone au Québec et la dynamisent (voir le chapitre 7, la musicographie et l'annexe 2).

Ce sont par exemple Shauit, qui est très connu par le biais de ses collaborations avec Samian et qui tente de percer l'industrie en solo avec la production de son album EP éponyme par Pasa Musik à Montréal (2014). CerAmomy (2010) a gagné le Juno de l'album autochtone de l'année en 2011, mais n'est pas connu dans les milieux allochtones. Gilles Sioui ne souhaite pas s'intégrer dans l'industrie, en se produisant de préférence par lui-même. Mais il s'est fait reconnaître sur la scène du blues, ayant reçu notamment un Lys d'or « Hommage » au Gala Lys Blues en 2013 (Bédard 2013; Jobin 2013). Il a aussi accepté d'endisquer son dernier album avec la maison de disques Bros, qui produit aussi les grands du blues québécois Guy

Bélanger, Bob Walsh, Stephen Barry et Nanette Workman (Sioui 2013; www.bros.ca). Michel Canapé, Innu de Pessamit, est un chanteur country solo en langues française et *innu-aimun* (2008, 2010, 2012) et leader du groupe innu Petapan (1992, 1994, 2004, 2006, 2011), très connu et apprécié chez les Innus et sur les scènes autochtones du Québec. Il se fait aussi connaître et apprécier dans le réseau de la musique country québécoise par son amitié avec le grand chanteur country Paul Daraïche, qui apprécie beaucoup le monde innu et y fait des spectacles de temps à autre, en particulier à Pessamit et Mani-utenam. Paul Daraïche invite à l'occasion Michel Canapé à partager la scène avec lui, notamment à l'émission *Pour l'amour du country* animée par Patrick Normand à ARTV en 2010, et où Michel a été réinvité en 2013 (Canapé : web). Michel Canapé a aussi participé à l'émission *Makusham* en 2010 en y partageant la scène avec Annie Blanchard. L'Innue de Mani-utenam Kathia Rock, chanteuse au tambour et auteur-compositrice-interprète à la guitare, ainsi que comédienne et conteuse, est également très connue et appréciée sur les scènes artistiques autochtones, et celles des festivals, des salles de la ROSEQ et des bars à spectacles du Québec, en particulier à Montréal où elle habite (voir Audet 2012a : 180-186). Elle a notamment participé deux fois au Festival de la chanson de Petite-Vallée. L'auteur-compositeur-interprète atikamekw Sakay Ottawa (Ottawa 2006) a aussi percé le cœur de certains Québécois en faisant une série de spectacles dans des salles et des événements allochtones. Le DJ et artiste électronique inuit Geronimo Inutiq alias Madeskimo, originaire d'Iqaluit et maintenant établi à Montréal, est aussi connu dans les milieux des soirées DJ et des arts contemporains. Il a accompagné Samian dans ses premières tournées et il a *performé* dans plusieurs événements tels *Hip hop tout en couleurs* et *Domagaya* au 400<sup>e</sup> de Québec, Igloolik Rockin' Walrus Art Festival, *Sakahan* à Ottawa, les Olympiques de Vancouver 2010, Winnipeg Aboriginal Music Week et Berlin's Transmediale. Ses créations multimédias sont montrées dans plusieurs expositions dont au Musée de la civilisation de Québec, à la Vancouver Art Gallery et à Galerie Cerny en Suisse.

### **6.2.1 Shait**

Shait (Jean-Eudes Aster), Innu de Mani-utenam, est un auteur-compositeur-interprète reggae innu qui démontre particulièrement bien la capacité des Innus de s'approprier de nouveaux styles musicaux et d'y faire résonner leur langue autochtone de façon surprenante (voir figures 36-37). Son univers musical est particulièrement imprégné du reggae des Noirs

Jamaïcains, en particulier le ragga muffin. Il chante en *innu-aimun* principalement, mais aussi en français, en anglais et en créole haïtien. Depuis sa première prestation au festival Innu Nikamu en 1997 à l'âge de 21 ans, il intègre le reggae, le hip hop et le dandehall au répertoire de la musique populaire innue. Se produisant d'abord dans différents bars, salles communautaires et événements locaux, il a autoproduit son album *Shapatesh Nuna* en 2004 au Studio Makusham de Mani-utenam (Bande à part 2007; Shait 2004, 2008 : entretien). Il a participé à l'émission *Belle et Bum* en 2004, au documentaire *Nikamun* (Caron 2004) sur la musique innue ainsi qu'à la tournée *93 Tours* de Sirius et Bande à part, rassemblant des artistes de la scène hip hop québécoise en 2007 (Bande à part 2007). Depuis 2007, sa collaboration avec Samian l'a fait connaître et apprécier dans les milieux allochtones et urbains. Comme le présente toujours Samian, Shait est le premier et l'unique *reggaeman* au monde qui chante en *innu-aimun*. Avec Samian ou en solo, il parcourt les scènes autochtones, québécoises, canadiennes, européennes et internationales et il a participé à de nombreuses apparitions et entrevues dans les médias radios et télés canadiennes. (Voir Audet 2005a-b, 2009a-b, 2012a-b et annexe 5)

Avec Samian, Shait a participé à des spectacles d'envergure des scènes québécoises et canadiennes. Il a aussi fait trois ans de tournée de spectacles avec Samian, dont la tournée éducative *Rêve ton avenir!* subventionnée par le CEPN en 2008. Ensemble, ils ont composé et chantent les chansons reggae *Les Nomades* (Samian 2007; voir 10.2.5) et *So Much* (Samian 2010) ainsi que *Les mots* avec Anodajay (*Idem*), qui ont été tournées en vidéoclip et qui ont connu de bons succès radio et télévisuels.

Depuis le succès de son premier album *Shapatesh Nuna*, Shait caresse le rêve de faire un album commercial professionnel avec une maison de disque de Montréal. Depuis 2010, il s'est associé avec des musiciens professionnels de la scène reggae de Montréal<sup>109</sup> et les productions Pasa Musik. Accompagné de son nouveau band, il a fait sa Rentrée montréalaise le 15

---

<sup>109</sup> Frédéric Blanchette aux percussions (bongo, djembé), Assane Seck à la guitare, Christophe Grova au clavier, Alain Burr à la guitare basse et Patrick Dugas à la batterie. (shait.weebly.com)

décembre 2010 au Club Balattou, dans le cadre des Nuits d’Afrique de Montréal. Il a également été l’invité du chanteur reggae africain Tiken Jah Fakoly à l’émission Studio 12 de Radio-Canada en février 2011. Mais pour produire un album commercial, il devait déménager à Montréal et s’investir pleinement dans ce processus exigeant. Ce qu’il a fait, mais en décrochant à quelques reprises en retournant vivre dans sa communauté de Mani-utenam auprès des siens. C’est en juin 2014 au Café-Bar L’Escalier à Montréal, dans le cadre des Soirées Art-culture autochtones, que Shauit a enfin lancé son album EP éponyme tant attendu (2014), réalisé musicalement par DJ Horg. Son association avec les musiciens qui l’accompagnent et cette production avec Pasa Musik lui permettent d’élargir ses horizons en se faisant inviter à faire des spectacles un peu partout, dans les communautés autochtones, dans divers festivals allochtones mettant de l’avant le reggae ou la diversité culturelle et à l’international. Cela lui a d’ailleurs permis de voyager jusqu’en Sibérie en décembre 2014 pour participer à un festival autochtone international (Shauit 2014 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA). En octobre 2011, son grand talent a été reconnu par les siens lors du Gala Teweikan qui lui a décerné le trophée Teweikan de la *Meilleure chanson de l’édition 2011* pour sa chanson *Shapatesh Nuna* (Shauit 2004).

Comme il est métis et a vécu une partie de son enfance hors réserve en milieu québécois avec son père, ce n’est qu’à l’adolescence que Shauit s’est mis à apprendre sa langue maternelle. Et c’est en vivant dans la communauté de Mani-utenam et en chantant les succès de Kashtin et d’autres chanteurs innus à la guitare qu’il a réussi à le faire. On voit là un exemple frappant de l’importance de la musique populaire en langue *innu-aimun* pour la valorisation et la survie de la langue *innu-aimun*. Il raconte ce cheminement musical, son apprentissage de la langue *innu-aimun* et son plaisir de chanter dans la chanson *Kie Tshinuau* (« Vous autres aussi »). Il y invite les jeunes autochtones à faire de même, en leur disant : « Vous autres aussi vous êtes capables, faites-le aussi, parlez et chantez en innu, réalisez vos passions » (voir les paroles en annexe 1). *Kie tshinuau* est enregistrée sur son album EP éponyme (2014), et il l’a sortie comme *single* peu avant la sortie de son album, mais il l’a composée il y a plusieurs années et la chante en spectacle depuis 2009 (voir Audet 2009a).

## 6.2.2 CerAmony

CerAmony est un duo cri-eeyou pop-rock engagé de la Baie James, formé de Pakesso Mukash, métis Cri de Whapmagoostui et Abénaki d’Odanak, et de Matthew A. Iserhoff, Cri de Mistissini. Le A majuscule de leur nom de groupe, que l’on voit sur la couverture de leur album éponyme (2010) et qui est leur logo, représente la structure en branches courbées de la cérémonie traditionnelle algonquienne de la tente tremblante, pratiquée par leurs ancêtres (voir figure 39). Elle agit comme un symbole fort de leur héritage culturel. Comme l’exprime Pakesso Mukash, ils cherchent à manifester leur identité, à faire vibrer leur public, à les éveiller, à faire reconnaître les peuples autochtones et à unir les peuples autour des défis contemporains de notre planète.

Nous travaillons à créer une musique assez puissante pour faire vibrer un aréna. Par nos paroles, nous voulons éveiller le monde à notre identité Crie et à la reconnaissance des Premières Nations. C’est en reconnaissant l’apport de nos peuples à la société que nous pourrons faire Un et relever ensemble les défis auxquels la Terre est confrontée. (Pakesso Mukash dans Corriveau 2011a)

Très engagés, ils affirment politiquement leur identité héritée des grands chasseurs cris nomades du nord québécois et leurs préoccupations par rapport à la transmission de leurs traditions et leur relation avec le territoire. Ils chantent en anglais mais intègrent aussi à l’occasion leur langue crie, dans le but avoué de se faire entendre de leurs aînés. Il est intéressant de noter que Pakesso est le fils de Matthew Mukash, ancien Grand chef du Conseil des Cris qui s’était vivement opposé à la signature de la Paix des Braves<sup>110</sup> entre son successeur le Grand chef cri Ted Moses et le premier ministre québécois Bernard Landry. Bien que cette entente soit historique et novatrice en plusieurs points, on ne peut se cacher qu’elle reconferme aussi l’extinction de droits ancestraux des Cris sur le territoire et l’ouvre davantage à l’exploitation en échange de bénéfices économiques, ce que regrettent plusieurs Cris.

---

<sup>110</sup> Les Cris ont signé deux traités modernes : la *Convention de la Baie James et du Nord québécois* en 1975 et *La Paix des Braves* en 2002. C’est toutefois en signant la *Convention de la Baie James* en 1975 que leurs droits ancestraux ont été éteints - condition préalable à ce traité moderne – en échange d’avantages politiques et économiques.

En plus d'être très populaire chez la jeunesse crie pour ses propos politisés et sa musique pop-rock versant dans le hip hop, CerAmony s'est fait reconnaître dans l'industrie de la musique autochtone au Canada. Ils sont d'ailleurs connus davantage dans les milieux anglophones autochtones canadiens que dans le Québec francophone. Pour leur album éponyme (2010), ils ont remporté le Juno du *Meilleur album autochtone de l'année* en 2011. Ils ont également reçu le prix du « Meilleur auteur-compositeur de l'année » pour leur chanson *The Last Great Men* (2010) aux Canadian Aboriginal Music Awards en 2010. Au Gala Teweikan en octobre 2011, ils ont remporté le Teweikan du *Choix des radios*.

En 2009, ils ont participé au long métrage documentaire *Chants de la détermiNATION* (Smith et Rickard 2009), qui leur faisait honneur ainsi qu'aux auteurs-compositeurs-interprètes autochtones Samian et Cheri Maracle.

*Chants de la détermiNATION* met en scène trois artistes dont les voix, les rythmes, les échantillonnages et les accords de guitare révèlent l'effervescence de la scène musicale autochtone d'aujourd'hui tout en exposant les réalités et combats de leurs communautés. Au moment où la résistance s'accroît sur les territoires autochtones, cette oeuvre sur la musique, l'art et la politique ramène à l'avant-scène les luttes des Premières Nations laissées trop souvent dans l'ombre. (PMM 2009).

Leur chanson *First Son*, entre autres, parle de l'identité contemporaine des jeunes autochtones qui veulent poursuivre dans la voie des traditions de leurs aînés, contrairement à ce que peuvent croire certains élus et entrepreneurs. Ils clament : « This ain't exactly what I wanted to become / A First Nations assimilated son [...] I never wanted to be down on my knees to plead, bleed and receive [...] My heart, my soul, never meant to be under control / My spirit, my mind, getting stronger with the passing of time » (CerAmony 2010).

### **6.3 La reconnaissance des artistes autochtones dans les industries musicales québécoises et canadiennes**

Les artistes autochtones du Québec ne sont pas nombreux à entrer dans les industries musicales québécoises et canadiennes, mais ceux qui réussissent arrivent généralement à y être

reconnus et à être au moins nominés au gala de l'ADISQ et aux prix Juno<sup>111</sup>. Ils ne sont pas souvent présents lors du Grand Gala de l'ADISQ télévisé où sont nominés les artistes et les productions les plus populaires du Québec, mais participent à l'Autre Gala de l'ADISQ, le plus souvent dans la catégorie un peu nébuleuse et fourre-tout « Interprétation autres langues ». Ces artistes participent aussi aux prix Juno à l'échelle canadienne. Ils sont généralement nominés dans la catégorie « Meilleur album autochtone de l'année » et l'ont remporté à quelques occasions. À l'échelle canadienne, il y a également les organisations autochtones de remise de prix que sont les Canadian Aboriginal Music Awards (CAMA) et les Aboriginal People Choices Music Awards (APCMA), dans lesquelles on observe toutefois un clivage linguistique anglais-français, car les artistes autochtones francophones du Québec y participent plus ou moins. Il arrive tout de même, de façon exceptionnelle, que les artistes autochtones franchissent les frontières du cloisonnement autochtone et qu'ils remportent des reconnaissances liées à leur pur talent plutôt qu'à leur appartenance culturelle minoritaire, comme Kashtin, Samian et Elisapie l'ont fait.

Florent Vollant explique qu'une plus grande reconnaissance des Autochtones dans l'industrie musicale québécoise est souhaitable, en facilitant leur insertion de façon structurelle en leur donnant les moyens appropriés d'y participer, notamment par du financement ciblé et par une catégorie propre à l'ADISQ. Selon lui, cet effacement (invisibilité) des Autochtones est dû au problème structurel de la société québécoise elle-même, qui a de la difficulté à reconnaître et à intégrer les Autochtones comme peuples et nations distincts, premiers et fondateurs, et qui font face à l'oppression encore aujourd'hui, n'ayant pas les mêmes chances de départ que les autres (voir Morrison 1996; 2.2.4). Comme Samian, il déplore le fait que les artistes de musique autochtone populaire soient placés dans des catégories fourre-tout, souvent synonymes d'étrangers et d'international, alors qu'ils sont les premiers habitants de ce pays.

---

<sup>111</sup> L'ADISQ est l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo qui remet des prix (les Félix) annuellement aux artistes de cette industrie ([www.adisq.com](http://www.adisq.com)). Les prix Juno de musique canadienne sont remis annuellement à des artistes de l'industrie musicale canadienne par la Canadian Academy of Recording Arts and Sciences (CARAS) ([junoawards.ca](http://junoawards.ca)).

F : En Suisse, c'est pour l'album *Katak*<sup>112</sup>, j'ai gagné le prix de l'interprète masculin de ce truc-là. C'est un festival en Suisse. Pis bon, j'étais très heureux de ça. Merci beaucoup. Le trophée, je l'ai ramené, très pesant entre autres! [...] Sinon, bon, regarde, je sais qu'en ce moment, on est en nomination pour l'album *Ekumamu* à Gatineau pour le Folk Music Awards, dans la catégorie World je crois [Album de musique du monde de l'année – solo, nominé]<sup>112</sup>. C'est ce que j'ai su. Ça j'apprécie. Je l'apprécie beaucoup.

V : Pis toi, est-ce que ça te dérange d'être dans les catégories world par exemple? Je sais que Samian avait été dérangé par ça. Ou musique étrangère, langue étrangère?

F : Ben regarde, c'est très difficile, ces trucs-là. C'est très... J'ai hâte de voir la catégorie musique autochtone, point. J'ai hâte de voir ça. C'est des catégories qui existent ailleurs, j'ai hâte qu'elles puissent être à l'ADISQ, tu vois. J'ai hâte que la catégorie, au Québec, musique autochtone, soit reconnue. Regarde, l'autre truc, c'est que bon, on n'est pas... Juste le fait d'être en nomination, on devrait être content, tu vois. Mais dans quelle catégorie, c'est très dur à définir. Même à l'époque de Kashtin, c'était difficile. Ils ne savent pas trop quoi faire avec nous autres.

V : Oui. C'est après Kashtin qu'il y a eu la catégorie autochtone aux... [...] Juno Awards, au niveau canadien.

F : Juno Awards, au niveau canadien, c'est des gens comme Buffy Sainte-Marie qui ont influencé cette catégorie-là. Ils ont, je dirais, travaillé fort pour que cette catégorie-là existe au Canada. Bon, c'est fait maintenant. Il y a d'autres circonstances qui font que ce n'est pas nécessairement facile d'avoir une catégorie autochtone, tu vois. Même au Folk Music Awards, il y avait la catégorie autochtone. Ils l'ont retirée, parce qu'ils n'ont pas assez de participants. [...] Il n'y a pas assez de potentiel, mais c'est pas qu'il n'y a pas assez de potentiel, il y en a beaucoup d'artistes folk à travers le Canada. Mais c'est juste que ce n'est pas une musique qui est soutenue. C'est pas une musique qui a les moyens, ou qui a très peu de moyens. Je le sais, c'est comme... je vis de ça moi.

V : S'il y a la catégorie autochtone, dans un concours comme ça, il faut qu'il y ait aussi la catégorie dans les subventions?

F : Il faut! Il faut qu'il y ait un support! Si tu veux avoir une catégorie, il faut que tu supportes les artistes de cette catégorie-là. Pis la musique autochtone, c'est très peu de moyens, très peu soutenu. Regarde, quelqu'un qui gagnerait la catégorie... Juste le fait de s'inscrire à l'ADISQ, ce serait très difficile, tu vois. Fait que je pense à des artistes comme Shauit, entre autres, je pense à même moi! C'est comme... Ça prend les moyens pour s'inscrire dans ces affaires-là. C'est que bon, regarde... Ça on pourrait en parler longtemps! Mais, avant de penser à une catégorie, il faudrait penser à supporter cette catégorie-là. Ce qui demande [...] beaucoup d'investissements. Donc ça prend un groupe qui soutienne cet univers-là. Ce qui n'est pas nécessairement existant en ce moment. Mais pourtant, le talent il est là. [...] Il y en a beaucoup. Ce n'est pas parce qu'il n'y en a pas. C'est juste qu'on n'a pas les moyens de le soutenir, tu vois. C'est ce qui est dommage. (Florent Vollant 2009b : entretien)

Malgré ces obstacles, plusieurs artistes de musique populaire autochtone ont tout de même remporté des grandes reconnaissances dans les industries musicales québécoises et

---

<sup>112</sup> Prix de musique folk canadienne ([prixfolk.ca/resultats-2009](http://prixfolk.ca/resultats-2009)).



canadiennes. Kashtin a battu des records inégalés jusqu'à maintenant chez les Autochtones, en remportant des succès radio, de ventes d'albums et de spectacles dès la sortie de leur premier album (1989) dans l'industrie québécoise. À l'ADISQ en 1990, ils ont gagné quatre Félix après avoir été nominés dans neuf catégories. Pour leur album, ils ont remporté deux Félix dans les catégories « Premier disque » et « Microsillon de l'année - Country-Folklore » (Wright-McLeod 2005 : 115; [www.adisq.com](http://www.adisq.com)). Pour leur spectacle Kashtin de Kashtin, leurs collaborateurs de l'industrie chez Avanti Plus ont gagné les Félix « Concepteur d'éclairages de l'année » et « Sonorisateur de l'année ». Kashtin était aussi nominé dans les catégories « Artiste québécois s'étant le plus illustré hors Québec », « Auteur ou compositeur de l'année », « Découverte de l'année », « Groupe de l'année » et, pour leur spectacle, dans la catégorie « Metteur en scène de l'année » ([www.adisq.com](http://www.adisq.com)). Ils ont ainsi accoté et surpassé les grands chanteurs québécois francophones dans leur propre gala et ont été confirmés comme artistes chéris des Québécois et emblématiques de la diversité culturelle du Québec (Morrison 1996).

Pour leur second album *Innu* (1991), ils ont été nominés à l'ADISQ en 1991 dans les catégories « Artiste québécois s'étant le plus illustré hors Québec » et « Artiste québécois s'étant le plus illustré dans une autre langue que le français » ([www.adisq.com](http://www.adisq.com)) et au Gala des prix Juno en 1992, où ils partageaient la scène avec d'autres grands artistes canadiens, dans les catégories « Best Roots and Traditional Album » et « Best World Beat Recording » ([JunoAwards.ca](http://JunoAwards.ca)), sans les remporter toutefois. Pour leur troisième album *Akua Tuta* (1994), ils ont été nominés aux Juno en 1995 dans la catégorie « Best Music of Aboriginal Recording » (Wright-McLeod 2005 : 116; [JunoAwards.ca](http://JunoAwards.ca)).

Par leurs albums en solo réalisés par la suite, Florent Vollant et Claude Mckenzie ont encore été les seuls artistes autochtones du Québec à rejoindre les hauts-rangs de ces industries, jusqu'à l'arrivée de Taima en 2004. En 1997, pour son premier album solo *Innu Town* (1996), Claude Mckenzie a été nominé aux prix Juno dans la catégorie « Best Music of Aboriginal Recording ». En 2001, Florent Vollant a remporté le prix Juno dans cette catégorie avec son premier album solo *Nipaiamianan* (1999) de chants de Noël innus. Il faut noter toutefois que la chanteuse francophone abénakise de Wôlinak Sylvie Bernard s'est aussi fait reconnaître dans l'industrie québécoise, mais sans mettre de l'avant son identité autochtone. Elle a

enregistré les albums *Marcher sur du verre* (1990), *Le coeur en feu* (1997) et la chanson *Dis pourquoi* sur l'album *Hommage à Ronald Bourgeois : J'ai trouvé dans une chanson* (Bernard *et al.* 2008). Un an avant Kashtin, elle avait reçu quatre nominations au Gala de l'ADISQ, dans les catégories « Interprète féminine de l'année », « Révélation de l'année » et « Spectacle pop de l'année » en 1989, et « Spectacle de l'année - interprète » en 1992 ([www.sylviebernard.com](http://www.sylviebernard.com); [www.adisq.com](http://www.adisq.com)). En 1986, elle avait reçu le Grand prix d'interprétation au Festival de la chanson de Granby.

Chloé Sainte-Marie a reçu les Félix de l'« Album de l'année - Folk contemporain » pour son album *Je marche à toi* (2002) en 2003 et du « Spectacle de l'année - Interprète » en 2006 pour son spectacle tiré de l'album *Parle-moi* (2005), deux albums où elle interprète quelques chansons en langues autochtones.

En 2004, ce sont Florent Vollant (*Katak<sup>m</sup>* 2003) et Taima (*Taima* 2004), mettant en vedette Elisapie, qui ont été nominés à l'Autre Gala de l'ADISQ dans la catégorie « Artiste québécois s'étant le plus illustré dans une autre langue que le français », aux côtés d'artistes anglophones ([www.adisq.com](http://www.adisq.com)). Au Gala des prix Juno en 2005, les albums *Pishimuss* de Claude Mckenzie (2004) et *Katak<sup>m</sup>* de Florent Vollant (2003) ont été nominés dans la catégorie autochtone, mais c'est le duo Taima qui a raflé la mise avec leur premier album *Taima* (2004) ([JunoAwards.ca](http://JunoAwards.ca)).

En 2008, à l'Autre Gala de l'ADISQ, c'est Samian qui entrait dans le monde de l'ADISQ en étant nominé dans la catégorie « Album de l'année - Hip-Hop » pour son premier album *Face à soi-même* ([www.adisq.com](http://www.adisq.com)). Elisapie a eu le privilège de faire partie du spectacle télédiffusé par Radio-Canada du 32<sup>e</sup> Gala de l'ADISQ, le 7 novembre 2010 au Théâtre St-Denis. Les nominations autochtones de l'Autre Gala de l'ADISQ 2010<sup>113</sup>, dans la catégorie « Artiste québécois de l'année - Interprétation autres langues » furent elle-même, avec son album et sa tournée *There Will Be Stars* (2009), et Chloé Sainte-Marie, avec son album et sa tournée hommage à l'auteur-compositeur-interprète innu Philippe Mckenzie, *Nitshisseniten E Tshissenitamin / «Je sais que tu sais* (2009). L'album de Chloé a aussi été nominé dans la

---

<sup>113</sup> Voir Robillard Laveaux (2010).

catégorie « Album de l'année – Reprises », et son spectacle de tournée a été nommé dans plusieurs catégories du Gala de l'industrie: « Metteur en scène de l'année » pour sa metteure en scène Brigitte Haenjtens, « Scripteur de spectacle de l'année » pour ses scripteurs Philippe Mckenzie, Joséphine Bacon, Roméo Saganash et Serge Bouchard et « Sonorisateur de l'année » pour son sonorisateur Pierre Perreault.

Samian a fait partie du spectacle au 33<sup>e</sup> Gala de l'ADISQ, le 30 octobre 2011 au Théâtre St-Denis, télédiffusé par Radio-Canada. Il a d'ailleurs été nommé à ce gala dans la catégorie « Auteur ou compositeur de l'année » pour son album *Face à la musique* (2010), et dans l'Autre Gala, il a remporté le Félix de l'« Album de l'année - hip hop ». Ces trophées représentent une grande reconnaissance pour son talent de rappeur en dehors du milieu et des catégories où sont souvent confinés les artistes autochtones. Au Gala des prix Juno de 2011, c'est le groupe cri CerAmony qui a remporté le Juno « Meilleur album autochtone de l'année » (JunoAwards.ca).

À l'Autre Gala de l'ADISQ en 2013, Elisapie a remporté le Félix de l'« Album de l'année – anglophone », ce qui représente une grande percée pour elle avec son album *Travelling Love* (2012), majoritairement anglophone et teinté d'un peu d'inuktitut. Pour cet album avec lequel elle a fait une grande tournée canadienne, elle a aussi remporté le prix Juno de la « Révélation de l'année » en 2013. Cependant, elle a par la suite été dénommée... Les organisateurs se sont rendus compte qu'elle n'était en fait pas éligible à cette catégorie car elle n'en était pas à son premier album de carrière solo ni à sa première nomination aux Juno, et ayant déjà co-gagné le Juno du meilleur album autochtone de l'année avec le duo Taima en 2005 (Patch 2013). Ça souligne toutefois son grand talent qui dépasse les frontières.

Les années 2008-2010 ont été particulièrement fortes et effervescentes pour la scène musicale populaire autochtone du Québec, autant par ses spectacles d'envergure que par la production d'albums et les tournées subséquentes de ses figures de proue (Samian 2007, 2010; Florent Vollant 2009; Claude Mckenzie 2009; Elisapie Isaac 2009; Chloé Sainte-Marie - chantant Philippe Mckenzie – 2009; voir annexe 2). Quatre albums sont sortis en 2009, sur cinq vedettes de musique populaire autochtone au Québec... Ce momentum s'est toutefois estompé par la suite, sans disparaître complètement, formant une trame de fond de possibilités comme l'avait fait Kashtin plus tôt.

B : Florent, ben la musique autochtone en général, de ces temps-ci, me semble que ça va bien! Cet automne, il y a beaucoup de monde, cet été aussi. Il y a toi qui a lancé *Eku Mamu* au printemps, Claude Mckenzie aussi cet été, Elisapie, Chloé Sainte-Marie, ça va bien!

F : Samian qui s'en vient.

B : Mon Dieu! Est-ce que vous avez l'impression qu'avec Kashtin, dans le temps, vous avez vraiment amorcé une vague qui aujourd'hui se répercute encore, et que ça va bien, la musique autochtone, il me semble?

F : Je pense qu'on est des gens qui ont laissé des traces, ça c'est évident. Qui ont laissé des traces, pas nécessairement juste ici au Québec, mais un petit peu partout je crois en Amérique du Nord. Par expérience, parce que j'ai voyagé, pis ce que j'entends, pis ce que je vois, souvent je me dis, bon ben on a laissé des traces, pis je suis très très fier de ce côté-là, sans prétention. Je ne dis pas que si on n'avait pas été là, ça ne serait pas arrivé, mais...

B : Mais ça a aidé.

F : Ça a aidé, c'est sûr, sûr.

B : Est-ce que ça aide un peu cette musique-là, vous pensez, à faire découvrir la culture autochtone aux Canadiens-français? Il me semble, on est toujours un peu séparés, est-ce que le fait d'avoir de la musique en innu, ça nous aide un peu à connaître un peu mieux cette culture-là?

F : Un peu séparés? Tu dis?! [...] Regarde, c'est sûr que le rapprochement est souhaitable, oui. Les artistes, justement, comme Samian, Elisapie, Claude Mckenzie, Chloé Sainte-Marie qui fait vraiment un geste de rapprochement en chantant en innu des chansons de Philippe Mckenzie, qui lui aussi vient de Maliotenam. Fait que regarde, c'est des choses comme ça qui vont aider, je pense, au rapprochement, au questionnement, pis c'est souhaitable. C'est sûr que la musique, c'est quelque chose qui peut aider à la compréhension, à l'acceptation, à l'ouverture. (Florent Vollant 2009 : en entrevue avec Bryan St-Louis, *L'Impromptu*, CKIA)

La reconnaissance des auteurs-compositeurs-interprètes autochtones et de leur musique va ainsi de pair avec leur reconnaissance dans la société en général. Du même coup, ces musiques et leurs artistes sont un moyen efficace pour percer le mur de l'invisibilité, pour œuvrer au rapprochement entre Autochtones et Allochtones et pour faire mieux connaître et reconnaître ces premiers habitants du territoire aujourd'hui nommé Québec.

### **6.3.1 Enjeux linguistiques des musiques populaires en langue autochtone**

La langue utilisée dans la chanson est aussi malheureusement un obstacle à la diffusion des musiques populaires autochtones dans les réseaux allochtones au Québec et au Canada. Le CRTC régleme et supervise la radiodiffusion et les télécommunications canadiennes afin de favoriser les productions locales (canadiennes) et leur diffusion, dans les langues officielles française et anglaise. Ce système a été mis en place dans les années 1960, en réaction principalement à la domination des productions états-uniennes. C'est dans ce cadre qu'il impose des quotas relatifs à la diffusion de la musique dans les radios privées et publiques du

système de radiodiffusion canadien, et que des quotas linguistiques sur le contenu musical ont été définis pour l'industrie musicale du Québec, en particulier afin de favoriser les productions francophones (Stein-Sacks 2012). Malheureusement, ces quotas favorisant les expressions linguistiques canadiennes anglophones au Canada anglais et francophones au Québec, limitent la diffusion de chansons en langues autochtones, même si elles sont issues et produites au Canada.

Au Canada, les stations de radio francophones et anglophones doivent s'assurer qu'au moins 35 % de la musique populaire (catégorie 2) qu'elles diffusent chaque semaine est du contenu canadien. Les stations commerciales doivent également s'assurer que 35 % de la musique populaire qu'elles diffusent entre 6 h et 18 h, du lundi au vendredi, est du contenu canadien. Bien qu'il existe des exceptions dans des cas précis, ces quotas sont prédominants. [...]

Les politiques et les règlements du CRTC aident à maintenir une présence francophone à la radio et offrir une exposition aux artistes francophones.

Les stations de radio francophones doivent consacrer 65 % de l'ensemble de la musique populaire (catégorie 2) diffusée chaque semaine à des sélections francophones. Les stations commerciales doivent également s'assurer que les sélections francophones comptent pour au moins 55 % de la musique populaire qu'elles diffusent entre 6 h et 18 h, du lundi au vendredi.

Les quotas sur la diffusion de musique vocale francophone visent à encourager le développement d'une industrie de la musique francophone au Canada et à fournir aux francophones canadiens un accès à la musique qui reflète leur culture. (Stein-Sacks 2012)

Le CRTC impose ainsi un quota linguistique francophone majoritaire du contenu musical dans les stations de radio francophones publiques (quota 65%) et commerciales (quota 55%). Comme la loi 101 au Québec, cette loi existe afin d'assurer la vitalité de la langue française en palliant à l'influence anglophone qui la menace d'extinction. Cependant, les artistes autochtones constatent l'absurdité de vouloir l'imposer au détriment des langues autochtones de ce même territoire, tout autant locales sinon plus et parlées seulement ici, qui sont encore plus menacées d'extinction, même en voie d'extinction et dont certaines sont déjà éteintes. Ce quota, bien que louable dans son intention et ses effets sur les industries québécoises et canadiennes, nuit grandement à la production, à la diffusion et à l'appréciation des musiques populaires en langue autochtone, ainsi qu'à la vitalité des langues autochtones au Québec et au Canada. Car ne pouvant pas être diffusées à leur juste valeur dans les stations de radio et de télévision les plus influentes et aux heures de grande écoute, elles ne peuvent espérer devenir des succès radiophoniques et conséquemment des succès commerciaux dans l'industrie de la musique et du spectacle. Et il serait bien dommage que les Autochtones qui parlent leur langue autochtone se mettent à chanter dans leur langue seconde française ou anglaise afin de percer

davantage sur les scènes allochtones, ce qui est le cas pour certains. On y perdrait une grande richesse « locale ». Dans d'autres pays, des quotas sont aussi imposés, mais généralement davantage sur l'aspect local que sur l'aspect linguistique (Stein-Sacks 2012). Dans notre société d'immigration faisant face à des défis de diversité culturelle, il y aurait lieu d'explorer une combinaison de ces aspects qui ne nuise pas aux langues autochtones, mais favorise leur reconnaissance et leur essor. Encore là, la question est très politique, car il faut d'abord reconnaître les Autochtones comme nations fondatrices afin de reconnaître la valeur et l'apport de leurs langues et cultures dans les sociétés québécoises et canadiennes, et non seulement comme représentants d'une diversité culturelle parmi les autres (voir Girard *et al.* 2009).

V : [Chanson *Les Nomades* faite avec Samian] Tu disais aussi qu'elle ne passe pas beaucoup dans les radios à cause du quota de chansons francophones qui doivent être jouées dans les radios?

S : Oui c'est ça, c'est une loi [...] qui a passé. Puis pour que ça passe dans les radios comme Radio Énergie puis tout ça, il faut qu'il y ait 60% de texte en français, puis *Les Nomades*, on n'était même pas 25% je pense. On n'a même pas calculé vraiment là, mais on sait qu'on l'a pas le 60%. Puis à cause de ça, on va passer pour des... comme pour International là! [...] Je sais un peu que la langue française est un peu menacée par la langue anglaise là, avec les anglicismes et tout là. Mais tu sais, c'est comme... je ne pense pas qu'elle a été menacée par la langue autochtone! On chante dans notre langue respective, c'est comme si on nous défendait de chanter, promouvoir notre langue puis tout ça.

V : Oui, puis vous êtes les premiers habitants du Québec.

S : Ben c'est ça! Fait que... c'est ça, on a trouvé ça un peu drôle là... C'est sûr que c'est comme un peu insultant! [...] On ne prenait pas ça personnel, tu sais on comprend que c'est à cause de ça, mais c'est sûr qu'ils auraient quand même pu penser à nous autres avant de sortir des lois comme ça! (Shauit 2008 : en entrevue avec Véronique Audet, émission *Voix autochtones*, CKIA)

Par la chanson *Les nomades* (Samian feat. Shauit 2007) qui ne peut tourner et devenir un *hit* dans les radios québécoises soumises aux lois du CRTC car moins de 60% de son texte est francophone, mais plutôt algonquin et innu (voir 10.2.4), Samian a soulevé ce problème de la diffusion des chansons en langue autochtone dans les radios québécoises<sup>114</sup> (www.samian.ca). Dans la même lancée, il a également souligné l'absurdité de la classification de sa musique

---

<sup>114</sup> Au sujet de la question linguistique des chansons dans les radios canadiennes et québécoises, voir Grenier (1993) et en rapport aux chansons en langue autochtone de Kashtin, voir Grenier et Morrison (1995a-b).

dans les catégories « internationales », « World », « autres langues » ou « langue étrangère », alors qu'il est bien d'« ici », bien plus que d'autres Québécois allochtones. Samian et Shauit voulaient faire un succès avec leur chanson *Les Nomades*, comme Samian l'avait réussi avec ses chansons *La paix des braves* et *Kisaakin* du même album (2007). Ils ont même envisagé de la réenregistrer en y mettant plus de français afin qu'elle puisse jouer dans les radios les plus écoutées au Québec. Mais ils ont considéré que cela ne serait pas respectueux envers leurs langues et leur identité et que c'était un geste politique de garder leur chanson en langue autochtone (Shauit 2008 : entretien; Samian 2009 : entretien).

## 6.4 Le Gala Teweikan

En 2011, le Gala Teweikan a été fondé et organisé par la SOCAM, en collaboration avec la société de communication inuit TNI et la Société de communication crie, afin d'honorer, reconnaître et encourager les artistes de musique autochtone du Québec et du Labrador (voir figures 40-42). Florent Vollant en était le porte-parole. Le Gala venait ainsi combler un manque de reconnaissance de ces musiques autochtones au Québec, qui sont pourtant une industrie musicale en soi, avec ses créations, ses musiciens, ses enregistrements, ses studios, ses spectacles et festivals, ses promoteurs. Les Autochtones du Labrador y étaient inclus, car les communautés innues et inuites du Labrador sont très liées culturellement et géographiquement à celles du Québec. Le Gala Teweikan se voulait être la première édition d'un événement récurrent, mais malheureusement, par manque de financement et d'effectifs attirés à son organisation, il ne s'est pas encore reproduit.

De par son nom, il soulignait l'héritage musical ancestral algonquien du tambour *teueikan* et sa force coercitive. Les trophées, dont le moule a été réalisé par l'artiste sculpteur et auteur-compositeur-interprète innu Ashukan (Jean-Guy Fontaine) de Uashat mak Mani-utenam, représentaient un tambour *teueikan* déposé sur deux tiges de panache de caribou, avec le symbole de la double courbe à son pied.

Il est intéressant de noter que le Gala s'adressait aux auteurs-compositeurs-interprètes de musique populaire et ne savait trop comment y intégrer les artistes de musique traditionnelle. Effectivement, de par ses initiateurs et organisateurs, il avait un biais innu et atikamekw, qui produisent surtout des musiques populaires et valorisent la création plutôt que l'interprétation.

Il reprenait d'ailleurs les traditions du Concours Mamu qui s'est tenu à Québec pendant quelques années dans les années 1990, qui faisait concourir en spectacle et honorait par des bourses financières les artistes de musique populaire Innus et Atikamekw. Les catégories du Gala Teweikan étaient fondées sur la qualité et la popularité des créations musicales et des artistes auteurs-compositeurs-interprètes, plutôt que sur différents genres musicaux. Tous les artistes autochtones contemporains du Québec et du Labrador pouvaient y présenter leur(s) enregistrement(s), des débuts jusqu'en 2011, sauf les artistes établis Florent Vollant et Claude Mckenzie. On y trouvait huit catégories : les Teweikan de la « Relève », « Meilleure chanson de l'édition 2011 », « Meilleur album de l'édition 2011 », « Meilleure chanson en langue autochtone », « Hommage et reconnaissance », « Personnalité ambassadeur », « Choix des radios » et « Coup de cœur ». Le site web du Gala Teweikan ([teweikan.com](http://teweikan.com)) avait annoncé le Gala et invité les artistes à se présenter en remplissant des formulaires de participation au concours et en envoyant leurs chansons à faire concourir. L'équipe du Gala, dont je faisais partie, sollicitait et recevait ces candidatures, montait des profils biographiques de chaque artiste participant et les avaient diffusés sur le site avec la chanson qu'ils présentaient pour le trophée Teweikan « Coup de cœur », une catégorie où le public était invité à voter sur le web pour sa chanson préférée ([www.teweikan.com/audioliste.html](http://www.teweikan.com/audioliste.html)). La sélection des finalistes dans chaque catégorie s'est faite par un jury formé de membres de la SOCAM, suivant des grilles d'évaluation préétablies par un comité, et la sélection des gagnants s'est faite à partir de ces mêmes grilles d'évaluation par un jury formé de personnes autochtones et allochtones gravitant autour du monde de la musique autochtone et du journalisme. Isabelle Guilbeault, alors animatrice à Espace Musique à Radio-Canada dans les studios de Québec, y était l'une des jurées et avait fortement apprécié son expérience en constatant l'ampleur et la qualité des productions musicales autochtones du Québec et du Labrador.

La grande soirée du Gala, avec spectacles des lauréats et remise des trophées Teweikan, se déroulait au Cabaret du Capitole de Québec, le samedi soir 8 octobre 2011. L'animation était assurée par Bernard Hervieux, Innu de Pessamit et directeur de la SOCAM et Naomi Fontaine, Innue de Uashat et poète écrivaine. En plus des artistes lauréats des trophées qui y faisaient une prestation, des artistes invités représentant la diversité musicale traditionnelle des nations autochtones du Québec ont aussi fait résonner leur musique sur scène (voir annexes 2 et 5).



La soirée du Gala était diffusée en direct sur les ondes de la SOCAM dans toutes les communautés innues et atikamekw, ainsi que par leur site web. De nombreuses personnes de toutes les communautés, surtout huronnes-wendat, atikamekw et innues, s'étaient donné rendez-vous et s'étaient déplacées pour assister à ce Gala au Cabaret du Capitole de Québec. Le spectacle était complet depuis quelque temps avant sa tenue et la salle était comble, en majorité de spectateurs autochtones, qui réagissaient avec enthousiasme aux différentes prestations du Gala. Le Gala a aussi été filmé, avec des entrevues des différents lauréats, et des capsules vidéos ont été produites et diffusées sur le site web du Gala Teweikan, maintenant fermé ([vimeo.com/31970540](https://vimeo.com/31970540)).

Comme ce gala était organisé par la SOCAM, il y a eu forcément un biais innu et atikamekw dans le processus du gala qui s'adressait aux artistes de toutes les nations autochtones du Québec. Il a été surtout publicisé dans le réseau des radios innus et atikamekw de la SOCAM et les artistes de ces nations s'y sont inscrits en beaucoup plus grand nombre. Les sociétés de communication criées et inuit étaient partenaires, mais elles n'ont pas investi autant de temps d'antenne et d'organisation afin de favoriser la participation de leurs artistes. En fait, il y a eu très peu d'inscription en dehors des milieux innus et atikamekw. Certains artistes huronnes-wendat s'y sont inscrits. Le clivage francophone-anglophone s'est également fait sentir, les Autochtones partageant la langue française comme langue première ou seconde s'y étant davantage inscrits, et c'était la *lingua franca* utilisée par les organisateurs de la SOCAM, les jurés et lors de l'animation du Gala. Les critères étaient aussi établis par l'équipe de la SOCAM, selon leurs référents musicaux. Comme je l'ai mentionné, il n'y avait pas de catégorie faisant place aux musiques traditionnelles autochtones, qui sont davantage développées par d'autres nations dans le contexte contemporain. Une prochaine édition d'un tel événement de reconnaissance de la musique autochtone au Québec et au Labrador devrait rassembler davantage de partenaires des différentes nations afin d'assurer la participation et la représentativité de tous. Malgré ces biais qui sont surtout dus aux limites de l'organisation par rapport à l'envergure de l'initiative, le Gala Teweikan a été un succès et a clairement jeté les bases d'un système de reconnaissance pour les artistes musiciens autochtones au Québec.

Comme pour les pionniers de la scène, les artistes contemporains s'inspirent de leur traditions ancestrales autant que des nouvelles musiques mondiales afin d'exprimer leur identité propre et s'inscrire en relation dans le monde. Toutefois, ils sont moins dans les dynamiques d'indigénisation frappantes qui ont été mises à l'œuvre par les pionniers. Au niveau de l'innovation musicale et de l'indigénisation, les pionniers ont créé un précédent de musiques populaires indigénisées auxquelles les générations subséquentes peuvent se référer. Mais ces artistes subséquents intègrent tout de même les nouveaux genres de musiques populaires selon la mode mondiale, de la même façon que les pionniers l'ont fait. Par contre, contrairement aux pionniers qui ont dû débroussailler le chemin, le fait de chanter des musiques populaires dans une langue autochtone est maintenant accepté et valorisé; c'est acquis. Au niveau du réseautage entre les nations, c'est sensiblement la même chose, mais c'est maintenant beaucoup plus dynamique que ce l'était au niveau local. On voit qu'ils constituent une industrie musicale très dynamique, mais qui se trame dans les marges de la société. Le problème de reconnaissance des Autochtones et de leurs musiques est toujours criant, mais ils sont tout de même de plus en plus dans la société québécoise.



## CHAPITRE 7. Événements: réseau de la scène musicale populaire autochtone au Québec

Ce chapitre offre un panorama de la scène musicale populaire autochtone au Québec de nos jours, qui constitue le contexte ethnographique principal de cette thèse. Je me concentre sur les événements où la musique populaire autochtone est donnée en spectacle et crée un effet de communauté et de rassemblement, ainsi que sur les lieux investis et les réseaux. Des scènes musicales locales associées à des communautés urbaines ou « sur réserve » se relient et s'imbriquent pour former l'ensemble, ou le réseau, de la scène musicale populaire autochtone du Québec, une scène qui traverse ainsi ces différentes communautés.

Straw parle de ces relations entre différentes scènes locales ou espaces d'activité en termes de circuit (Straw 2005: 474). Les concepts de scène et de communauté de goût (Straw 2005) permettent de penser la façon dont des pratiques musicales particulières produisent un sens de communauté et un sens de participation commune à des « alliances affectives » (Grossberg 1984 dans *Idem*: 469-470). Comme l'affirme Straw, les processus de construction des audiences et des alliances musicales articulent les différences sociales et sont implicitement politiques (*Idem*: 478). Les événements musicaux autochtones constituent en quelque sorte des microcosmes dynamiques et condensés des sociétés autochtones et allochtones actuelles, sans pour autant pouvoir se réduire à elles. Ils fournissent un terrain de premier choix pour l'étude des identités contemporaines complexes qui y sont exprimées. Une scène musicale est ainsi comparable à une communauté, dans le sens sociologique du terme : des personnes s'y rejoignent physiquement, sensiblement et virtuellement autour d'un intérêt commun et y vivent des expériences communes qui forgent et alimentent l'identité globale du groupe.

Les événements musicaux autochtones au Québec rassemblent une communauté de goût musical<sup>115</sup> qui s'y rejoint et s'y reconnaît. Ces événements, intimes et/ou publics, sont des lieux de rassemblement physique et de reconnaissance de cette dite communauté. Les

---

<sup>115</sup> Artistes, musiciens, producteurs, médiateurs, amateurs, spectateurs...

musiciens ainsi que les spectateurs parcourent régulièrement les itinéraires de ce réseau, ses circuits, et se rejoignent en différents points de convergence, ou foyers, du réseau. Le réseau est aussi « habité », vécu et entretenu virtuellement par les médias comme la radio, la télévision, le web (voir Koskoff 1982).

Différents spectacles et événements dans la plupart des communautés présentent des musiques populaires autochtones et sont des éléments constitutifs du réseau, des foyers. Les événements avec musiques populaires autochtones s'apparentent souvent au modèle des « pow wow populaires », tel que je l'ai démontré dans le chapitre 4. Ils se tiennent par exemple lors de fêtes communautaires comme le « 15 août » à Pessamit; de pow wow comme à Wendake ou à Mashteuiatsh, de festivals musicaux comme Innu Nikamu à Mani-utenam; de festivals culturels ou artistiques comme Présence autochtone à Montréal, Cree Arts Festival à Chisasibi, Festival du bleuet à Oujé-Bougoumou, Puvirnituk Snow Festival à Puvirnituk et Aqpik Jam à Kuujuaq; de soirées-bénéfice comme *Mishta Amun* et *Angeliss* à Québec; de colloques comme celui du CIÉRA-AÉA de l'Université Laval; d'événements sportifs comme les Tournois de hockey amérindien; de spectacles réguliers comme les Soirées Art-culture autochtone à Montréal; de rassemblements divers et d'événements spéciaux. Je compare ces différentes scènes et je cherche à comprendre comment elles ont émergé, quel est leur rôle localement, quelle est leur spécificité dans le réseau et quelles sont leurs relations entre elles.

Le réseau de la scène de la musique populaire autochtone au Québec est à la fois humain (relations entre personnes, musiciens, communautés, influences musicales, partage, échange et don de chansons, concret physiquement et virtuel par les médias) et spatial (carrefours/points de convergence et itinéraires, carte géographique des scènes et itinéraires). Je dresse en quelque sorte une carte du réseau de relations entre les acteurs du monde musical, les itinéraires parcourus et les carrefours/points de convergence. On y retrouve souvent, de façon récurrente, les mêmes musiciens et les mêmes spectateurs qui fréquentent et parcourent le réseau.

Afin de décrire et de comparer ces scènes, je m'inspire notamment des trois modèles proposés par Robinson (2012) concernant les expériences de collaboration interculturelle dans les projets de musique à composante autochtone: les modèles d'« intégration », d'« échange

musical ou présentation » et une combinaison de ces deux modes de rencontre musicale qui serait la forme la plus effectivement collaborative.

## 7.1 Scène innue

La scène innue est à ma connaissance la scène de musique populaire autochtone la plus dynamique au Québec. Aussi nommés Montagnais et Naskapis dans la littérature historique et scientifique, les Innus comptent plus de 19 000 personnes et leur population grandissante est très jeune par rapport à la population globale du Québec (AINC 2014; Statistiques Canada 2013). Étant ancestralement un peuple de chasseurs-pêcheurs-cueilleurs nomades, et vivant de ces pratiques traditionnelles dans une relative autonomie jusque dans les années 1950, ils sont aujourd'hui sédentarisés en majeure partie et regroupés dans des villages-communautés. La nation innue est formée de dix communautés rattachées à neuf conseils de bande au Québec, et deux communautés au Labrador. Elle est l'une des plus peuplées au Québec et couvre aussi un immense territoire ancestral. Les Innus sont de grands créateurs, producteurs et consommateurs de musique populaire autochtone, qui plus est dans leur langue *innu-aimun*. Ils forment un monde en soi, mais influencent grandement les autres nations autochtones du Québec et interagissent avec elles.

La communauté innue de Mani-utenam et le festival Innu Nikamu constituent le berceau et le vivier de la musique populaire innue ainsi qu'un pôle majeur de la scène musicale populaire autochtone au Québec. Ils sont présentés dans les chapitres 8 et 9. Différents spectacles ponctuels et des rassemblements annuels, souvent nommés « pow wow », se tiennent aussi dans chaque communauté et mettent en vedette des artistes de musique populaire, principalement innus. Les auteurs-compositeurs-interprètes innus sont invités à faire des spectacles lors de toutes sortes d'événements communautaires, comme les élections d'un Conseil de bande, des mariages, des noces d'or et d'argent, des graduations, des anniversaires, etc. Il y a aussi une grande production d'albums, la plupart enregistrés au Studio Makusham de Mani-utenam et au Studio Inniun de Uashat, ainsi que d'enregistrements faits maison, qui sont diffusés dans les radios communautaires et dans les réseaux sociaux sur le web.

Pessamit est une communauté très dynamique concernant les spectacles et la consommation de musique populaire autochtone. À ma connaissance, c'est la seconde communauté innue, voire

amérindienne du Québec, la plus dynamique musicalement. C'est aussi une large communauté innue avec une population de plus de 2500 membres. À Pessamit, on sent toute l'intensité de la musique populaire autochtone festive faite et livrée par et pour des Autochtones. Avec deux bars locaux et un centre communautaire dernier cri<sup>116</sup>, la communauté est équipée pour faire des spectacles à l'année, quasiment à toutes les fins de semaine, en engageant des artistes innus de Pessamit et des autres communautés. On assiste à l'occasion à des soirées où on a le choix entre trois programmations de spectacles autochtones, en ces trois endroits. De plus, des événements d'envergure viennent ponctuer l'année et attirent des Innus de toutes les communautés, comme la Fêtes des Innus du « 15 août », le Carnaval, le Tournoi de hockey amérindien en mars, les fêtes de fin d'année, etc.

La Fête des Innus, ou « le 15 août », se tient sur quelques jours et culmine le 15 août, jour de la fête de la vierge Notre-Dame-de-l'Assomption, patronne de l'église locale. Depuis leur évangélisation catholique, les Innus de Pessamit font une messe et une procession pour la vierge le 15 août. Anciennement, cette fête marquait également leurs départs en canots vers leurs territoires de chasse dans leur cycle annuel nomade. Aujourd'hui, elle fait place à de nombreuses activités de pow wow populaire, comme des courses de canots, des démonstrations d'habiletés, de danses et d'artisanat traditionnels, des kiosques de vente d'artisanat, des tirages, de la cuisson et de la dégustation de nourriture de chasse et pêche, des feux d'artifices sur la plage et des spectacles de musique populaire autochtone. C'est l'un des rendez-vous annuels des Innus. Quelques Autochtones des autres nations viennent aussi participer à la grande fête. Philippe McKenzie se souvient d'être allé chanter au 15 août quand il était jeune, sur le pouce avec son band (P. Mckenzie 2014 : comm. pers.).

Le tournoi de hockey amérindien de Pessamit est aussi un événement majeur de la communauté qui présente des spectacles de musique populaire autochtone sur plusieurs soirées, pendant la semaine de relâche scolaire au début mars. C'est un gros rassemblement autochtone qui draine du monde de plusieurs communautés et des milieux urbains qui

---

<sup>116</sup> Le P'tit bar, le grand bar Meshkuit et le Centre communautaire Ka Mamuitunanut, les deux premiers appartenant à des membres de la communauté et le troisième au Conseil de bande.

prennent la route pour venir y assister. Pendant plusieurs jours, la communauté est transformée en accueillant des équipes de hockey et des supporteurs de plusieurs communautés et de différentes nations autochtones, par exemple crie, huronne-wendat et atikamekw, qui compétitionnent à l'aréna de Pessamit à longueur de journée et de soirée, devant une foule de spectateurs enthousiastes. Plusieurs soirées de spectacles de musique populaire sont organisées pendant le tournoi au centre communautaire de Pessamit ainsi que dans les deux bars, faisant place aux artistes innus principalement. Ces soirées sont très courues, pour faire la fête entre amis, danser et draguer. On y sent bien toute la vigueur de la musique populaire autochtone, par et pour les Autochtones, et l'esprit de communauté et de sentiment identitaire autochtone rassembleur associé à ces musiques et ces événements.

Le Pow wow de Mashteuiatsh, maintenant nommé Grand rassemblement des Premières Nations (GRPN), est aussi un événement majeur de la scène de musique populaire innue, et autochtone au Québec. Il représente un arrimage entre l'aspect fête communautaire traditionnelle, avec concours culturels et sportifs et musiques populaires, et l'aspect pow wow de danses et chants au tambour collectif. Il se tient dans une communauté rurale loin des grands centres urbains, mais au centre des itinéraires autochtones. Mashteuiatsh, ou Pointe-Bleue, est situé sur le bord du lac St-Jean (*Pekuakami*), un carrefour à la fois ancestral et contemporain entre plusieurs nations autochtones, principalement les Innus, les Atikamekw, les Crie et les Hurons-Wendat. Dans les années 1980, Beverley Diamond [Cavanagh] décrivait ainsi le pow wow de Pointe-Bleue dans son article sur les pow wow et festivals autochtones.

En 1986, à Pointe-Bleue, le pow wow comprenait des courses à pied et en canot, des compétitions de tir, des parties de balle molle et des tournois de fer à cheval. Les événements culturels comprenaient une troupe de marionnettes et une troupe de théâtre de Betsiamites, des spectacles par des chansonniers montagnais de Sept-Îles et un spectacle par des musiciens locaux « Jerry et Jo Anne ». (Cavanagh [Diamond] *et al.* 1988: 21)

Depuis quelques années, le GRPN fait place à un grand pow wow de danses et de chants collectifs au tambour pendant le jour, et à des spectacles de musique populaire autochtone le soir, sur une scène extérieure bien équipée. Il conserve ses caractéristiques de rassemblement ancestral et de fête populaire telles que les présentent Diamond ci-haut (*et al.* 1988), avec des concours d'habiletés et des festins de nourriture provenant du territoire. Mashteuiatsh signifie « là où il y a une pointe (sur le lac) ». Le site du rassemblement est justement situé sur la petite



pointe de cette grande pointe, gazonnée et parsemée de grands arbres, sur le bord du lac immense. La proximité du lac et la beauté naturelle du site ajoutent à l'atmosphère de grand air et de connexion avec le territoire ancestral.

## **7.2 Scène de Montréal**

On a vu dans les chapitres précédents que Montréal a été depuis longtemps un lieu important pour la musique populaire autochtone au Québec, et même un centre de production pour les artistes-musiciens autochtones des autres provinces et territoires avec le Service du Nord de la Société Radio-Canada. Encore aujourd'hui, Montréal est un carrefour important de la scène musicale populaire autochtone au Québec, par ses spectacles ponctuels, ses studios d'enregistrements et ses professionnels de la musique, les lancements d'albums des figures de proue, par les bureaux d'organismes autochtones ou travaillant avec les autochtones comme le Wapikoni Mobile, Musique nomade, le Centre d'amitié autochtone de Montréal, Avataq, et des événements récurrents comme le festival Présence autochtone, les Soirées Art-culture autochtone et la Fête nationale des Autochtones. En tant que métropole et grand centre d'activités artistiques et spectaculaires, Montréal est un point de convergence pour toutes les nations autochtones du Québec. Anciennement, l'île était déjà un carrefour important de nations autochtones qui s'y rencontraient pour faire des échanges commerciaux, politiques, rituels. L'île de Montréal est en territoire mohawk, et on trouve la communauté mohawk de Kahnawake sur la rive sud du fleuve à l'extrémité sud du pont Champlain. Il y a aussi une grande communauté autochtone urbaine vivant à Montréal (voir [reseaumtlnetwork.com](http://reseaumtlnetwork.com)).

### **7.2.1 Festival Présence autochtone**

Le festival Présence autochtone et l'organisme Terres en vues ont été fondés en 1990 à Montréal par l'Innu de Mashteuiatsh André Dudemaine et les Québécois Daniel Corvec et Pierre Thibeault. Réalisateur, professeur en cinéma et animateur culturel, André Dudemaine est le directeur des activités culturelles de Terres en vues et du festival depuis ses débuts. Terres en vues / Land InSights, la Société pour la diffusion de la culture autochtone, travaille à créer un pont entre les nations et à créer un espace d'affirmation et de reconnaissance des Autochtones ([www.nativelynx.qc.ca/lorganise](http://www.nativelynx.qc.ca/lorganise)). Le festival Présence autochtone est son fer de

lance, présentant annuellement sur plusieurs jours, au cœur de Montréal, différentes activités culturelles et artistiques autochtones d'ici et d'ailleurs. Pendant plus de vingt ans, le festival s'est tenu autour du 21 juin à la Place Émilie-Gamelin à Montréal, ce parc central au carrefour des rues Ste-Catherine, Berri, Maisonneuve et St-Hubert, côtoyant la station de métro centrale de Montréal, Berri-UQAM, et le terminus d'autobus. Depuis 2010, le festival s'érige au début d'août dans le quartier des spectacles, à la Place des festivals, au cœur des festivités estivales de Montréal.

Le nom du festival Présence autochtone décrit son objectif : assurer et faire revivre à Montréal une présence autochtone, une visibilité des Autochtones sur ces terres qu'ils occupaient jadis (A. Dudemaine 2009 : entretien).

Et avec justement le thème Présence autochtone, notre idée à Terres en vues, c'est d'arriver à réimplanter une présence autochtone à Montréal, à ce que cette présence soit vivante et visible. Puisqu'à long terme, notre projet c'est aussi d'avoir un Centre culturel pour les Premières Nations à Montréal, au cœur de la ville. Et déjà, par contre, on a mis une empreinte très nette dans l'imaginaire de la ville. Quand vous verrez les tipis Place Émilie-Gamelin, quand ça fait plus de 10 ans que chaque année on a cet habitat traditionnel textile qui se découpe sur le béton environnant, ça l'a beaucoup marqué l'imaginaire. Il y a deux ans, une revue a demandé à des auteurs québécois de décrire une promenade à Montréal. Et un d'entre eux, enfin une d'entre eux devrais-je dire, puisque c'est une femme, a écrit : « Je me promène rue Ste-Catherine, je vois que l'été arrive, puisque j'aperçois le sommet des tipis Place Émilie-Gamelin. » Donc, voilà, on a déjà, on a marqué l'imaginaire, de cette ville, et c'est exactement ça qu'est le programme, c'est que Montréal reprenne son rôle... parce qu'une île au milieu de confluences diverses. Traditionnellement, pendant des millénaires, les voies d'eau étaient les autoroutes de ce territoire, et Montréal se trouve à un rond-point. C'est vraiment la place centrale et longtemps ça a été la place mythique des échanges et du commerce et de la politique. Donc je suis convaincu que chez nous, les Premières Nations, on a des traces mnésiques de l'importance de cette terre, et qu'il y a une blessure très profonde [...]. Et je pense que ce qu'on est en train de faire, c'est de replanter les bâtons dans ce sol, de reprendre possession de cette terre, d'y recréer un lieu d'où on pourra rayonner, aussi bien pour les nôtres sur notre propre territoire, mais aussi pour tendre la main aux autres Autochtones du monde. (André Dudemaine, juin 2009 : entretien avec Donna Larivière, *Voix autochtones*, CKIA)

Le festival ressemble à un pow wow, à la fine pointe de la technologie. Sur le site, on trouve des espaces de spectacles à terre et sur une grande scène ainsi que des kiosques de démonstration et de vente d'art et d'artisanat autochtones, dont plusieurs structures de tipis qui viennent frapper l'imaginaire. Depuis 2010, il y a aussi des structures artistiques et lumineuses le soir, de tipi géant, d'arbres et d'animaux sauvages comme des caribous et des tortues. Le jour, les passants peuvent rencontrer et discuter avec les artistes et les artisans. Différents

spectacles sont offerts comme des performances théâtrales et poétiques, des musiques et danses traditionnelles et contemporaines. C'est le soir que la musique populaire autochtone prend le contrôle de la place sur la grande scène avec des grands spectacles d'artistes autochtones reconnus. Le festival se démarque aussi par son volet cinématographique depuis les débuts. Il présente en différentes salles, notamment à la Cinémathèque québécoise, une sélection internationale de films autochtones avec la venue de quelques réalisateurs, et fait une remise de prix pour les meilleurs films. Des expositions d'arts visuels autochtones prennent aussi place au cœur de la ville, par exemple à la Grande Bibliothèque.

[O]n s'intègre dans la ville grâce à des partenariats avec des organisations qui ont déjà pignon sur rue. Et c'est comme ça que, grâce à tous ces liens qu'on a tissés, qu'un festival qui dispose de moyens très modestes par rapport aux grands événements culturels qu'on trouve à Montréal, particulièrement l'été, c'est comme ça qu'on a pu occuper un espace urbain important et devenir un joueur, sinon majeur, un joueur qui compte, sur la scène culturelle montréalaise. Je vous donne l'exemple de la Grande bibliothèque où on a une exposition en arts visuels. La Grande bibliothèque c'est administré par Bibliothèques et Archives nationales du Québec, c'est une installation nouvelle à Montréal, et qui est un grand *success story* de fréquentation. On sait qu'entre 5000 et 9000 personnes par jour transigent par la bibliothèque. Or, la directrice-fondatrice est quelqu'un qui est amateur d'art depuis longtemps, et maintenant on peut avoir chaque année une exposition avec des artistes des Premières Nations dans la Grande Bibliothèque. Alors ce qui est formidable, on a probablement une des expositions qui sera le plus vue à Montréal durant l'été, grâce à cette collaboration, et ce sont des artistes des Premières Nations qui en profitent. On a mentionné la Cinémathèque québécoise, l'Office national du Film ici avec qui on a des collaborations qui fait qu'on a des prix passablement, c'est le moins qu'on puisse dire, avantageux, pour occuper les lieux. C'est la même chose avec le Musée McCord où on a la remise de prix. Donc chaque année, comme ça, on a des collaborations avec des organisations qui nous permettent d'avoir une diffusion très large, qu'on ne pourrait pas se permettre autrement. (André Dudemaine, juin 2009 : entretien avec Donna Larivière, Voix autochtones, CKIA)

Le festival Présence autochtone a été créé afin d'assurer un événement autochtone récurrent annuellement dans la métropole, pour pallier l'éphémérité d'autres événements ponctuels. Puis Terres en vues a pris le mandat plus large d'assurer et d'être porte-parole d'une présence culturelle autochtone à Montréal.

Dans les années 1990, il y avait beaucoup de discussion dans les gens qui gravitaient autour des Amérindiens et des Inuit vivant à Montréal. Il y avait eu quelques expériences de weekends culturels, de projections de films, spectacles, de discussions, débats-conférences, mais c'était toujours des phénomènes éphémères. Ça durait une fois, il n'y avait aucune récurrence, aucune continuité. Et comme on est dans une ville où il y a beaucoup de festivals, beaucoup d'événements annuels, les gens se disaient, c'est un peu bête que les Premières Nations n'aient pas quelque chose. Et moi j'arrivais à Montréal à ce moment-là, et dans la région, travailler à différents projets, soit de télévision communautaire, soit de l'animation culturelle. Je me suis

retrouvé un peu au milieu de ces débats, et finalement, quelques-uns, on a décidé de trancher, de dire on va arrêter de débattre, c'est le temps de poser un geste. Et c'est là qu'on a fondé une association avec le but premier qui était plus... si on veut plus restreint, c'était d'avoir un festival annuel. Mais rapidement, on s'est rendu compte qu'il fallait, qu'en posant ce geste-là, on traînait derrière nous une expérience beaucoup plus large. Et peu à peu, quand on a constitué notre conseil d'administration, que nos activités se sont développées, on s'est rendu compte que ça ne pouvait pas... que notre activité principale allait oui demeurer le festival, mais que ça ne pouvait pas s'y limiter. Et que c'était vraiment un mandat culturel très vaste que nous avons. Et Terres en Vues, on a mis un « s » à terre, pour jouer évidemment sur l'homonymie, entre terre-planète et terre-territoire. Mais en même temps, en mettant Terres en vues, c'est un peu le retour du balancier, c'est-à-dire que les premiers navigateurs qui sont venus ici et qui peu à peu ont pris possession du sol, leurs premiers mots ont été terre en vue. Mais nous qui sommes dans un processus de reconstruction nationale et de revendication territoriale, aujourd'hui on peut dire Terres en vues. Et ce territoire-là doit aussi comprendre, si on veut vraiment regagner une possession du sol nourricier, il faut aussi se donner les outils imaginaires pour pouvoir englober la pensée, pour pouvoir poursuivre le dialogue, et avec nos ancêtres, et les esprits de la terre et les animaux eux-mêmes. Et ça c'est le rôle des artistes contemporains, et nous sommes dans le fond un tremplin, un canal, un moyen, un outil pour les artistes. C'est vraiment comme ça qu'on se voit. (André Dudemaine, juin 2009 : entretien avec Donna Larivière, *Voix autochtones*, CKIA)

Il s'agit donc de réunir les Autochtones de différentes nations, entre eux et en relation avec les héritages et les territoires ancestraux, et d'offrir une scène aux artistes autochtones pour revitaliser ces relations. Mais la particularité du festival Présence autochtone, de par sa position centrale dans la métropole québécoise, est aussi et surtout de créer des ponts avec les Allochtones, d'offrir une scène pour se montrer à l'autre avec fierté et de faire reconnaître l'existence contemporaine et l'apport indéniable des Autochtones à cette société.

Le festival Présence autochtone a aussi une vocation de tisser des liens avec les Autochtones à l'international, d'abord par son volet cinématographique, mais aussi par des collaborations spéciales selon les années. Par exemple, en 2009, le festival mettait de l'avant une collaboration spéciale avec les Maohis de Polynésie française. Une délégation de Maohis sont venus au festival afin de faire des prestations de poésie, de danses et de musiques traditionnelles, de présenter des films et courts-métrages et de faire des démonstrations d'artisanat traditionnel comme la sculpture du bois et les tatouages.

[L]e festival, depuis je dirais presque le début, mais de plus en plus... [...] Ce festival est international, non seulement international dans le sens que toutes les Premières Nations du Canada ou d'Amérique du Nord y sont conviées, mais déjà au départ on avait des participations en provenance du Brésil, de la Bolivie, du Mexique, en fait des pays où la culture indigène est la plus vivante en Amérique centrale ou Amérique du Sud. Mais aussi on a eu des participations d'un peu partout dans le monde. Et pour nous effectivement on assiste, je pense,

d'abord [...] surtout sur le plan politique, avec les différentes rencontres autour de l'élaboration de la Déclaration universelle des droits des peuples autochtones qui a été adoptée par l'ONU. Il y a eu là déjà un phénomène où, assez curieusement, c'est d'abord les Nord-Américains, les populations indigènes d'Amérique du Nord, au nom de leur antériorité sur le territoire, voulaient que l'ONU se préoccupe de leur situation particulière. Et là, très rapidement, les Maoris de Nouvelle-Zélande, les Aborigènes d'Australie se sont greffés, et puis après les Samis de Norvège, de Finlande, et puis d'autres minorités, les Nenet de Sibérie, etc., d'Asie, d'Océanie, se sont greffés à ce projet de Déclaration. Et il y a eu là des liens de solidarité qui se sont créés entre différents leaders. Et déjà, avec l'internet, a commencé à y avoir une autre, on parle d'une autre mondialisation. Elle est en marche, elle est là. C'est ce qu'on est en train de vivre! [...] Immédiatement après cette première vague qui était plus l'affirmation des droits, on assiste maintenant à des liens culturels. Quand j'ai rencontré pour la première fois des Maohis, c'était Flora Devatine qui était invitée à une rencontre des littératures autochtones francophones du monde [CILAF 2008]. [...] Et quand C. est venue et a dit j'aimerais qu'on fasse quelque chose avec la Polynésie française, j'ai dit formidable, on va réinviter Flora à revenir au Canada. Donc, c'est comme ça que, tranquillement, des liens se tissent et se nouent. Et maintenant, on commence à avoir une Francophonie autochtone, si je peux dire, qui est tout à fait dans la mouvance de l'international autochtone qui est en train de se dessiner. (André Dudemaine, juin 2009 : entretien avec Donna Larivière, *Voix autochtones*, CKIA)

Le festival Présence autochtone, plus que d'autres événements de la scène musicale populaire autochtone au Québec, s'inscrit donc pleinement dans cette mondialisation autochtone qui s'accélère depuis les années 2000 (A. Dudemaine 2009 : entretien; voir Gatti 2008; Table-ronde *Francophones et autochtones?* 2008 : Wapikoni; voir annexe 2).

Bien qu'il fasse place à une variété de formes d'art autochtone, le festival Présence autochtone demeure toutefois l'un des événements les plus importants de la scène musicale populaire autochtone au Québec, de par son ancienneté et sa récurrence, sa renommée et son rayonnement majeur dans la métropole et le rassemblement d'artistes et de spectateurs de toutes les nations du Québec.

### **7.2.2 Soirées Art-Culture autochtone**

Les Soirées Art-Culture autochtone se tiennent mensuellement à Montréal depuis le 9 septembre 2010, dans l'atmosphère conviviale et chaleureuse du Café-Bar L'Escalier sur la rue Ste-Catherine à Montréal, devant le parc Émilie-Gamelin mentionné plus haut. Elles ont été initiées par le Cercle des Premières Nations de l'UQAM, qui est l'association étudiante autochtone de cette université, et sont organisées par les membres de ce dernier et le Comité Art-culture du RÉSEAU de la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal. À

tous les premiers jeudis du mois, des artistes autochtones de musique et d'arts de la scène de différentes nations viennent se produire en spectacle sur la petite scène de ce café-bar. Certains sont poètes comme Natasha Kanapé-Fontaine, d'autres font des performances théâtrales, mais surtout, ce sont des musiciens de musique populaire autochtone, comme par exemple Kathia Rock, Moe Clark, Shauit ou Laurent McKenzie. Ce sont généralement des artistes qui habitent Montréal ou qui gravitent autour de Montréal, mais d'autres aussi se déplacent de loin ou font coïncider une visite à Montréal avec leur prestation. Bien que des artistes soient annoncés et attirés pour chaque Soirée, la Soirée offre aussi un micro ouvert laissant place aux moins connus et donnant souvent lieu à de mémorables improvisations collectives.

C'est un rendez-vous mensuel pour la communauté autochtone de Montréal et les sympathisants, comme c'est indiqué sur leurs affiches : « Un moment de partage avec la communauté autochtone de Montréal, tous les premiers jeudis de chaque mois ». Les artistes qui participent à ces événements sont très proches des spectateurs, assis à des tables, entassés debout ou dansant, et deviennent spectateurs à leur tour lors des autres prestations d'une soirée, parlant et interagissant avec tout le monde. Des événements comme celui-ci sont très importants afin de susciter la rencontre et le dialogue entre les spectateurs de ce genre musical et avec les artistes. Ils consolident la communauté de goût qui se forme autour de ce genre musical et alimentent un sentiment d'alliances affectives entre ses participants (Straw 2005).

### **7.2.3 Fête nationale des Autochtones à Montréal**

Tous les 21 juin depuis 1996, une cérémonie civique se tient en matinée à Montréal pour souligner le solstice d'été et le jour national des Autochtones du Canada, en présence de représentants des peuples autochtones et de dignitaires des gouvernements. D'autres événements et des spectacles se tiennent conjointement à Montréal en ce jour afin de rassembler et de mieux faire connaître les Autochtones.

Le 21 juin 2008 à 10 h se tenait au Belvédère Kondiaronk du Mont-Royal la 4<sup>e</sup> édition du Solstice des nations, un événement cérémoniel créé afin de souligner l'esprit de solidarité et de fraternité entre les peuples qui vivent ensemble sur le territoire du Québec (Solstice des nations 2008). Cet événement faisant le pont entre la Fête nationale des autochtones le 21 juin

et la fête nationale des Québécois le 23 juin est organisé par Terres en vues en collaboration avec le Comité de la Fête Nationale à Montréal et le mouvement national des Québécoises et Québécois. En un geste fortement symbolique et politique, les tisons du feu allumé par les Premières Nations à l'aube de la fête nationale des Autochtones sont cérémoniellement remis aux organisateurs de la fête nationale du Québec afin d'allumer le feu de la St-Jean du Grand spectacle du 23 juin sur les Plaines d'Abraham à Québec (Solstice des nations 2008; voir annexe 2).

En 2008, les porte-paroles du Solstice des nations étaient Samian ainsi que Biz et Chafiik de Loco Locass. L'événement faisait partie de la programmation du festival Présence autochtone, qui le décrivait ainsi.

Un « fête à fête » amical pour souligner le passage d'un feu de joie, celui du 21 juin, Jour national des peuples autochtones, à un autre embrasement, celui des feux du 24 juin, Fête nationale des Québécois. Une manifestation d'échange et d'amitié : la chaleur de la rencontre et la lumière du jour se conjuguent pour en faire un moment hautement symbolique. La Terre tourne pour tous et les peuples fêtent leur fraternité sous le soleil à son plus haut. Un cérémonial de passage, un rappel historique des accords de la Grande paix de 1701 et de l'écho des paroles de nos ancêtres qui résonne encore dans nos cœurs. (Présence autochtone 2008)

En 2009, l'événement Solstice des Nations était encore organisé par Terre en vues et les organisateurs de la Fête nationale du Québec. Depuis cette année-là, il se tient au Jardin des Premières Nations du Jardin botanique de Montréal.

Déjà, le fait d'avoir des danses, tambour, artistes des métiers traditionnels qui seront sur la Place Émilie-Gamelin, ça va constituer évidemment un cœur important pour le 21 juin. Par contre, on est en train de tisser des liens beaucoup plus serrés avec les Muséum nature de Montréal et plus particulièrement autour du Jardins des Premières Nations qui appartient au Jardin botanique. Donc cette année, plutôt que d'être sur le Mont-Royal où on était traditionnellement le 21 juin, on sera au Jardin des Premières Nations. Il y a deux aînés extrêmement importants, deux leaders spirituels extrêmement importants, qui sont associés directement aux cérémonies. Il y a Dominique Rankin qui sera là, qui sera d'ailleurs délégué, qui viendra avec la bénédiction de William Commanda, qui justement reconnaît que dans la résurgence actuelle, dans le retour du bison blanc, il reconnaît que nous sommes dans ce mouvement. Et donc, ce sera une cérémonie très très spéciale, très marquée de par cet esprit que nous aurons au Jardin des Premières Nations en avant-midi le 21 juin. (André Dudemaine, juin 2009 : entretien avec Donna Larivière, *Voix autochtones*, CKIA)

En 2010, le RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal s'est joint à l'organisation.

C'est le jour où le tambour salue le soleil à son solstice d'été et nous rappelle l'importance de renforcer nos efforts pour bâtir un monde et développer une vision autochtone à travers notre grand pays. (Réseau Mtl 2010)

Avant que le festival Présence autochtone soit déménagé au mois d'août à la Place des festivals, le 21 juin était la journée culminante du festival, donnant lieu à la place Émilie-Gamelin aux Boréades de la danse en journée, qui présentaient des musiques et danses traditionnelles autochtones de diverses nations, et des spectacles de musique populaire autochtone sur une grande scène en soirée.

#### **7.2.4 Lancements d'album**

Les grands artistes de la scène de musique populaire autochtone font leurs lancements d'albums à Montréal, comme Florent Vollant (2003, 2009, 2015), Elisapie (2004, 2009, 2013), Samian (2007, 2010, 2014), Chloé Sainte-Marie (2009) et Shauit (2014). C'est là que se trouvent les professionnels de l'industrie musicale et médiatique et qu'ils peuvent espérer attirer les médias importants pour couvrir leur lancement. C'est aussi là que c'est prestigieux de lancer un album. Ils choisissent différents lieux de spectacles comme l'eXcentris pour Chloé Sainte-Marie en 2009, le Studio Juste pour rire pour Elisapie en 2009, le Lion d'Or pour Samian en 2010, le Café-Bar l'Escalier pour Shauit en 2014 et le festival Présence autochtone à la Place des festivals pour Samian en 2014. Les autres artistes préfèrent généralement faire leur lancement d'album dans leur communauté, ainsi que pour plusieurs, lors du festival Innu Nikamu à Mani-utenam.

Florent Vollant commente son lancement d'*Ekumamu* au Savoy du Metropolis de Montréal le 7 avril 2009, comme d'une convergence, d'un moment de rencontre et d'un aboutissement.

F : C'est vraiment un beau moment. C'est sûr que des lancements, c'est toujours très laborieux, parce que c'est un aboutissement. C'est le monde autour qui travaille pour que tout ça arrive, c'est un ensemble d'énergies qui se tourne vers le moment. Pis bon, il y a les musiciens, il y a les gens de la production, le monde que j'ai invité, le monde qui sont venus, qui ont traversé des longues routes pour assister à ce moment-là, donc c'est quelque chose d'assez intense. (Florent Vollant mai 2009 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

La présence au lancement de ceux qui ont travaillé à l'album, et de ceux qui s'y intéressent, est comme la réunion des humains et des esprits lors d'un rituel de tente à sudation. Ils manifestent leur présence et leur intérêt pour l'envolée de cette œuvre et de ses créateurs.



[La chanson] *Takushinut*, c'est quelque chose, qui m'est arrivé pendant que j'étais dans un rituel de mateshan, où tu sais c'est comme... je participe souvent à des rencontres comme ça, où il y a des rituels. Il y a plusieurs danseurs du soleil, des *sun dancers*, à Mani-Utenam, avec qui moi j'échange, pis qui m'invitent à participer à leurs rituels, pis dans la tente de sudation, il y a des chants. Pis eux chantent, naturellement. Des fois, ils m'invitent, pis ils m'invitent à chanter, pis à un moment donné, je me suis retrouvé en train de me recueillir dans cet endroit-là, pis d'avoir cette mélodie là, qui m'est arrivée, pis c'était assez fort, présent, pis ça faisait comme... *Takushinut, takushinut, aiamiut, aiamiut, ya he ya he, ya he ya o...* Wow! J'ai fait, tu sais c'est comme... c'est un appel. C'est aussi une manière d'accueillir, d'accueillir cet esprit-là, tu vois. Mais il n'y a rien de magique là-dedans, tu sais, il n'y a rien de chamanique là, c'est juste un moment de bien-être, tu vois. Que eux entretiennent. Moi ça me soigne. C'est une médecine auquel je peux... j'ai accès. Voilà. C'est pas rien de... Moi ça me soigne, j'ai besoin de ça pour faire ce que j'ai à faire. Pis je suis très chanceux de pouvoir avoir ces gens là avec moi, qui respectent beaucoup ce que je fais, et qui d'ailleurs étaient là au lancement à Montréal. Ils sont venus au lancement. Et les chefs innus, et certains des *sun dancers* pour qui j'ai beaucoup de respect. C'est tout ça. C'est un mélange de trucs spirituels, aussi. (Florent Vollant mai 2009 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

### 7.3 Scène de Québec

Plusieurs événements musicaux populaires autochtones se tiennent dans la ville de Québec. La capitale nationale est un carrefour pour plusieurs nations autochtones, principalement huronnes-wendat, innues et atikamekw, de par sa position géographique, politique et son voisinage avec la communauté huronne-wendat de Wendake où se trouvent des infrastructures touristiques et de spectacles de grande qualité et plusieurs organismes autochtones comme l'ancien CAM, l'APNQL, la SOCAM et le Centre de développement et de formation de la main-d'œuvre huron-wendat (CDFM).

Il y a un historique de grands spectacles autochtones rassembleurs à Québec. En octobre 1986, lors de la tenue à Québec du Congrès annuel des centres éducatifs et culturels autochtones du Canada, l'IECAM (Institut Éducatif et Culturel Attikamek-Montagnais) a organisé une fête similaire au festival Innu Nikamu intitulée L'Été Indien (Lamothe c1989). Dans les années 1990, le Concours Mamu rassemblait annuellement à Québec des auteurs-compositeurs-interprètes innus et atikamekw et leurs spectateurs au CÉGEP de Limoilou et au Capitole de Québec. En 2008, dans le cadre du 400<sup>e</sup> anniversaire de la ville de Québec, il s'est tenu de nombreux événements artistiques et musicaux autochtones rassembleurs (voir annexe 2).

### **7.3.1 La SOCAM (Société de communication Atikamekw-Montagnais)**

La SOCAM est un joueur déterminant de la scène de la musique populaire autochtone au Québec ([www.socam.net](http://www.socam.net); figure 21). Elle est le premier diffuseur de ces musiques, tant par les radios de son réseau que par son site web. Elle organise aussi à Québec de nombreux événements mettant en vedette les artistes de musique populaire autochtone, comme ses spectacles anniversaires du 25<sup>e</sup> en 2007 et du 30<sup>e</sup> en 2012 à l'Impériale de Québec et le Gala de musique Teweikan en 2011 au Cabaret du Capitole de Québec (voir 6.4 et annexe 2).

### **7.3.2 Les rencontres musicales et spectacles télévisés Tournée Soleil Levant, Tshenu et Gilles Sioui sur six cordes**

Aussi, Yvon Lemieux, Gilles Sioui et les Productions A priori / Os en V ont produit de 2005 à 2008, en des lieux reconnus de la scène musicale allochtone de Québec, d'importants spectacles présentant et rassemblant plusieurs artistes de la scène musicale populaire autochtone et des émissions de variété musicale en découlant : la *Tournée Soleil Levant*, *Tshenu* et *Gilles Sioui sur six cordes* (Lemieux 2005, 2007, 2008; voir annexe 2). L'Impérial de Québec a été le lieu de spectacle choisi pour plusieurs événements de musique autochtone, si bien qu'il est devenu familier pour les Autochtones dans le milieu urbain de Québec. Il est ainsi devenu investi par les Autochtones et constitue un foyer dans la toile du réseau.

### **7.3.3 La Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA**

Depuis 2004, le Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA) et l'Association étudiante autochtone (AÉA) de l'université Laval organisent, lors de leur colloque annuel en avril, une *Soirée culturelle autochtone*<sup>117</sup> présentant sur scène plusieurs formes d'art autochtones dont un concert de musique populaire autochtone en deuxième partie (voir [www.ciera.ulaval.ca/animation/colloqueAnnuel.htm](http://www.ciera.ulaval.ca/animation/colloqueAnnuel.htm); Marcoux-Chabot

---

<sup>117</sup> Je faisais partie du comité organisateur du colloque du GÉTIC-CIÉRA de 2004 qui a été à l'initiative de l'organisation d'une telle soirée. Laurent Jérôme et moi-même étions les proposeurs et défenseurs d'une telle idée. Nous avons été très impliqués dans l'organisation du colloque et de cette soirée dans les années subséquentes. J'ai pris le rôle de coordonnatrice (bénévole) de la *Soirée culturelle autochtone* de 2008 à 2012.

2008; annexe 2). La Soirée s'est tenue en différents lieux de spectacle sur le campus universitaire (Amphithéâtre Hydro-Québec et Théâtre de la cité universitaire) jusqu'en 2013. En 2014, elle s'est déplacée au cœur de la ville au Petit Impérial<sup>118</sup> de Québec et en 2015, au Musée de la civilisation.

### 7.3.4 L'émission de radio *Voix autochtones*

L'émission de radio *Voix autochtones*, à laquelle je participe à la station communautaire CKIA FM 88,3, est également depuis 2004 un acteur important du milieu autochtone urbain à Québec ([www.ckiafm.org/emission/voix-autochtones](http://www.ckiafm.org/emission/voix-autochtones)). Abordant des questions de culture et d'affaires publiques autochtones locales et internationales et recevant des invités en entrevue, elle diffuse de la musique autochtone et le plus possible en langue autochtone, dont une grande sélection de musiques populaires autochtones du Québec. Elle couvre inmanquablement les événements de musique populaire autochtone au Québec et reçoit plusieurs artistes en entrevue. L'émission a été fondée en mars 2004 par des membres de l'Association étudiante autochtone de l'université Laval (AÉA), à l'initiative de Ivan Ignacio, Aymara de Bolivie, et se perpétue depuis par différentes personnes autochtones du milieu urbain de Québec, qui prennent la relève année après année, toujours en lien avec l'AÉA. Ses fondateurs et premiers officiants sont Ivan Ignacio, Serge Tito Rock (Innu de Pessamit), Mona Belleau (Inuk d'Iqaluit) et Marlène Bordeleau (Québécoise de Québec), suivis de près par Mira Fréchette (Abénakise d'Odanak), Marie Belleau (Inuk d'Iqaluit) et Julie Courtois-Girard (Innue de Mashteuiatsh). Elle a rassemblé au fil des années des animateurs<sup>119</sup> et des invités de toutes les nations autochtones du Québec, ainsi que de l'international lorsqu'il y a lieu. Depuis quelques années, la réalisation, l'animation et la mise en ondes de l'émission sont assurées par Donna Larivière (Anishnabe-Algonquine), Marlène Bordeleau et moi-même. *Voix autochtones*

---

<sup>118</sup> Le Petit Impérial est une petite salle de spectacle de style cabaret, annexée à L'Impérial de Québec.

<sup>119</sup> Notamment les animateurs et chroniqueurs Gaëlle André-Lescop (Innu de Mani-utenam), Hugo Rodriguez (Métis maya du Guatemala), Sixto Choque (Quechua-Aymara du Pérou), Marie-Ève Bordeleau (Crie), Linda Sioui (Huronne-wendat de Wendake), Yvon Dubé (Atikamekw d'Opitciwan), Widia Larivière (Anishnabe de Timiskaming), Patrick Moar (Atikamekw de Manawan), Ronald Lepage (Atikamekw de Manawan) et le metteur en ondes Guy Vadeboncoeur (Québécois).

anime aussi un groupe et une page Facebook rejoignant près de 6000 membres autochtones et allochtones, où sont diffusées les nouvelles concernant les Autochtones et qui donne lieu à d'intéressants échanges entre les membres (voir Voix autochtones : web).

### **7.3.5 Soirée bénéfice Angeliss**

Depuis 2011, la Soirée-bénéfice Angeliss se tient annuellement à l'hôtel Hilton de Québec au printemps, la même fin de semaine que le Tournoi de hockey huron-wendat organisé par Wendake qui a lieu pendant les congés de Pâques. Ce tournoi draîne dans la région de Québec de nombreux Autochtones; des équipes de la plupart des nations algonquiennes du Québec viennent s'affronter, en plus des Hurons-Wendat. La Soirée Angeliss est organisée par des Innus et rassemble des Innus de toutes les communautés. Elle honore les aînés innus et d'autres personnes qui se démarquent, tout en offrant un repas, des chants au *teueikan* et un concert de musique populaire autochtone. Elle a été créée afin de récolter de l'argent au bénéfice de ceux qui doivent séjourner à Québec pour des raisons médicales. En effet, la plupart des Innus sont référés dans les hôpitaux de Québec lors qu'ils doivent être transférés dans des hôpitaux plus spécialisés que ceux des régions. Cela crée un va-et-vient important entre les communautés innues et la ville de Québec.

### **7.3.6 Les événements du Cercle Kisis**

Depuis fin 2013, le Cercle Kisis s'est formé à Québec à l'initiative d'Alexandre Bacon, Innu de Mashteuiatsh formé en administration publique et en anthropologie, afin de travailler au rapprochement entre les peuples et faire rayonner les cultures autochtones dans la capitale (voir Cercle Kisis : web). Ce regroupement volontaire de citoyens de toutes origines organise différents événements culturels favorisant la rencontre, mettant notamment en vedette des artistes de musique populaire autochtone, avec différents collaborateurs et en différents lieux de la ville comme au Cercle Lab Vivant, au Musée de la civilisation, au festival Limoilou en musique, au Centre d'amitié autochtone de Québec, au Parc Cartier-Brébeuf et en périphérie

de la ville au site de ressourcement de la Maison communautaire Missinak<sup>120</sup> à St-Tite-des-Caps.

### **7.3.7 Les bars avec Gilles Sioui**

Pendant plusieurs années jusqu'en 2013, il y a eu des rendez-vous hebdomadaires avec le *folksinger* et *bluesman* huron-wendat Gilles Sioui, en différents bars de Québec comme à la taverne Jos Dion, au pub Le Pape Georges, au steakhouse Le Tonneau et au Pub de Limoilou. Gilles Sioui interprétait ses propres chansons et des reprises des répertoires folk et blues en compagnie de divers musiciens autochtones et allochtones dont son groupe les Midnight Riders, le bassiste atikamekw Patrick Boivin, le guitariste québécois André Lachance, et d'autres auteurs-compositeurs-interprètes autochtones et allochtones amis et proche de son univers comme Claude Lépine, Florent Vollant, Claude McKenzie, Sakay et Pascal Ottawa. Ces soirées conviviales donnaient lieu à de belles rencontres, de beaux échanges parmi les spectateurs et les artistes allochtones et autochtones réunis autour de ces musiques et à des « jam » collectifs mémorables.

Gilles Sioui lui-même est un personnage incontournable dans le domaine de la musique autochtone au Québec; il est un noyau du réseau de par toutes ses relations, son influence et ses collaborations. Il a son propre public amateur de blues, majoritairement allochtone, et son public de musique populaire autochtone. Il a accompagné plusieurs artistes connus (dont Kashtin et Kevin Parent) et il aime aider les jeunes musicien-ne-s autochtones à persévérer dans cette voie-là.

### **7.3.8 Événements ponctuels et premières des tournées des artistes vedette**

De nombreux événements ponctuels se tiennent également à Québec. Notamment, les figures de proue de la scène musicale populaire autochtone commencent souvent leurs

---

<sup>120</sup> Voir 7.3.1.1.

tournées à Québec dans leur salle de prédilection. Par exemple, Claude McKenzie en 2004 et Samian en 2008 au Théâtre du Petit Champlain, Florent Vollant en 2004 et en 2009 à l'Anglicane de Lévis et Elisapie Isaac en 2004 (avec Taima) et en 2010 au Grand Théâtre de Québec, tout comme Chloé Sainte-Marie en 2010<sup>121</sup>. Florent Vollant explique pourquoi il aime commencer ses tournées à l'Anglicane; il se sent bien dans cet ancien espace de culte et c'est comme un rituel pour assurer un bel avenir à sa tournée.

F : Ça fait deux fois, moi, que je commence mes tournées à l'Anglicane. [...] Pour moi, c'est... (B : C'est un rituel?) Oui. Pis j'aime ça, je me sens bien là-dedans. (F.Vollant octobre 2009 : entretien avec Bryan St-Louis, *L'Impromptu*, CKIA)

F : Pour moi, ça m'a toujours aidé je crois à être bien, à bien commencer. Pis pour moi, l'Anglicane, c'est un bel endroit pour commencer. Le spectacle de *Katak*<sup>u</sup> a duré quand même quelques lunes... [...] Le fait de partir encore une fois de l'Anglicane, ça m'aide à penser que ça va durer. [...] Pis moi, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai comme un bel esprit dans ces endroits-là, dans les anciennes églises, ça m'inspire on dirait. Donc c'est des lieux sacrés pour moi, je respecte ces endroits-là. (Florent Vollant octobre 2009 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

### 7.3.9 Fête nationale des Autochtones

Plusieurs événements se sont organisés à Québec pour célébrer la Fête nationale des Autochtones, mais de façon non continue. Dans les années 2000, elle a été fêtée à la place George-V sur la Grande-Allée en haute-ville, ainsi qu'au Parc Cartier-Brébeuf sur le bord de la rivière St-Charles en basse-ville, offrant généralement des spectacles de musiques et danses traditionnelles le jour avec des kiosques d'artisanat et d'information sur les Autochtones, et des spectacles de musique populaire autochtone le soir.

En 2008 et 2009, elle a été célébrée par une soirée de spectacles de musique populaire autochtone à l'Amphithéâtre de Wendake. En 2010, le souper-spectacle *Fête des Autochtones* mettait en vedette les musiques populaires autochtones avec Claude Mckenzie, Gilles Sioui, l'auteur-compositeur-interprète atikamekw Pascal Ottawa et les musiciens atikamekw Patrick

---

<sup>121</sup> Chloé Sainte-Marie a fait une double rentrée à Montréal et à Québec pour sa tournée *Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais*, au Gesù de Montréal les 11, 12 et 27 février et au Grand Théâtre de Québec les 17-18 février 2010.

Boivin (basse) et Louis-Philippe Boivin (batterie), au Steakhouse Le Tonneau sur la rue St-Joseph.

De 2011 à 2013, il n'y a pas eu de grande fête publique organisée pour célébrer le 21 juin. Toutefois, à chaque année, il y a une fête communautaire organisée par le Centre d'amitié autochtone de Québec pour célébrer la Fête nationale des Autochtones au Café Roreke près de Wendake. Cette fête est surtout fréquentée par les Hurons-wendat et la communauté autochtone urbaine de Québec, et n'est pas médiatisée dans les milieux allochtones. Elle se tient idéalement le 21 juin, mais peut aussi avoir lieu les jeudis ou vendredis précédents pour permettre aux Hurons-Wendat et autres Autochtones de quitter la ville pour partir dans le bois ou dans leur communauté pour la première grande fin de semaine d'été. Elle offre généralement un dîner et un souper communautaires, avec diverses activités pour les enfants et un spectacle de musique populaire.

En 2014, il y a eu un retour d'une Fête nationale des Autochtone au centre-ville de Québec avec le *Solstice autochtone* organisé par le Cercle Kisis afin de combler ce manque, en collaboration avec le Cercle Lab Vivant, le Musée de la civilisation et Limoilou en musique. Des spectacles de chants et danses au tambour pow wow des Buffalo Hat Singers et de danses de cerceaux de Marie-Céline Einish ont animé une section de la 3<sup>e</sup> avenue à Limoilou dans le cadre du festival Limoilou en musique, entourés de kiosques d'artisans autochtones des trois Amériques. Le soir se tenait au Cercle Lab Vivant, sur la rue St-Joseph, le *Rendez-vous humain* du *Solstice autochtone*, offrant un festin autour du saumon ainsi qu'une variété de prestations culturelles et artistiques autochtones, dont un concert de musiques populaires autochtones en deuxième partie avec Manawan 2014, Andrée Levesque Sioui, Pass et DJ Madeskimo. Le dimanche 22 juin se tenait l'événement *À la rencontre de cultures vivantes* du *Solstice autochtone* au Musée de la civilisation, offrant diverses activités participatives comme des démonstrations inusitées de sports inuits, des kiosques d'artisans et d'artistes autochtones en pleine création, des spectacles de chants au tambour et danses de pow wow, des projections de courts-métrages de la Wapikoni Mobile et du documentaire Québécoisie suivi d'une table ronde.

### 7.3.1 2008 : célébrations du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la ville de Québec

Le 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la ville de Québec a fourni une occasion de se représenter et de repenser l'histoire, la situation coloniale et les relations et connaissances mutuelles entre autochtones et allochtones (voir Chrétien, Delâge et Vincent 2009; Girard *et al.* 2009). Bien que ces tribunes n'aient pas été les plus populaires, les plus grandioses, médiatisées et subventionnées du 400<sup>e</sup>, elles ont toutefois été très nombreuses et présentes dans le paysage urbain de Québec ainsi qu'à Wendake en 2008, pour ceux qui y prêtaient attention. Ce contexte a permis une quantité inégalée d'événements artistiques et musicaux autochtones rassembleurs dans la ville de Québec en 2008. Je dirais même qu'il s'est développé une certaine tradition de spectacles musicaux collectifs rassemblant des artistes autochtones de différentes nations, créant une communauté d'artistes et de spectateurs (un être-ensemble, un espace culturel) et suscitant même une dépendance chez les spectateurs les plus réguliers. Une caractéristique de ces spectacles, outre le rassemblement d'artistes de différentes nations sur une même scène, l'un après l'autre, est l'expérimentation et le mélange des sonorités par la fusion de quelques artistes ensemble pour quelques pièces, et surtout, le rassemblement de tous les artistes sur la scène à la fin du spectacle pour faire une finale chantée et jouée collectivement, en chœur. Cette finale, que j'ai observée d'abord au spectacle *Mishta Amun* sur la chanson *Tshinanu* de Kashtin (F. Vollant et C. Mckenzie se sont rassemblés pour l'occasion), s'est répétée à plusieurs reprises lors des spectacles subséquents, et j'ai même pu la voir à Puvirnituk, sur un grand succès de Kashtin chanté par Claude Mckenzie<sup>122</sup>. Cette tendance, cette effervescence et cette communauté se sont maintenues en 2008 et 2009, mais s'est malheureusement estompée par la suite.

---

<sup>122</sup> À Puvirnituk, c'était l'idée d'Akinisie Sivuarapik, organisatrice du Puvirnituk Snow Festival et qui avait participé au spectacle *Mishta Amun* en tant que chanteuse de gorge, de reproduire lors de la dernière soirée du festival ce rassemblement collectif sur la scène tel qu'elle l'avait vécu à *Mishta Amun* (A. Sivuarapik 2009 : entretien).



### 7.3.1.1 Mishta Amun – Le Grand rassemblement

Le spectacle bénéfique *Mishta Amun* s'est tenu le samedi 24 mai 2008 au Palais Montcalm, à Québec (voir figures 43-46). Son nom complet, *Mishta Amun – Le Grand rassemblement : De nos portages au grand partage*, l'identifie très bien. Le sous-titre amène l'idée qu'à partir de nos traditions autochtones et malgré nos difficultés contemporaines, nous sommes capables de rayonner et de partager. C'est la poète Innue Joséphine Bacon, co-porte-parole de l'événement avec Chloé Sainte-Marie, qui lui a donné le nom de *Mishta Amun*, qui signifie, dans la langue *innu-aimun*, un grand rassemblement. C'était un spectacle bénéfique organisé par et au profit de la Maison communautaire Missinak, refuge et ressource pour les femmes autochtones en difficulté et leurs enfants en milieu urbain à Québec. L'événement a été une immense réussite, autant sur le plan de la qualité du spectacle et de ses nombreux artistes participants, de la foule de spectateurs présents et des profits amassés pour la rénovation et l'aménagement intérieur de la maison d'hébergement. De nombreux organismes autochtones et allochtones ont contribué afin de supporter la Maison communautaire Missinak, qui est désormais un acteur important du milieu autochtone à Québec.

La Maison communautaire Missinak est un organisme autochtone de la région de Québec venant en aide aux femmes autochtones du Québec. Elle a été fondée par Pénélope et Nathalie Guay, mère et fille Innues de Mashteuiatsh vivant hors-réserve, entièrement dévouées à leur mission altruiste. La Maison communautaire Missinak offre un refuge, i.e. une maison d'hébergement, pour les femmes autochtones en difficulté et leurs enfants, avec des services adaptés à leurs conditions socioculturelles. Elle offre aussi des services externes et des activités communautaires avec le Cercle de femmes Maniteshkueu et un site de ressourcement culturel à St-Tite-des-Caps (Missinak.com).

*Mishta Amun* se présentait comme un événement d'éveil, de prise de conscience, d'émotion et d'alliance avec les femmes autochtones (Dufour 2008).

« Notre organisme a été fondé en 2002 [...]. Notre mission, c'est de permettre à ces femmes d'entamer un processus de guérison afin qu'elles retrouvent la fierté et la dignité dont témoignaient leurs ancêtres », a encore précisé Mme Guay. [...] « Nous voulons offrir un spectacle de qualité, à l'image de nos actions, conclut Mme Guay. Nous souhaitons de tout cœur que le contexte du 400e anniversaire de Québec, qui ravive l'histoire, soit de nature à non seulement sensibiliser la population aux sources des difficultés des femmes autochtones, mais aussi et surtout à nourrir une volonté d'alliance afin d'entamer une véritable démarche de

rétablissement individuel et collectif. » (Pénélope Guay, fondatrice et directrice de la Maison communautaire Missinak, dans Dufour 2008)

Ce fut un spectacle exceptionnel, mis en scène par le metteur en scène et dramaturge québécois Patric Saucier et dont la direction musicale était signée par Gilles Sioui. On a eu droit à la crème de la crème de la musique autochtone avec les artistes autochtones et allochtones solidaires qui y étaient rassemblés : le chanteur et danseur traditionaliste wendat Marcel Godbout avec le jeune danseur wendat Samuel Savard; les Inuit Marie Belleau et Akinisie Sivuarapik au chant de gorge; la chanteuse québécoise Chloé Sainte-Marie qui a chanté un chant de gorge avec Marie et Akinisie, une chanson en inuktitut accompagnée de leurs chants de gorge, et une chanson innue; le chanteur atikamekw Sakay Ottawa; le rappeur anishnabe Samian, accompagné du chanteur reggae innu Shauit, et de Florent Vollant pour une chanson; l'aîné et chanteur au *teueikan* Alexandre Mckenzie, Innu de Matimekush; la poète innue Joséphine Bacon; la chanteuse québécoise Claire Pelletier; la chanteuse de country innue Bertha Basilish; la chanteuse inuk Elisapie Isaac; la jeune anishnabe Stéphanie Morin-Roy de 17 ans, virtuose à l'harmonica, qui a le Syndrome d'alcoolisme fœtal<sup>123</sup>; ainsi que Florent Vollant et Claude Mckenzie qui ont chanté en solo et se sont rassemblés pour faire revivre Kashtin quelques instants et faire lever le monde pour danser le makusham dans les allées de la salle. On a eu droit à trois grandes danses de makusham enflammées au cours de la soirée. Tout ce monde-là était accompagné musicalement du musicien guitariste Huron-Wendat Gilles Sioui et de son band formé des musiciens atikamekw Patrick et Louis-Philippe Boivin, et des québécois André Lachance, David Cardey et Daniel Gaudreault. Une quarantaine de femmes autochtones de la Maison communautaire Missinak, portant des habits

---

<sup>123</sup> L'histoire de cette jeune harmoniciste est belle et touchante. Elle est d'origine algonquaine-anishnabe et a été adoptée par des parents québécois qui ont fait du Syndrome d'alcoolisme fœtal (SAF) leur cheval de bataille, en créant notamment l'organisme SAFera. Ses parents adoptifs lui ont fait écouter beaucoup de musique de Kashtin pour lui faire connaître ses racines autochtones, et lui parlaient en chantant quand elle était petite, car c'est comme ça qu'ils pouvaient se faire écouter d'elle et retenir son attention. Elle a l'oreille absolue et joue de plusieurs instruments. Quand ils ont rencontré sa famille biologique avec elle vers 2004, ils ont appris que sa grand-mère anishnabe est aussi une grande joueuse d'harmonica. Gilles Sioui la connaissait déjà et a tenu à ce qu'elle joue avec lui sur scène à *Mishta Amun*. Lors du spectacle, il l'a présentée en disant: « Là où il y a de la vie, il y a de l'espoir ». Elle a impressionné tout le monde et a eu droit à une grande ovation.

traditionnels confectionnés par elles-mêmes pour l'occasion, assistaient au spectacle à partir de gradins en fond de scène, formant un demi-cercle au-dessus de la scène et ajoutant à la force du décor par leur présence vivante (voir annexe 2 et figures 43-46).

Ce fut un événement majeur de la scène musicale populaire autochtone, un grand rassemblement autochtone qui était très bien mis en scène et orchestré. C'était aussi la première fois depuis très longtemps que Kashtin revivait par la réunion sur scène du duo Florent Vollant et Claude Mckenzie, et leur présence a grisé la foule, rappelant l'époque de leurs grands succès suscitant la fierté identitaire chez les Autochtones. Le Palais Montcalm était plein et la majorité du public était autochtone, ceux-là même font partie du réseau : des autochtones qui vivent à Québec, à Wendake et même plusieurs se sont déplacés à partir de leurs communautés éloignées pour venir y assister. C'était impressionnant de voir une grosse foule autochtone rassemblée devant le Palais Montcalm, en plein cœur du centre-ville de Québec, avant le spectacle, à l'entracte et après. On est d'ailleurs plusieurs personnes à être sortis ensemble dans un bar de la Grande-Allée après, avec entre autres Samian, Shauit, Sakay Ottawa, Elisapie et Joséphine Bacon, dans une atmosphère très amicale et festive. Ces *after party* sont des moments constitutifs du réseau, où des liens s'avivent et se créent, où des collaborations entre artistes et des inspirations musicales peuvent émerger, et où des projets futurs de collaboration et de spectacle peuvent prendre forme.

### **7.3.1.2 Gilles Sioui et Cie**

Seulement cinq jours après *Mishta Amun*, le vendredi 29 mai 2008, les spectateurs amateurs de la scène musicale populaire autochtone ont eu droit à un autre grand spectacle collectif dans la capitale, *Gilles Sioui et Cie*, à l'Impérial de Québec, en l'honneur de ses 35 ans de carrière musicale. Gilles Sioui y a invité plusieurs artistes autochtones et allochtones avec qui il a collaboré et qu'il apprécie, à commencer par son band les Midnight Riders, ainsi que Florent Vollant, Claude Mckenzie, Bryan André, Bob Walsh, Steven Barry, Guy Bélanger, Jocelyn Picard. Il a joué plusieurs de ses chansons en solo, a laissé la place à ses invités pour interpréter leurs créations, en les accompagnant à l'occasion, et ils ont aussi partagé la scène en duo, et tous ensemble en finale sur une chanson de Kashtin, comme lors de *Mishta Amun*. D'ailleurs, *Mishta Amun* avait volé le *punch* à *Gilles Sioui et Cie*, car Kashtin

était supposé se rassembler à cette deuxième occasion, mais comme ils étaient les deux présents à *Mishta Amun*, ils ont devancé leur surprise de « retour de Kashtin ». Le spectacle était réalisé, produit et filmé par Yvon Lemieux et les Productions A Priori, en collaboration avec APTN. Il a été diffusé en émission de variété musicale, *Gilles Sioui sur six cordes* (2008), ainsi que distribué sur DVD.

Ce spectacle suivant de près *Mishta Amun*, il s'est créé un momentum de la scène musicale populaire autochtone, un vif engouement et un goût de « revenez-y » pour ces rassemblements sous forme de spectacles collectifs d'artistes de plusieurs nations partageant la scène. Ces spectacles ont gravé la mémoire des spectateurs de la scène présents, ainsi que des artistes et producteurs, jusqu'à aujourd'hui, comme des modèles à répéter. Selon les modèles suggérés par Robinson (2012), ces spectacles représentent des exemples des modes de rencontre musicale les plus effectivement collaboratifs, mettant de l'avant non seulement l'intégration des artistes autochtones au spectacle (qui le composent quasi entièrement), mais y favorisent aussi l'échange musical entre eux. D'ailleurs, la série télévisée musicale *Makusham* (APTN), produite et réalisée par Réginald Vollant et animée par son frère Florent, reprend ce modèle, où les artistes se présentent séparément tout en partageant d'autres moments d'échange musical entre eux sur scène.

### **7.3.1.3 Grande fête de l'amitié des Premières Nations**

La *Grande fête de l'amitié des Premières Nations* s'est tenue le 17 juillet 2008 à la Grande Place de l'Espace 400e, en après-midi et en soirée. Offerte par la nation hôte huronwendat à l'occasion de l'arrivée de la Grande Marche des Premières Nations à Espace 400e, elle se voulait représentatrice de la multiplicité autochtone du Québec en présentant des spectacles de prestations traditionnelles et contemporaines d'artistes de chacune des onze nations autochtones du Québec (voir annexe 2). Les prestations se suivaient l'une après l'autre et Charles Bender en était le maître de cérémonie (Huron-Wendat de Wendake). Ces auteurs-compositeurs-interprètes étaient accompagnés musicalement d'un *house band* autochtone. Contrairement aux spectacles *Mishta Amun* et *Gilles Sioui et Cie*, le spectacle ne créait pas de moments d'échange entre les artistes autochtones qui se succédaient sur scène. C'était de l'ordre de la présentation (Robinson 2012).

Toutefois, les spectateurs habitués de la scène y étaient présents. Le spectacle a drainé de nombreux spectateurs autochtones et allochtones, dont bien des passants locaux et toursites visiteurs de l'Espace 400<sup>e</sup>, qui se succédaient tout au long de la programmation. C'est en soirée que la foule est devenue plus dense et que l'événement a pris ses allures de grand rassemblement autochtone, où l'on pouvait voir de nombreux visages familiers de la communauté de goût des musiques populaires autochtones de Québec, ainsi que des Autochtones qui étaient descendus des communautés pour l'occasion.

La marche symbolique des Premières Nations qui la précédait, *La Grande marche : À la rencontre des Nations d'Amérique*, était organisée par l'équipe d'Espace 400<sup>e</sup> et les Hurons-Wendat, nation-hôte des fêtes du 400<sup>e</sup>. Elle rassemblait les chefs des Premières Nations du Canada et les représentants de la nation-hôte afin de souligner de façon cérémonielle la contribution marquante des Premières Nations à l'histoire de Québec, du Québec et du Canada. (Communiqué de presse 2008)

#### **7.3.1.4 Cabaret intertribal Kanienkeha'ka**

Le *Cabaret intertribal Kanienkeha'ka* présentait à la Grande place d'Espace 400<sup>e</sup>, le 19 août 2008, des chants et danses traditionnels mohawk, avec les chanteurs au tambour pow wow Tiohtiake Drummers & Singers, une troupe de femmes de chants et danses folkloriques mohawk et la famille Deer. Ils ont très bien animé la foule présente, en montrant et en expliquant leurs chants et danses traditionnels, et en invitant les gens à faire des danses rondes avec eux, avec beaucoup d'humour, de joie et de plaisir partagé. Les spectateurs participaient très bien.

J'ai été témoin à cette occasion d'un fait cocasse mais très significatif concernant les relations interculturelles à la fois craintives, racistes et marquées d'ignorance entre Québécois et Autochtones. J'ai entendu une spectatrice à la table voisine dire à ses compagnes: « Ils ne sont pas comme les Mohawk eux, ils sont des Premières Nations ». Je n'ai pas pu m'empêcher de me retourner et de lui dire que ceux qui faisaient le spectacle étaient tous des Mohawk de Kanesatake et de Kahnawake. Elle était très surprise, et elle m'a répondu qu'elle pensait que c'était des Premières Nations comme le grand chef Max Gros-Louis (Huron-Wendat de Wendake), qui eux sont gentils. Elle identifiait les « Premières Nations » aux gentils Hurons-

Wendat représentés par le grand chef Max Gros-Louis pendant le 400<sup>e</sup>, et associait les Mohawk avec les méchants guerriers dépeints par les médias lors de la Crise d'Oka. Je lui ai expliqué que les Premières Nations ce sont toutes les nations amérindiennes, incluant les Mohawk. Elle a dit que pourtant, quand on voit les Mohawks à la télé, ils ne sont pas comme ça... J'ai dû lui dire qu'à la télé, ils montrent bien que ce qu'ils veulent montrer, généralement les aspects sensationnalistes et négatifs. Et puis elle a dit que c'est vrai, il y a des bons et des méchants partout! Elle m'a dit finalement qu'elle était contente que je lui aie dit ça. Elle m'a ensuite demandé si j'étais moi-même une Première Nation. Je lui ai répondu que non, mais que j'ai plusieurs ami-e-s autochtones, dont celles qui partageaient ma table, avec qui j'étais venue voir le spectacle. C'est un bel exemple de démystification des Autochtones par le biais de la musique (voir 2.2.4.1).

## 7.4 Scène de Wendake

Wendake est un carrefour important du réseau de la musique populaire autochtone au Québec, et les Hurons-Wendat y participent activement, à la fois par ses artistes<sup>124</sup>, ses événements et ses lieux de diffusion. Le Pow wow de Wendake, notamment, est un événement culturel et musical autochtone d'envergure qui se tient annuellement à la fin juin. En plus des prestations de danses et musiques traditionnelles le jour, il comprend en soirée un programme de spectacles de musiques populaires autochtones d'artistes de différentes nations autochtones du Québec, du Canada et du monde, anciennement nommé le *Carrefour des Nations* (2002-2006). Un événement culturel et musical s'est également tenu à la fin septembre (l'été des Indiens) pendant plusieurs années, offrant également une programmation de spectacles de musiques populaires autochtones. Il a été différemment nommé selon les années : festival

---

<sup>124</sup> La communauté huronne-wendat recèle plusieurs artistes de musique autochtone, comme les auteurs-compositeurs-interprètes populaires Gilles Sioui, Frakass, Dany L'Initié, Eadsé, Georges E. Sioui, Patrick Harondionda Gros-Louis (aussi traditionnel), Andrée Levesque Sioui (aussi traditionnel), Christian Laveau (aussi traditionnel) et les interprètes traditionnels Nathalie Picard, Akienda Lainé, Michel Savard, Marcel Godbout, les troupes Sandokwa, Andicha n'de Wendat, Sondaky (Ozalik) et Ataensha. Les artistes de musique traditionnelle sont souvent invités à collaborer en spectacle ou sur album à des projets de musique populaire autochtone.

western, *Fête des récoltes*, *Marché des trois sœurs*. L'année 2008, pendant laquelle les Hurons-Wendat de Wendake furent la nation-hôte des fêtes du 400<sup>e</sup> de la ville de Québec, a été témoin d'événements culturels, artistiques et musicaux autochtones inégalés jusqu'à présent dans la région de Québec (voir annexe 2). La programmation du volet autochtone à Espace 400<sup>e</sup> était d'ailleurs organisée par le commissaire huron-wendat, artiste et sociologue Guy Sioui-Durand. À l'occasion du 400<sup>e</sup>, Wendake s'est doté d'une infrastructure touristique, culturelle et artistique de grande qualité avec son Hôtel-Musée Premières Nations maintenant reconnu internationalement ([www.hotelpremieresnations.com](http://www.hotelpremieresnations.com)) et son amphithéâtre extérieur ([www.tourismewendake.com/amphitheatre.php](http://www.tourismewendake.com/amphitheatre.php)) où se produisent des spectacles théâtraux de grande envergure comme *Kiugwe* (figure 51), *La Tempête* et *Ozalik*. Différents spectacles de musique populaire autochtone sont aussi organisés ponctuellement à travers l'année à l'Amphithéâtre de Wendake (en saison estivale), à l'Hôtel-Musée Premières Nations et à la salle communautaire Kondiaronk (voir annexe 2). La radio communautaire amérindienne du territoire Wendat CIHW 100,3 FM ([www.cihw.org](http://www.cihw.org)) opère depuis 1984 et héberge le centre de production et le siège social de la SOCAM.

L'émission de variété musicale autochtone TAM (Talents autochtones musicaux), diffusée à APTN depuis 2009, est réalisée par le Huron-Wendat Luc Vincent-Savard et tournée à Wendake (Vincent-Savard 2009, 2010, 2014; TAM; voir annexe 2). Les musiciens accompagnateurs, le TAM Band, est aussi formé en partie de musiciens hurons-wendat dont le directeur musical multi-instrumentiste Christian Paré. L'animateur est Marco Colin, comédien et dramaturge Innu de Mashteuiatsh. L'émission rassemble et offre une vitrine à des artistes de musique autochtone de différentes nations d'ici et d'ailleurs, tout genre confondu. En décembre 2014, la série TAM 4 et la plateforme web interactive Radiotam.tv ont été lancées au centre-ville de Québec au Cercle Lab Vivant.

#### **7.4.1 Pow wow de Wendake**

Le Pow wow de Wendake est un événement culturel et musical autochtone d'envergure qui se tient annuellement en saison estivale (voir figures 47-50). Maintenant dernière fin de semaine de juin, auparavant à la fin juillet. En plus des prestations de danses et musiques traditionnelles, il comprend notamment un programme de spectacles de musiques populaires

autochtones d'artistes de différentes nations autochtones du Québec, du Canada et du monde, anciennement nommé le *Carrefour des Nations* (2002-2006).

À Wendake, la fête communautaire se nomme pow wow depuis au moins les années 1970. Tout en conservant ses aspects de pow wow populaire par des spectacles de musique populaire autochtone en soirée et des concours sportifs et d'activités traditionnelles offerts parallèlement en journée, elle est maintenant organisée autour des traditions de pow wow venant des Plaines, se déroulant dans un espace circulaire selon l'aménagement conventionnel des pow wow traditionnels et compétitifs, faisant la plus grande place aux chants au tambour collectif et danses associées « de pow wow », en laissant place aussi toutefois, dans l'arène de danse du pow wow, à des chants et danses traditionnels d'autres traditions autochtones, comme des danses collectives et des troupes de chants et danses locales huronnes-wendat (Sandokwa, Andicha n'de Wendat, Sondaky), ainsi que des prestations d'autres nations du Québec et des invités internationaux comme des Maoris, des Kabyles ou des Autochtones mexicains (voir annexe 2; figures 47-50).

#### **7.4.2 Lancement de l'album *Sondakwa* de Christian Laveau, Hôtel-Musée Premières Nations**

Le lancement de l'album *Sondakwa* du chanteur au tambour huron-wendat Christian Laveau (voir annexe 5; figure 52), réalisé sous la direction musicale de l'auteur-compositeur-interprète huron-wendat Gilles Sioui, s'est tenu dans une grande salle de l'Hôtel-Musée Premières Nations à Wendake, au solstice d'hiver, le 21 décembre 2011. Cet événement musical a été un moment important où la communauté autochtone de la région de Québec s'est rassemblée et où on a pu ressentir vivement les liens affectifs qui unissent cette communauté. Malgré le fait qu'il fait maintenant des tournées internationales en tant que chanteur masculin principal du spectacle *Totem* du Cirque du Soleil, Christian Laveau a tenu à faire son lancement d'album dans son village natal parmi les siens à Wendake (C. Laveau 2011 : comm. pers.). Christian Laveau a réalisé cet album au Studio Sismique de Québec, en étroite collaboration avec son directeur musical Gilles Sioui, qui a donné une saveur folk contemporaine, populaire, aux chants traditionnels hurons-wendat, tel que cela se fait généralement dans le créneau des « musiques du monde ». En plus d'interpréter les chants



anciens, Christian a aussi composé un chant traditionnel au tambour et une chanson populaire francophone, et il a repris le classique *Wendat Land* de Gilles Sioui avec ce dernier, une chanson anglophone populaire qui a pour plusieurs Hurons-Wendat une valeur d'hymne national contemporain en évoquant l'attachement à leur communauté et leur territoire (Gilles Sioui 2009 : entretien; Audet et Sioui 2012 : 422-423; voir annexe 1). Gilles Sioui s'est dit très touché d'avoir pu participer à la réalisation de cet album, qui lui a permis de reconnecter avec ses racines musicales (G. Sioui 2009 : entretien; 2011 : comm. pers.).

L'événement a rassemblé à l'Hôtel-Musée un grand nombre de personnes de la communauté de Wendake et de la communauté autochtone urbaine de Québec, ainsi que des amateurs et des médias allochtones, dans une atmosphère très conviviale. Un cocktail avec des bouchées autochtones étaient servi dans le hall, puis les discours et prestations musicales se tenaient ensuite dans la grande salle, pleine à craquer. On sentait que les gens étaient contents de s'y retrouver, tout en assistant au lancement d'un album attendu depuis longtemps, réunissant deux grandes personnalités musicales huronnes-wendat. C'était à l'approche de Noël, du temps des fêtes, et on sentait cette atmosphère un peu magique, de retrouvailles et de festivités chaleureuses. Un spectateur huron-wendat, un habitué de la scène de Québec et de Wendake, m'a même dit dans la soirée : « Ça fait du bien de voir tout le monde, ça faisait longtemps qu'il n'y avait pas eu d'événement comme ça, ça nous manquait. » (G. Maher) Le besoin se faisait sentir de rassembler la communauté autochtone de Wendake et de Québec autour d'une prestation musicale. D'ailleurs, on m'avait dit la même chose lors d'un événement de la SOCAM dans la même salle quelques mois auparavant (M. Rock).

Les chants au tambour de Christian Laveau, soutenus musicalement par Gilles Sioui et son band sur scène, étaient accompagnés de projections sur grand écran, où l'on pouvait voir défiler le territoire forestier fréquenté par les Huron-wendat d'hier et d'aujourd'hui et des photos anciennes où les gens de la communauté de Wendake se reconnaissaient ou reconnaissaient leurs ancêtres, créant un sentiment de familiarité et de fierté identitaire. Lorsqu'il a chanté le « Chant ancestral wendat », les Hurons-wendat majoritairement présents dans la salle ont chantonné avec lui; c'était très émouvant et d'une grande force identitaire. Ce lancement a ainsi su être significatif tant au niveau local, communautaire, qu'au niveau

allochtone et médiatique, sachant accueillir les visiteurs dans son monde familier et le partager en suscitant de l'intérêt avec émotions.

### **7.4.3 CILAF, Carrefour international des littératures autochtones de la francophonie en 2008**

Le CILAF, Carrefour international des littératures autochtones de la francophonie, s'est tenu du 5 au 14 septembre 2008 à Wendake. Pour la première fois au Canada, il rassemblait une trentaine d'auteurs autochtones de la francophonie venant du Canada, de l'Afrique du Nord et de l'Océanie<sup>125</sup> (voir annexe 2). Pendant dix jours intenses, il a transformé le petit village urbain de Wendake en un véritable carrefour très animé des Autochtones du monde partageant la langue de leurs colonisateurs français, donnant lieu à des rencontres inspirantes, des collaborations artistiques futures et des amitiés interculturelles. Plusieurs auteurs autochtones, d'ici, du Maroc amazigh et de Nouvelle-Calédonie kanak, en ont d'ailleurs été vivement inspirés pour composer des poèmes en éloge à Wendake comme carrefour autochtone francophone. Des contes ont été racontés par divers conteurs autochtones dans les Jardins de la Maison Tsawenhohi; un colloque avec des conférences de jour<sup>126</sup>, organisé en collaboration avec le CIÉRA de l'Université Laval, se tenaient à l'Hôtel-Musée Premières Nations; un marché littéraire des Premiers Peuples, des entrevues publiques avec les auteurs menées par l'écrivain québécois Louis Hamelin, des lectures et des prestations littéraires se tenaient en soirée sous un grand chapiteau érigé pour l'occasion aux abords de la rivière St-Charles près de la Maison du Tourisme de Wendake sur le boulevard Bastien. Les participants du CILAF étaient hébergés à l'Hôtel-Musée Premières Nations et des *after party* prenaient place dans les chambres, si bien que tout se déroulait dans le petit microcosme du Vieux-Wendake pendant ces quelques jours rassembleurs.

---

<sup>125</sup> Leurs écrits sont rassemblés dans le recueil *Mots de neige, de sable et d'océan: littératures autochtones* dirigé par Maurizio Gatti, qui a été lancé dans le cadre du CILAF le 10 septembre 2008. Il a été publié localement à Wendake par les Éditions du CDFM.

<sup>126</sup> Colloque-atelier *Littératures autochtones émergentes: Canada, Afrique du Nord, Océanie française*, 9-11 septembre 2008, Hôtel-Musée Premières Nations, Wendake.

Le spectacle de clôture du CILAF, le samedi soir 13 septembre, en a été le moment culminant. Il mettait en scène les collaborations créées pendant la semaine, présentant en mots, en musiques et en chansons les créations individuelles et collectives des auteurs invités, accompagnés des musiques d'artistes autochtones d'ici et d'ailleurs (voir figures 53-55). Le chapiteau était bondé d'une foule avide et animée, où la communauté de Wendake s'était rassemblée en grand nombre, ainsi que d'autres Autochtones et spectateurs allochtones de la région. La soirée était ponctuée de prestations littéraires et de prestations musicales (voir annexe 2).

Comme dans d'autres spectacles présentant plusieurs nations, la finale du spectacle de clôture du CILAF a rassemblé plusieurs artistes ensemble sur scène. Florent Vollant, Gilles Sioui, Sakay Ottawa et Wendy Moar ont chanté en chœur la chanson *Tshinanu* de Florent Vollant, accompagnés de chants de gorge de Lisa Koperqualuk et Marie Belleau. Cette chanson popularisée par Kashtin, marquée par un rythme de danse de *makushan*, a donné lieu à une grande danse circulaire à l'intérieur du chapiteau, où les spectateurs ont dansé à la file indienne avec les écrivains et musiciens autochtones de la francophonie (figure 54). Ensuite, tous les participants du CILAF sont montés sur scène, avec la banderole *10 000 ans d'histoire et de présence amérindiennes*, fabriquée pour l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire de la ville de Québec afin de lui faire un clin d'œil ironique. L'animateur Louis-Karl Picard-Sioui Huwenuwanens, aussi réalisateur de la soirée et coordonnateur du CILAF, a dit un mot de la fin en remerciant tous et chacun pour leur riche présence. Flora Devatine, poète ma'ohi de Tahiti, a remis à Louis-Karl un collier de coquillage en guise d'alliance et d'honneur (figure 55).

## 7.5 Scène inuite

La scène musicale inuite du Nunavik (Nouveau-Québec) est un monde en soi, et elle est davantage connectée aux mondes circumpolaires (Nunavut, Labrador, Territoires du Nord-Ouest, Alaska, Groenland, Scandinavie, Sibérie) qu'aux scènes situées au sud du 55<sup>e</sup> parallèle. Le Nunavik et sa scène musicale est néanmoins tout à fait connecté au « sud » et aux scènes et activités musicales du « sud » du Québec et du Canada, à la fois par la présence d'artistes

inuits sur les scènes du « sud » et à l'international et par la présence d'artistes autochtones du « sud » dans les événements du nord.

Les festivals *Puvirnituaq Snow festival* de Puvirnituaq ([www.soleica.ca/snowFestival/](http://www.soleica.ca/snowFestival/)) et *Aqpik Jam* de Kujjuaq ([www.nvkuujjuaq.ca/en/aqpikjam.htm](http://www.nvkuujjuaq.ca/en/aqpikjam.htm)) sont des événements culturels et musicaux d'envergure où figure la musique populaire autochtone, qui depuis une dizaine d'années, rassemblent biennalement ou annuellement des participants et des artistes inuits du Nunavik, du Nunavut, du monde circumpolaire et plus largement des Autochtones du Québec et du monde. De nombreux événements communautaires mettent aussi en vedette les artistes locaux de musique populaire inuite. Par exemple, Elisapie Isaac, a contribué en 2013 à la fondation du Talentshow Salluit dans sa communauté d'origine à Salluit, où elle agissait comme modèle et mentor pour les jeunes participants (Dicknoether 2013).

Un peu comme chez les Innus, il y a une grande effervescence de production et de consommation de musique populaire inuite localement, en inuktitut et en anglais. Certains s'enregistrent localement et d'autres dans des studios spécialisés comme aux Qimuk Studios et avec la maison de disques Qimuk Music, fondés par William Tagoona à Kuujjuaq (Howes 2014 : 85; Q. Napartuk 2009 : entretien). Ces albums CD sont ensuite joués dans les radios du réseau inuit Taqramiut Nipingat Inc. (TNI) et distribués dans les coopératives et les Northern Store du Nunavik (Q. Napartuk 2009 : entretien).

Le country-rock et le rap/hip hop sont les genres les plus présents. Cependant, il est intéressant de remarquer que la musique populaire inuite est très associée aux églises (voir Artiss 2014; Laugrand et Oosten 2012). Plus souvent qu'autrement, les thèmes des auteurs-compositeurs-interprètes et des groupes de musique country-rock inuite sont religieux, gospel (A. Koperqualuk 2009 : entretien; C. Angalik 2009 : entretien). Ils présentent leur répertoire en spectacle à la fois lors de spectacles populaires que lors des messes dans les églises anglicanes et pentecôtistes (*Idem*). Ces églises fournissent aussi un lieu privilégié d'apprentissage de la musique, en mettant à disposition des instruments de musique et un système de son, et où les débutants joignent les rangs des groupes déjà présents (A. Koperkualuk 2009 : entretien; E. Isaac 2010 : entretien; Howes 2014). Les Inuit sont aussi très friands de musique d'accordéon et de gigue (*tap dance*). Toutes les générations dansent la gigue. Le rap en anglais et en inuktitut et la danse hip hop sont très populaires chez les jeunes. On remarque que même en

ces contrées du grand nord éloignées et isolées, sans contact « physique » avec les centres urbains du « sud », les jeunes vivent au rythme des courants mondiaux en s'inspirant de ce qu'ils voient à la télévision et sur internet.

### 7.5.1 Puvirnituk Snow Festival

À chaque deux ans, le *Puvirnituk Snow festival / Fête des neiges de Puvirnituk* rassemble à Puvirnituk, sur le bord de la Baie d'Hudson, des Inuit du Nunavik et du Nunavut. Il offre une programmation de spectacles de soir intérieurs d'artistes principalement inuits ainsi que d'activités extérieures de jour valorisant les prouesses traditionnelles avec une quantité de concours : sculptures sur neige et sur glace, course de traîneaux de chiens, course à pied de quinze km sur la rivière glacée, course de construction d'igloo, construction du plus haut inukshuk, perçage de trous à pêche dans la glace, bouillage de thé à partir de glace, concours des plus belles bottes en peau de phoque, etc... ([www.soleica.ca/snowFestival](http://www.soleica.ca/snowFestival)) Akinisie Sivuarapik, une jeune Inuk engagée et chanteuse de gorge reconnue, en est la coordonnatrice depuis plusieurs années.

Le festival a pris naissance en 1991 à la suite d'un constat : les mois de nuit polaire rendent les jeunes dépressifs dans l'environnement inadapté des villages nordiques des Inuit récemment sédentarisés et il fallait créer un événement afin d'égayer et de revivifier le village (L. Koperqualuk, A. Sivuarapik, M. Novalingak 2009 : Mots d'ouverture du PUV Snow festival).

Il y avait des défis devant nous quand on a commencé. On a pensé, parce que l'hiver est très long. L'hiver, entre Noël et Pâques, c'est très long. On a vu que dans la communauté, il y avait beaucoup de détresse. Donc on a pensé à une idée qui peut mettre ensemble la communauté. On a commencé juste... sans rien pour commencer. Au début, on a décidé que ça va être les jeux inuits, ça va être en inuktitut, avec des chansons et des jeux. Pour la fierté de notre culture. Alors on est là aujourd'hui. Soyez bienvenus, (...), le plaisir de participer. (Lisa Koperqualuk, maître de cérémonie du Puvirnituk Snow Festival 2009 : traduction en direct de l'allocution en inuktitut du maire de Puvirnituk, Manzi Novalingak)

La chanson *Inuk* d'Elisapie Isaac évoque cette réalité de la nuit polaire et le suicide trop présent dans les communautés inuites.

Il y a beaucoup d'amis, de jeunes personnes, de famille à nous qui meurent de suicide. On a tout le temps des soucis à chaque hiver, quand il fait noir. Le printemps arrive. Pis il y a tout le temps des suicides, grand nombre de suicides dans mon village. C'est évoqué par ça. Encore quelqu'un qui décide que la vie, c'est fini. Alors c'est un peu aussi en disant qu'on est un

peuple très fort, qui a adapté, qui a travaillé très fort pour survivre. Alors c'est un peu en disant qu'on n'a pas le droit de voir la vie comme ça. On a le droit de regarder d'où on vient, pis dire ok, on vit des défis, mais il faut trouver cette fierté, cette force, qui je trouve on a beaucoup perdue. Mais elle est encore là, elle est là, dans la terre, on a juste à regarder notre environnement, pis ça nous rappelle tout le temps de... Ah non, on va affronter l'hiver encore. C'est un peu ça.

V : C'est vrai que même pour tout le monde au Sud, les Inuit, vous êtes vraiment représentés comme des gens justement qui survivent dans des conditions extrêmes.

(Elisapie Isaac 2009 : entretien)

Du 16 au 21 mars 2009 avait lieu le 10<sup>e</sup> anniversaire du *Puvirnituk Snow Festival* à Puvirnituk. Lisa Koperqualuk, une femme inuite très engagée et chanteuse de gorge, qui a d'ailleurs fait une maîtrise en anthropologie (2011), était maître de cérémonie et interprète trilingue (inuktitut, anglais, français) pour les spectacles intérieurs du festival. Ces six soirées de spectacles finissant aux petites heures de la nuit se sont tenues dans un grand gymnase, bondé de monde inuit de toutes les générations et de diverses communautés. Les artistes se succédaient sur une grande scène dont les techniciens et le système de son étaient importés du «sud» pour l'événement, de Steve's de Montréal. Une dizaine de prestations étaient au programme à chaque soir. Y figuraient des artistes inuits reconnus sur les scènes inuites et internationales comme Elisapie Isaac de Salluit, des artistes inuits connus dans le monde inuit comme le jeune rappeur Young Black Inuk d'Umiujaq, des artistes inuits de la relève comme des groupes scolaires et des artistes du « sud » reconnus comme l'Innu Claude McKenzie (voir annexe 2; figures 56-57).

Claude McKenzie est très apprécié chez les Inuit, qui ont vécu la vague Kashtin comme tout le monde dans les années fin 1980-1990. Il a été acclamé et a soulevé la foule fredonnante à plusieurs reprises. La foule inuite réagissait fortement aux hits de Kashtin chantés par Claude McKenzie et chantait avec lui en innu. La chanson *Tshinanu* de Kashtin, chantée collectivement la dernière soirée avec Claude McKenzie et tous les organisateurs et certains artistes comme Elisapie Isaac et des chanteuses de gorge sur scène, fut un moment mémorable. À la fin de la soirée, après que d'autres artistes aient pourtant chanté sur scène après Claude, les spectateurs sortaient de la salle en fredonnant *Tshinanu*, repartant en groupe sur leurs ski-doo et dans les caisses de pickup. Le groupe de musique des Andes Saywa formés de péruviens et équatoriens vivant à Québec, bien que surprenant pour la plupart des spectateurs au début, ont été très appréciés de façon croissante à chaque soir de la semaine, et ont fait

danser les Inuit. Toute la semaine, les jeunes de différentes communautés inuites du Nunavik ont reçu une formation en danse hip hop par le groupe Blue Print for Life de Toronto et ils ont fait une compétition le vendredi soir dans le cadre des spectacles du festival. Des prestations collectives hip hop de Blue Print for Life avec les Kangiqsujuaq Drummers<sup>127</sup>, troupe scolaire inuite de tambours brésiliens, ainsi qu'avec les chants de gorge mêlés de *beat box* d'Akinisie Sivuarapik et de Sylvia Cloutier ont été également mémorables (figure 57). De plus en plus à travers le Canada et les mondes inuits, les chanteuses de gorge inuites mêlent leurs chants au *beat box* hip hop. Le *beat box* rappelle les chants de bouche traditionnels des hommes Inuit (Tumasi 2009 : entretien).

Mais avant tout, c'était de la musique inuite, par des Inuit, pour les Inuit. Notamment, le jeune rappeur métis inuit-africain du petit village d'Umiujaq, Qalingu Napartuk alias Young Black Inuk, est très apprécié des jeunes, qui s'attroupent au bord de la scène pour son spectacle (figure 56; voir Audet 2009 : 36-37). C'est vraiment comme le festival Innu Nikamu de Mani-Utenam: la musique comme prétexte de rassemblement, de nous<sup>128</sup>, pour nous, entre nous, dans une ambiance communautaire.

## 7.6 Wapikoni Mobile et Musique nomade

Le studio ambulant de production cinématographique du Wapikoni Mobile travaille depuis 2003 en milieu algonquien surtout, ainsi qu'iroquoien (mohawk et huron-wendat). En plus de former des réalisateurs autochtones et de produire leurs court-métrages et vidéoclips, le Wapikoni Mobile, basé à Montréal dans les bureaux de l'ONF, forme un réseau de ces réalisateurs de différentes nations et leurs sympathisants, localement et à l'international, fait connaître ces productions et leurs réalisateurs en les diffusant sur le web et dans différents festivals locaux et internationaux, et organise des événements, surtout à Montréal, mettant en

---

<sup>127</sup> Leur histoire est fascinante. Des jeunes inuit ont fait un camp à Gaspé en Gaspésie et y ont vu un groupe de percussion brésilienne puis ont demandé à en avoir des cours dans leur village. Ça se fait depuis 2007, et ils font quelques spectacles en dehors de leur village de Kangiqsujuaq. Ils ont été très appréciés au festival de PUV. (R. Giguère 2009: entretien)

<sup>128</sup> Le nous étant ici les participants de la scène locale et régionale inuit.

valeur ces réalisateurs et les artistes de musique populaire autochtone qui s'enregistrent aussi avec eux (voir [www.wapikoni.ca](http://www.wapikoni.ca)).

Le Wapikoni Mobile et la Maison des Cultures nomades sont devenus depuis quelques années des acteurs majeurs et incontournables du monde musical et cinématographique autochtone au Québec. Plusieurs jeunes musiciens émergent et se font reconnaître par le biais de leur participation au Wapikoni Mobile. Le projet de studio ambulant du Wapikoni Mobile a été développé par la cinéaste québécoise Manon Barbeau et des jeunes Atikamekw (voir Barbeau 2014). La roulotte-studio et des formateurs visitent les communautés autochtones du Québec depuis 2003, en milieu algonquien surtout<sup>129</sup>, offrant aux jeunes la possibilité de s'exprimer en réalisant des courts-métrages et des vidéoclips<sup>130</sup>. Ils ont principalement développé des liens avec les Atikamekw, les Anishnabe (Algonquins) et les Innus, fondant notamment des studios permanents dans la communauté atikamekw de Wemotaci et la communauté anishnabe de Kitchisakik. Plusieurs jeunes artistes autochtones suivent ces traces et se servent du Wapikoni d'abord comme expérience fortement enrichissante, puis comme tremplin pour se faire connaître dans les milieux autochtones et allochtones. Le jeune rappeur Samian doit lui-même sa popularité à sa participation au Wapikoni Mobile, par laquelle Manon Barbeau l'a repéré et encouragé à réaliser des vidéoclips de ses chansons, pour ensuite être repéré dans le milieu montréalais puis par Loco Locass, Anodajay et les productions Les Disques 7<sup>ième</sup> Ciel et connaître son succès actuel (LFÉ 2007).

En créant l'organisme de la Maison des Cultures Nomades (Musique nomade), le Wapikoni Mobile met l'accent sur la musique et favorise la rencontre en organisant des spectacles rassemblant des jeunes musiciens autochtones, québécois et des communautés culturelles urbaines du Québec (Wapikoni 2008a). Avec le concept « les premiers arrivants accueillent les

---

<sup>129</sup> Le Wapikoni a principalement développé des liens avec les Atikamekw et les Anishnabe-Algonquins, et plus récemment avec les Innus, fondant notamment des studios permanents dans la communauté atikamekw de Wemotaci et la communauté anishnabe de Kitchisakik.

<sup>130</sup> La collection du Wapikoni mobile compte plus de 150 courts métrages et les œuvres des jeunes cinéastes des premières nations ont remporté plus de 21 prix dans des festivals prestigieux du monde. Les projets du Wapikoni Mobile et de la Maison des Cultures nomades se font en collaboration avec l'Office national du film du Canada, l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador ainsi que de nombreux partenaires terrain et financiers (Wapikoni 2008b; [Wapikoni.ca](http://Wapikoni.ca)).



derniers arrivants » et Samian comme animateur, ils ont organisé notamment les spectacles *Rythmes Nomades* (février et juin 2008, Montréal), *Hip hop tout en couleurs* (16 août 2008, Québec), *Francorythmes* (18 octobre 2008, Québec) et le spectacle narratif, musical et multimédia *Le 8<sup>e</sup> Feu* (6 représentations à l'automne 2009 dans les Maisons de la culture de Montréal et le 21 juin 2011 à La Tuque) ([www.wapikoni.ca](http://www.wapikoni.ca)) (voir annexe 2; figures 58-59). Il est intéressant de remarquer que ce concept musical interculturel de 2008 et 2009 prenait place dans le contexte sociopolitique québécois du 400<sup>e</sup> anniversaire de la Ville de Québec et de la Commission Bouchard-Taylor (2007-2008) sur les « accommodements raisonnables », i.e. la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles. Ces spectacles offraient une réponse aux enjeux interculturels du Québec à partir du point de vue des Autochtones, pour qui les Allochtones d'origine européenne établis en Amérique depuis moins de 400 ans sont autant des immigrants que ceux qui ont émigré plus récemment en provenance d'autres continents. Et les Autochtones considèrent qu'ils ont fait, pour leur part, bien des accommodements à ces anciens immigrants et que cela leur est peu reconnu. Ces spectacles prônaient toutefois l'alliance et la solidarité dans le respect des différences, tout en considérant l'histoire politique de chacun.

Dans le spectacle *Le 8<sup>e</sup> Feu*, à travers l'animation et les prestations de Samian, plusieurs artistes de musique populaire autochtone et allochtone du Québec, dont Claude McKenzie, se succédaient sur scène devant des projections multimédias à saveur autochtone sur un écran rond comme la Terre, le soleil ou la lune. Le thème du 8<sup>e</sup> feu, d'abord écrit par l'artiste multidisciplinaire abénakise Chistine Sioui Wawanoloath, s'inspirait de la prophétie autochtone des sept feux et proposait un huitième feu envisageant un avenir où les Autochtones reprennent leur place dans le monde et valorisent l'harmonie entre les peuples.

Selon les prophètes des Premières Nations, chaque époque de leur histoire est représentée par un feu, et leurs prophètes décrivent leur avenir en sept feux prophétiques. Le premier remonte à l'aube des temps, nous en sommes aujourd'hui au septième. C'est autour de cette métaphore que s'articule le spectacle, mettant en scène Samian, Shait, Claude Mckenzie, Natalie Picard, des chanteuses de gorge, Queen KA et même Yann Perreau, qui se joint à la distribution pour deux soirs. Le tout est inspiré d'un poème narratif de Christine Sioui, récité en français par Raymond Cloutier et en anishinabe par Margot Penosway. (Lemay 2009)

Les lancements annuels de la sélection des meilleurs courts-métrages et vidéoclips du Wapikoni font aussi place à des prestations d'artistes autochtones de musique populaire,

comme lors des lancements de la cuvée 2008 à Montréal et à Québec en octobre 2008, où Samian *perforrait* aux côtés d'autres artistes autochtones et allochtones (voir annexe 2).

### 7.6.6 Production de vidéoclips et formation à l'enregistrement musical

Plusieurs jeunes auteurs-compositeurs interprètes autochtones viennent s'enregistrer et faire des vidéoclips de leurs chansons et musiques populaires, surtout rap, comme Shaushiss Fontaine, Malcolm Riverin, David Desterres, Violent Ground de Kawawachikamach, Ricardo Jérôme Hervieux, Emery Sioui et Jeremy Kistabish. Des formateurs leur apprennent les rudiments du logiciel Garage Band pour faire des beats et musiques.

V : Pis ce que j'ai remarqué, c'est qu'ils vont beaucoup... comme là en ce moment il y a le Wapikoni Mobile ici, ils vont beaucoup faire des vidéoclips au Wapikoni Mobile. Ça passe beaucoup par là je trouve, la diffusion par vidéo, ou... Pis c'est surtout des jeunes rappeurs qui vont là.

F : Oui.

V : Ben là ici, il y a aussi plein plein d'autres musiciens, mais ils ont beaucoup cette clientèle-là.

F : Oui, je pense que oui. Mais en même temps, bon, regarde, c'est parce que bon, s'ils ne vont pas là, ils vont aller où? Il n'y a pas... Ce qui est difficile, dans le domaine des arts en général, c'est qu'il n'y a aucun support. Pratiquement pas. (F. Vollant août 2009 : entretien)

Aujourd'hui, les jeunes s'investissent beaucoup dans la musique, les films, la radio, internet... Les plus jeunes passent de plus en plus directement par le web pour se diffuser, se faire connaître et échanger, participant ainsi à la création de nouvelles formes de socialités, par exemple par les sites Youtube, (feu) Innutube, MSN, Facebook, Bebo. Les plus âgés et les parents se plaignent que les jeunes passent tout leur temps sur l'ordinateur, rivés à l'écran (jeux, visionnement de vidéos, écoute de musiques, facebook, *chat*). Cependant, ils se créent par ces médias des espaces à eux, des « espaces à nous » où ils entrent en relation entre eux et s'auto-représentent, comme c'était le cas du site de partage de musique autochtone Innutube (Jérôme Labbé 2009 : entretien, créateur et administrateur d'innutube.com). Ces médias, comme les musiques populaires autochtones, permettent d'imaginer un nouveau genre de nous. Par exemple, plusieurs affirment leur spécificité identitaire tout en affirmant leur contemporanéité dans la mouvance mondiale: « On a évolué, mais on est différent. » (S. Paul, Pessamit 2009); « Nous autres aussi, nous faisons partie du monde, mais nous sommes

différents » (F. Vollant 2003 : entretien 2003). Ils souhaitent être « sur la *map* », mais à leur manière et surtout pas de façon imposée par l'extérieur.

## **CHAPITRE 8. La communauté innue de Mani-utenam : un haut lieu contemporain de transit et de rassemblement des Innus**

Dans les deux prochains chapitres, j'explore le réseau de la scène musicale populaire autochtone du Québec à partir du contexte ethnographique particulier de la communauté innue de Mani-utenam et de son festival de musique autochtone Innu Nikamu. Mani-utenam est un centre névralgique de la création, de la production, de la performance, de la diffusion et de la réception de la musique populaire en langue autochtone, principalement innue. Elle constitue un noyau déterminant de l'industrie musicale autochtone émergente au Québec. Elle se situe ainsi au centre de mon étude ethnographique et le festival Innu Nikamu en est le contexte principal d'observation. Ce festival, et par extension la communauté qui lui a donné vie, est un catalyseur, un point de convergence important, une plaque tournante, de ce réseau. Sa fondation en 1985 constitue un point tournant de l'histoire de la musique autochtone au Québec. Je propose donc ici une ethnographie de la communauté de Mani-utenam dans une perspective à la fois historique et musicale ainsi qu'une ethnographie du festival, situé et contextualisé dans l'histoire de la communauté de Mani-utenam, afin de comprendre la genèse de la vivacité musicale à Mani-utenam et son statut actuel de haut-lieu de la musique populaire autochtone au Québec.

Je cherche à comprendre et à expliquer pourquoi Mani-utenam est une communauté si dynamique et effervescente musicalement et comment elle s'est constituée ainsi. Dans ce chapitre, je présente l'histoire de la formation des communautés de Uashat mak Mani-utenam, où Mani-utenam apparaît comme un important lieu de rassemblement contemporain pour les Innus. Je dresse un panorama historique de la communauté de Mani-utenam, de la population qui la forme, des territoires ancestraux auxquels ces gens appartiennent, ainsi que de la création de la « réserve » jusqu'à aujourd'hui. Dans le chapitre suivant, je documente l'historique du festival, le rôle du festival dans la définition et la consolidation de l'identité et d'une communauté innue et plus largement autochtone, ainsi que son rôle concernant la vigueur actuelle de la musique populaire autochtone en milieu innu et autochtone au Québec.

Pour ce faire, j'ai rencontré et réalisé des entrevues avec des acteurs-clés de la communauté et du festival, ainsi qu'avec différents membres des communautés innues et du monde musical innu. J'ai participé à presque tous les festivals Innu Nikamu depuis 2003 et à bien des événements marquant le cours de la vie communautaire. J'ai aussi analysé les archives du festival (programmations annuelles, enregistrements audio, photos et vidéos, matériel promotionnel) et différentes documentations historiques (voir annexe 6). Je me suis aussi intéressée à tout ce qui gravite autour de la musique populaire, en particulier l'implication de la radio locale CKAU FM et du studio Makusham, les institutions culturelles de Uashat mak Mani-utenam, ainsi que le studio ambulant du Wapikoni Mobile qui fait une escale annuelle à Uashat mak Mani-utenam.

L'histoire de la communauté de Mani-utenam est intimement liée à celle de Uashat. Elles sont deux communautés sœurs réunies sous un même Conseil de bande, Innu Takuakan Uashat mak Mani-utenam (ITUM), signifiant le « gouvernement innu de Uashat et Mani-utenam ». La réserve indienne de Uashat, « Là où il y a une baie », est située en milieu urbain et enclavée par la ville de Sept-Îles, à sa limite ouest près de l'embouchure de la rivière du Poste sur la baie (voir figures 60, 62, 65). Celle de Mani-utenam, « Village de Marie », est située en périphérie en milieu rural-forestier, à 16 km à l'est de la ville de Sept-Îles sur le bord de la baie des Sept-Îles, non loin de l'embouchure de la rivière Moisie (voir figure 61). Ensemble, Uashat mak Mani-utenam comptent 4294 membres, dont 3287 résidents et 1007 non-résidents (AINC 2014). Uashat mak Mani-utenam est l'une des bandes autochtones les plus peuplées au Québec et chez les Innus. En 2011, l'âge médian de leur population était de 24 ans; 32% avait moins de 15 ans et 68% avait 15 ans et plus (Statistiques Canada 2013). De même, en 2008, les membres âgés de moins de 25 ans formaient 52% de la population (ITUM 2014).

La communauté de Mani-utenam rassemble plus de 1120 membres Innus (Statistiques Canada 2007). La majorité de ses membres parle la langue *innu-aimun* couramment ainsi que le français comme langue seconde ou maternelle (*Idem*). Sa situation géographique fait d'elle une communauté à la fois isolée, son accès étant limité par la forêt et la baie qui l'entourent, et à proximité d'un centre urbain important, celui de la ville de Sept-Îles. Cela lui confère des caractéristiques particulières comme la préservation de la culture et de la langue, une conscience identitaire forte, un certain sentiment de sécurité du fait d'être « entre nous » dans

la communauté, une capacité de s'adapter et de communiquer dans différents mondes, tout en bénéficiant des services urbains courants à proximité et d'un accès « physique » au monde allochtone.

## **8.1 Historique de la formation des communautés de Uashat mak Mani-utenam**

Réserve indienne créée de toutes pièces en 1949, l'histoire du « Village de Marie » est directement liée au projet colonisateur de sédentarisation et d'assimilation des « Indiens du Canada ». « Malioténam » fut la première réserve innue où le gouvernement a promis, construit et donné des maisons aux Innus afin de les y faire déménager et sédentariser en grand nombre (André 1984 : 103; Dubreuil 1998; Charest *et al.* 2015a , 2012). Elle fut aussi la communauté qui hébergea le pensionnat de Malioténam, de 1952 à 1971, rassemblant les enfants en âge scolaire de toutes les communautés innues de la Côte-Nord et de l'intérieur des terres, afin de leur enseigner les moeurs « civilisées » de la société dominante, de les assimiler, de « tuer l'Indien au coeur de l'enfant » (CRPA 1996; Chaplier 2006 : 138-139; Miller 2003; Lepage 2009: 25, 30; St-Arnaud 2003; TRC-CVR). Malgré cela, Mani-utenam est pourtant aujourd'hui devenue un haut-lieu de la résistance culturelle innue, ainsi qu'un haut-lieu de transit et de rassemblement des Innus contemporains.

### **8.1.1 Les Tshemanipishtukunnuat et les Mishta-shipiunnuat**

Les Innus de Uashat mak Mani-utenam sont les descendants d'anciens Innus qui séjournèrent et chassaient généralement sur la côte dans la région de Sept-Îles en période estivale et qui remontaient dans leurs territoires de chasse plus au nord durant les saisons froides. Les communautés de Uashat mak Mani-utenam rassemblent principalement les *Tshemanipishtukunnuat* (Innus de la bande de la Sainte-Marguerite) et les *Mishta-shipiunnuat* (Innus de la bande de la Moisie). Ces Innus sont rattachés ancestralement aux bassins des rivières Sainte-Marguerite (*Tshemanipishtuk<sup>h</sup>-shipu*) et Moisie (*Mishta-shipu*), ainsi qu'aux territoires plus nordiques allant jusqu'au lac Caniapiscou au nord-ouest, à la rivière Manitou à l'est, à la rivière Georges (*Mushuaunipi*) et North West River (*Tshishe-shatshit*) au nord-est, à Nitshikun (Fort Mckenzie) et Fort Chimo (Kuujjuaq) au nord. Les *Tshemanipishtukunnuat*

empruntaient la rivière Sainte-Marguerite comme voie de circulation principale afin de remonter dans leurs territoires de chasse d'automne-hiver et pour redescendre sur la côte au printemps et durant la saison estivale. Les *Mishta-shipiunnuat* empruntaient pour leur part la rivière Moisie à partir de la côte afin de remonter dans leurs territoires de chasse d'automne-hiver et pour redescendre sur la côte au printemps et durant la saison estivale. Aujourd'hui, les Innus de Uashat mak Mani-utenam sont désignés globalement par le nom de *Uashaunnuat*, les « Innus de la baie (de Sept-Îles) » (Charron et Boudreault 1994: 3).

### **8.1.2 Uashat et les Tshemanipishtukunnuat**

Lors de leurs séjours estivaux sur la côte nord du golfe Saint-Laurent, les *Tshemanipishtukunnuat* campaient dans les environs de l'embouchure de la rivière Sainte-Marguerite et sur le bord de la baie des Sept-Îles, notamment près de l'embouchure de la rivière du Poste à l'emplacement actuel du Vieux-Poste à Uashat. Sept-Îles était ainsi un lieu de rassemblement estival pour ces Innus (Charron et Boudreault 1994: 25; Dubreuil 1993 : 27-28). Des Innus nommés Oumamiouek (« Ceux de l'est ») ont rencontré pour la première fois en 1651 un missionnaire dans la région de Sept-Îles, le Jésuite Jean De Quen, accompagné d'Innus (Montagnais) de Tadoussac qui venaient les visiter et commercer avec eux (Dubreuil 1993 : 27-28). Les Innus alors présents sur la côte dans la région de Sept-Îles disaient que la plupart des leurs étaient restés dans le bois pour se cacher des ennemis français et anglais qui se faisaient alors la guerre, mais qu'ils descendraient sur la côte en plus grand nombre l'année suivante pour les rencontrer de nouveau. Le Père De Quen a alors fondé la Mission de l'Ange Gardien, quelque part sur la côte en face de l'Île d'Anticosti, apparemment dans la région de Sept-Îles (Ragueneau, Relations des Jésuites 1651-1652, dans Thwaites 1899 : 232-234, dans Dubreuil 1993; 27).

#### **8.1.2.1 Poste de traite de Sept-Îles au site actuel du Vieux-Poste**

Le premier poste de traite de Sept-Îles aurait été construit en 1658 à la Pointe-à-la-Croix, puis aurait été déménagé plus tard sur la rive sud de la rivière du Poste, vers 1661, sur le site actuel du Vieux-Poste (Dubreuil 1993 : 28). Le « Poste de Sept-Îles » y a été fondé et construit en 1679 par Louis Jolliet (Charron et Boudreault 1994: 25). Plusieurs propriétaires s'y sont succédé, dont Louis Jolliet et Jacques Lalande à partir de 1675, la Compagnie du

Nord-Ouest (1802-1821), la Compagnie Gourdie (1821-1832) et la Compagnie de la Baie d'Hudson (Dubreuil 1993 : 28; Charron et Boudreault 1994: 25). La HBC le ferma quelques années après son acquisition, quand les droits exclusifs d'échange dans les Postes du roi furent abrogés, pour ensuite ouvrir un nouveau poste à Sept-Îles en 1870 aux côtés de la chapelle à l'emplacement actuel de la vieille réserve (Dubreuil 1993 : 28). convoité autant par les Autochtones que les colonisateurs, ce poste de traite a été attaqué et détruit à plusieurs reprises par les Anglais, en 1692, 1720, 1746 et 1759 (Charron et Boudreault 1994: 25).

Selon Steeve Dubreuil, « [l]’établissement d’un poste de traite sur la rive sud de l’actuelle rivière du Poste, à l’extrémité nord de la large péninsule rectangulaire occupée aujourd’hui par la ville et qui s’avance dans la baie en sa partie est a certainement contribué à l’occupation du secteur par les Montagnais, de façon saisonnière. » (*Idem* : 28) Selon une lettre de l’officier d’inspection de la HBC, P. Mackenzie, datée du 19 mai 1890, le poste de Sept-Îles se trouvait dans une position avantageuse, de par sa situation mitoyenne entre les embouchures des rivières Sainte-Marguerite et Moisie, par lesquelles ces bandes innues rejoignaient la côte au printemps après leur chasse d’hiver.

The Post is well situated for the trade with Indians; it is on the East shore of the Bay of Seven Islands, some 300 miles N.E. from Quebec, 18 miles W. of the River Moisie, and 12 miles E of the River St.Margaret; down both these Rivers the Indians usually return to the Coast in the Spring with their Winter hunts; thus the Post is more central than if situated at the entrance of either of the above named Rivers. (P. MacKenzie 1890 dans Dubreuil 1993: 28)

### **8.1.2.2 La chapelle de St-Joseph-de-Sept-Îles et début d’un noyau de village**

À l’été 1845, les Oblats prennent la relève des Jésuites dans leurs activités missionnaires auprès des Autochtones. En 1847, ils commencent, à l’emplacement actuel de la vieille réserve, la « construction aux abords de la baie d’une petite chapelle, la première des Pères Oblats sur la Côte, et qui d’ailleurs existe toujours. » (Dubreuil, *Idem*) C’est la fameuse chapelle de la « vieille réserve » à laquelle les Innus de Uashat sont tant attachés et qu’ils ont préservée tant bien que mal de la destruction à la moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Cette chapelle, tout comme le poste qu’elle voisine, sera aussi un élément attracteur des Innus en ces lieux lors de leurs séjours estivaux sur la côte.

Le premier [Oblat] à venir à Sept-Îles est le Père Pierre Fiset. Il y rencontre 22 familles indiennes comptant 56 adultes et 68 enfants. En 1848, on relève la présence à Sept-Îles de deux



missionnaires oblats : les Pères Flavien et Eusèbe Durocher, qui s'occupent de faire construire une chapelle de 35 pieds par 25 (...). Terminée en 1850, elle est placée sous le patronage de Saint-Joseph. Cette chapelle indienne fut longtemps la seule église paroissiale à Sept-Îles. Elle servait donc aussi jusqu'en 1890, au culte religieux des Blancs qui s'y rendaient, au passage du missionnaire. (Abbé Gustave Gauvreau 1985 : 22, dans Dubreuil 1993 : 28)  
... à l'ouest, (...) le comptoir de fourrures de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Adjacent à la chapelle, un nouveau cimetière, bien enclos, remplaçait l'ancien à proximité du vieux-fort. (Abbé Gustave Gauvreau 1985 : 11, dans Dubreuil 1993 : 29)

Les *Tshemanipishtukunnuat* ont adopté ce lieu comme site de rendez-vous et de rassemblement estival et s'y sont attachés, mettant beaucoup d'ardeur à entretenir leur chapelle et y construisant même des maisons aux alentours dès la fin des années 1800. Les *Mishtashiunnuat* s'y rendaient aussi pour visiter leurs voisins, échanger, commercer et assister à la mission estivale. En 1862, M. Henri Youle Hind a fait une expédition géologique via la rivière Moisie avec des guides Innus Montagnais (i.e. catholiques) et Naskapis (i.e. non convertis). Revenant avec eux sur la côte à la Pointe de Moisie, il s'est aussi rendu à Sept-Îles pour la mission estivale en juillet et y a rencontré un grand nombre d'Innus, dont il a fait de très belles esquisses (voir dessins de Hind; Dubreuil 1993 : 29).

We reached the Missionary Station near the head of the bay after five hours walk, which we thoroughly enjoyed. Encamped round about a neat little wooden chapel were about 150 Indians, among them were a dozen Nasquapees, some of whom had been there for two years, and some had just arrived from the far interior and cast their eyes upon the ocean for the first time. (...) The congregation [à la messe de la chapelle de mission] consisted of Montagnais from the interior and from the coast, Nasquapees from Ashwanipi and Petitchikapau, a lake beyond Ashwanipi on the table-land, a few French Canadians from Seven Islands and Moisie, and a few Montagnais half-breed. (Hind 1863 : 320-321 dans Dubreuil 1993: 29)

Le 16 juillet 1862, c'est le départ des Innus, du missionnaire Arnaud et de M. Hind :

Père Arnaud shortly before noon set sail for Betsamits (Betsiamites) in an open boat, with a number of Montagnais. The whole Indian population of Seven Islands were about to disperse as soon as the priest has taken his departure, birchbark lodges were taken down, canoes were launched and their little store of worldly goods were all embarked ready for a start the moment the Père left the shore. A salute was fired by the Indians, which was repeated again and again. (...) The Nasquapees were going to Moisie – some of them to retrace their steps to Ashwanipi and Petitchikapau. Domenique (un guide l'ayant accompagné) was going to Mingan, Bartelmi to the east branch of the Moisie. Otelne and Arkaske intended to remain in Seven-Islands. Most of the other Montagnais were going up the St.Marguerite to hunt. In a few hours Seven-Islands would be comparatively deserted the few people remaining being the custom house officer (le commis du Poste de traite), his family and servants, a trader or two, and a few fishermen. (Hind 1863 : 334-335 dans Dubreuil 1993: 29)

La deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle est une époque de législations en ce qui a trait aux terres et aux Autochtones au Canada, avec la création des premières réserves indiennes en 1853, l'adoption de la Loi sur les Indiens en 1876 et la création du « département des affaires des sauvages » en 1880. Lors de la première visite annuelle d'un agent des « affaires des sauvages » en 1880, les Innus de Sept-Îles ont demandé au gouvernement qu'on leur réserve des terres à cet emplacement, afin qu'elles ne soient pas occupées par les nouveaux venus commençant à s'établir autour d'eux et se garantir ainsi une protection sur les lieux et une certaine tranquillité (Dubreuil 1997 : 29-30). Cette première demande a été rejetée car l'endroit faisait partie d'une concession minière accordée à la Compagnie des Mines de Moisie en 1867, vendue ensuite au groupe Molson qui la renomma Moisie Iron Company. Les forges de Moisie étaient installées sur la rive est de l'embouchure de la rivière Moisie afin d'extraire le fer du sable ferrugineux des plages environnantes. Étrangement, bien que les Forges de Moisie aient été fermées en 1875 et que la compagnie n'était déjà plus en service, la concession minière était toujours en vigueur... (Charron et Boudreault 1994: 25; Dubreuil 1993 : 30-31).

L'Abbé Victor A. Huard a ainsi décrit sa visite à Sept-Îles le 10 juin 1895.

Le long du côté de la baie, en une seule rangée de maisons, s'étend sur le rivage le très joli village de St.-Joseph des Sept-Îles (37 familles, dont 3 protestantes, 175 âmes...). Derrière les maisons, et tout près, commence la forêt (...).

(...) En 1875, il n'y avait ici que 2 ou 3 familles, qui s'occupaient de pêche à la morue. On y voyait aussi un poste de la Compagnie de la baie d'Hudson, qui s'y trouve encore, faisant l'achat des fourrures et tenant magasin général.

Seulement une ou deux familles sauvages restent ici à l'année. Mais à la fin de juin, il en vient beaucoup de tous côtés pour assister à la mission que leur donnent les Pères Oblats; l'église alors en est toute remplie. Du reste, cette chapelle, de 35' sur 25', bâtie par le Père Arnaud il y a une cinquantaine d'années, est la propriété des sauvages. Mais après la mission, les blancs ont permission de s'en servir pour les fins du culte, en retour des travaux de réparation qu'ils ont faits et de la sacristie qu'ils ont élevée, avec des matériaux fournis par les Oblats. (Abbé Huard 1897 : 118-120 dans Dubreuil 1993 : 31)

Au début des années 1900, cependant, la colonisation allochtone devint massive due au boom économique de Sept-Îles qui s'industrialisait (Dubreuil 1997 : 13). Notamment, la création de la pulperie de Clarke City en 1902 sur la Sainte-Marguerite, accompagnée de la construction d'un barrage et d'un chemin de fer, amena beaucoup de nouveaux travailleurs dans la région. La ville de Sept-Îles fut fondée en 1904. Les Innus de Sept-Îles se sentirent très vite envahis. Ils demandèrent de nouveau à ce que des terres leur soient réservées à leur usage unique afin

de réduire l'empiètement des allochtones sur leur territoire côtier (*Idem*). Après de nombreuses délibérations et tractations de terrains, la réserve indienne de Sept-Îles fut finalement officiellement créée en 1906 dans le secteur de la chapelle, ce qui était supposé protéger les Innus de l'envahissement et leur assurer un avenir propre sur ce territoire. Mais ce fut plus compliqué que prévu, car, entre autres, des terres de réserves furent vendues par erreur à des Allochtones. Le terrain actuel principal de la réserve de Uashat, situé à la limite ouest de la ville de Sept-Îles à l'embouchure de la rivière du Poste, a été transféré au territoire de la réserve en 1925 (Dubreuil 1997). En 1945, la Compagnie de la Baie d'Hudson (HBC) a vendu ses lots au Ministère des affaires indiennes afin que ces derniers les ajoutent au territoire de réserve (*Idem*). Dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, le noyau villageois de la réserve de Sept-Îles était concentré autour de la chapelle et du magasin de la HBC. Des Innus y avaient bâti leur maison grâce à leur argent de traite des fourrures, d'autres y habitaient des cabanes d'été seulement et d'autres venaient y camper en tente pendant la mission estivale (Dubreuil 1997; Entrevues *Des tentes aux maisons*, 2011; Charest *et al.* 2012, 2015a).

### **8.1.2.3 Création de Maliotenam et résistance à Uashat**

Dans les années 1940, les pressions de la ville de Sept-Îles s'intensifièrent pour s'étendre sur le territoire de la réserve de Uashat, et le territoire de Moisie était convoité pour y faire une base militaire (qui y opéra de 1952 à 1988), en même temps que les autorités disaient qu'une inondation menaçait de submerger la pointe. Le gouvernement et les religieux planifièrent de créer une nouvelle communauté afin de déménager et de rassembler les Innus de Uashat et de Moisie en un même lieu. D'où la création de la réserve indienne de Maliotenam en 1949. Les Innus de Uashat et de Moisie ont donc été invités, même obligés, de quitter leurs anciens lieux de résidence d'été, voire annuelle pour certains, afin d'emménager dans la toute nouvelle communauté de Mani-utenam où des maisons leur étaient promises ainsi que des services comme l'eau courante, l'électricité, des allocations, l'éducation de leurs enfants.

L'opposition des *Tshemanipishtukunnuat* a été forte car ils étaient attachés à leur communauté, y étaient établis et avaient déjà lutté fort pour avoir cette parcelle de chez-soi sur le bord de la baie depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ils sont restés sur les lieux, malgré les pressions et les menaces

de la police montée (GRC) et des religieux, la fermeture de leur chapelle et l'enlèvement de son clocher qui a été transféré à la nouvelle église de Maliotenam, l'interdiction d'enterrer leurs morts dans leur cimetière et l'absence de services religieux et gouvernementaux jusque dans les années 1960. Ces familles résistantes sont ainsi restées sur leur site ancestral, mais dans des conditions semblables à celles d'un bidonville, de 1949 à 1962. D'autres ont cédé au déménagement sous la pression et la promesse de vie meilleure à Maliotenam. En 1962, leur acharnement a donné ses résultats car il y a eu une reprise de négociations entre le Chef Daniel Vachon et le gouvernement, donnant lieu à un réaménagement de la réserve, une reprise des services sanitaires, gouvernementaux et religieux et la construction de nouvelles maisons en 1966 (Charron et Boudreault 1994: 28; Dubreuil 1997; Entrevues *Des tentes aux maisons* 2011; Charest *et al.* 2012, 2015a).

Aujourd'hui, Uashat est dotée d'infrastructures importantes lui conférant les caractéristiques d'un milieu urbain et de bonnes possibilités de développement économique. Le centre commercial Les Galeries Montagnaises, une propriété des Innus fondée en 1976 et située sur le boulevard principal de Sept-Îles, héberge des grands magasins comme Wall-Mart, St-Hubert, Tim Hortons, Maxi en plus de magasins innus comme Artisanat Apakuai. Des grands magasins de la ville de Sept-Îles comme le IGA, L'Aubainerie, etc., sont aussi situés sur le territoire de la réserve en face. Des organismes « nationaux » innus ont aussi leurs bureaux sur la communauté, comme l'Institut Tshakapesh (culture et éducation innues) et la CEDEM (Corporation de développement économique montagnaise). Le Musée Shaputuan, dédié à la culture innue, y est situé. Uashat a son école primaire et une école secondaire, Manikanetish, pour les Innus de Uashat mak Mani-utenam, ainsi que des garderies, un centre d'accueil pour les jeunes, un foyer pour personnes âgées. Le boulevard des Montagnais constitue un centre industriel et administratif de la communauté avec les bureaux du Conseil de bande de Uashat mak Mani-utenam et de nombreux bureaux d'entreprises innues, surtout du domaine de la construction, la Galerie d'art AGARA et un poste d'essence. Malgré tous ces services et la proximité immédiate de la ville, on dit que les Innus de Uashat demeurent davantage repliés sur eux-mêmes vis-à-vis des Allochtones, car ils sont davantage sujets à vivre directement de la discrimination et du racisme (Entrevues *Des tentes aux maisons* 2011; Charest *et al.* 2012, 2015a).

Depuis la « guerre de clocher » entre Uashat et Mani-utenam, malgré des liens familiaux et amicaux forts entre leurs membres, il existe toujours des tensions politiques entre ces deux communautés qui, d'un bord et de l'autre, menacent parfois de se séparer. Par exemple en 1991, avec la négociation concernant le projet de barrage hydroélectrique SM3 sur la Ste-Margueritte, davantage d'Innus de Mani-utenam étaient contre et ils ont protesté en menaçant Uashat de scission.

### 8.1.3 Moisie et les Mishta-shipiunnuat

Lors de leurs séjours estivaux sur la côte, pour leur part, les *Mishta-shipiunnuat* campaient à l'embouchure de la rivière Moisie sur le golfe Saint-Laurent, à la pointe de Moisie (*Metsheteu*). Des premiers postes de traite de Sept-Îles, vers 1650, jusqu'à la création de Mani-utenam en 1949, ils allaient séjourner à Sept-Îles en période estivale avec leurs confrères *Tshemanipishtukunnuat* pour commercer leurs fourrures au poste de traite de Sept-Îles ainsi que pour assister à la mission catholique annuelle (Charron et Boudreault 1994: 25; Dubreuil 1993, 1997). Un avant-poste de traite a aussi été opéré à Moisie, principalement pour la pêche au saumon, de 1688 à 1895 (Charron et Boudreault 1994: 25-26). À la création de la réserve de Sept-Îles en 1906, les Innus de la bande de Moisie, qui demeuraient ou campaient à Moisie lors de leurs séjours sur la côte, ont alors relevé de l'administration de la bande de Sept-Îles (Charron et Boudreault 1994: 26).

Au 19<sup>e</sup> siècle, quelques familles d'origine occidentale (allochtone) s'étaient établies à Moisie, sur la rive ouest de l'embouchure déjà habitée par les *Mishta-shipiunnuat* et nommée *Metsheteu*. Ils étaient des pêcheurs de morue, des paysans, des travailleurs du Club Adams de pêche au saumon plus haut sur la rivière Moisie, des travailleurs forestiers ou des forges. Le village mixte de Moisie se forma ainsi et fut marqué par une cohabitation harmonieuse et solidaire entre Innus et Allochtones et un début de vie paysanne et sédentaire pour certains de ces Innus (Entrevues *Des tentes aux maisons* 2011; Charest *et al.* 2012, 2015a).

Avec mes parents, on restait déjà dans une maison en bois, dans la maison de ma grand-mère, à deux étages, à Moisie. On restait avec les Blancs, dans le village. On a toujours resté là. Jusqu'à temps qu'on nous déménage à Maliotenam. Parce que mes grands-parents avaient un ouvrage comme guide et bonne à tout faire, le camp de saumon là [Club Adams]. Mon grand-père chassait, il avait tout le temps du castor. Pis ma grand-mère faisait son jardin, ses patates... C'était tous des gens qui restaient près, qui ne montaient pas dans le bois. Mais ceux

qui montaient dans le bois, ils ne s'occupaient pas de patates, rien, pas le temps! La voisine, elle avait des dindes... c'était une Blanche. Elle avait des poules aussi, parce qu'elle nous donnait des œufs, le matin. Pis il y avait quelqu'un qui apportait du lait, je ne sais pas d'où est-ce qu'il arrivait, je sais qu'il y avait une vache dans le village. (...) Pour moi, déjà la transition commençait. C'était dans le temps de la guerre, c'était le temps de l'entraide, partage avec les Blancs. Eux autres aussi ils avaient peur qu'il y ait la guerre, ils avaient peur des bateaux dans le golfe. Ils se racontaient leurs peurs, ils se partageaient leur pain, leurs poules, beaucoup de choses. (...) Je me souviens d'avoir été à l'école, c'est madame Jourdain qui m'a enseigné. ... quand c'est l'été. Elle m'a enseigné la lecture, comment lire... [C'était dans] une grande maison au bord de la mer. C'était un vieux qui restait là. [Il y avait] un magasin général. On avait des tickets. Le thé, le sucre, le lait... (Anne-Marie St-Onge André 2011 : entretien)

À la fin des années 1940, on a incité les Innus de Moisie, tout comme les Innus de Sept-Îles, à déménager sur une terre de réserve choisie pour eux entre Sept-Îles et Moisie, et où on leur donnera des maisons neuves avec services. Le terrain de la pointe de Moisie est menacé d'inondation et convoité par l'armée canadienne afin d'y ériger une base militaire avec radars. Les Innus du village de Moisie, où on ne leur reconnaît aucun droit de propriété sur cette parcelle de terre, délaissent alors leurs maisons (estivales ou annuelles) à Moisie et aménagent à Mani-utenam à l'automne 1949. Ils craignaient l'inondation annoncée et étaient relativement forcés de déménager avec l'aide de la police montée, alors que les nouvelles maisons n'étaient même pas encore construites à Mani-utenam. Le terrain de la pointe de Moisie est alors devenu occupé par l'armée, bâti et clôturé. Cependant, fait étrange, les habitants allochtones du petit village de Moisie ont continué, eux, d'habiter les lieux encore plusieurs années après le déménagement des Innus et l'installation de la base militaire. Ils n'ont finalement déménagé que dans les années 1970. La base militaire de Moisie a opéré de 1952 à 1988.

La vie paysanne couplée aux traditions de chasse et pêche ancestrale ainsi que la cohabitation harmonieuse entre Autochtones et Allochtones caractérisant le village de Moisie semblent alors prendre fin à ce moment. Elles ne se sont pas reproduites dans la nouvelle enceinte « artificielle » de Mani-utenam, où des comportements de dépendance se sont installés peu à peu, notamment avec l'instauration des prestations familiales, la pension de vieillesse, le bien-être social, la fréquentation scolaire obligatoire des enfants à partir de 1951 et le pensionnat de Malioténam (1952-1971). En même temps, l'instauration des réserves à castor en 1953 et les limitations progressives de l'accès aux territoires rendaient plus difficiles les modes de vie ancestraux basés sur la chasse (Charron et Boudreault 1994: 27-28; Charest *et al.* 2012, 2015a).

### 8.1.4 La création de la réserve de « Malioténam » en 1949

La réserve indienne de Malioténam (Mani-utenam) a été créée en 1949 par le gouvernement fédéral dans le but de sédentariser et de rassembler sur une seule réserve les Innus établis ou rattachés à la réserve de Sept-Îles déjà existante (Uashat) et les Innus établis ou rattachés à la pointe de Moisie. Les Innus nomment d'ailleurs couramment Mani-utenam par le nom d'*Apituumiss*, « le territoire entre les deux, à moitié-chemin ». Effectivement, le territoire choisi pour établir la réserve de Mani-utenam est situé entre la pointe de Moisie (*Metsheteu*) et la réserve de Sept-Îles (Uashat), et sa section longeant la plage de la baie des Sept-Îles constituait anciennement un site de halte entre ces deux sites de campement et de rassemblement estivaux. Son territoire, couvrant 502,23 hectares de la plage au plateau boisé en haut de la falaise où est établi le village avec les services, est l'un des plus grands territoires de réserve innus, car il visait à y rassembler et y sédentariser plusieurs bandes innues. Cela avait aussi été tenté plus tôt à Pessamit (Betsiamites), mais le projet avait échoué car les bandes du nord-est n'avaient pas voulu s'y établir, ce territoire étant situé trop loin de leurs territoires de chasse ancestraux d'appartenance. Le même phénomène se produisit à Mani-utenam. Plusieurs Innus de Uashat n'ont pas voulu quitter leur premier territoire de réserve à Sept-Îles, auquel ils étaient attachés et où ils s'étaient établis en village depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Et les Innus fréquentant les territoires plus nordiques en saison froide, bien que s'étant installés dans des maisons qui leur avaient été données à Mani-utenam à partir de 1949, sont partis s'installer près de la nouvelle ville minière de Schefferville en 1954 lors de l'ouverture des mines de la compagnie Iron Ore (IOC) et du chemin de fer reliant le port de Sept-Îles à Schefferville. Ces derniers ont finalement obtenu un premier territoire de réserve à Schefferville en 1960, à Lac John, et un deuxième en 1968, à Matimekush, cette fois avec des nouvelles maisons et des services.

Un fait important de l'histoire de Mani-utenam est aussi la création du pensionnat de Malioténam en 1952 et son opération jusqu'en 1971, y rassemblant les enfants en âge scolaire de toutes les communautés innues de la Côte-Nord et de l'intérieur des terres (Charron et Boudreault 1994: 27; voir figure 63). Malioténam est devenue dès ses débuts un haut-lieu de la colonisation euro-canadienne par assimilation forcée et sédentarisation assistée, hébergeant les hauts-lieux des pouvoirs colonisateurs: pensionnat de Malioténam, bureau régional du

Ministère des affaires indiennes, police montée (GRC), première réserve où l'on donne et construit des maisons neuves aux Innus afin d'encourager la sédentarisation... (Dubreuil 1998; André 1984; Charest *et al.* 2012, 2015a). Mais avec la reprise en main par les Autochtones de certains de leurs pouvoirs politiques dans les années 1970, concernant notamment l'éducation, ces structures de colonisation sont littéralement disparues du paysage de Mani-utenam. Le pensionnat, un bâtiment pourtant relativement neuf (20 ans), a été détruit en 1971 (Charron et Boudreault 1994: 27; S. P. Vollant 2011 : entretien), certainement pour effacer le souvenir de mauvaises expériences qu'y avaient vécues de nombreux enfants innus alors devenus adultes. C'est d'ailleurs ce site devenu abandonné et délabré qui a été choisi en 1985 afin d'héberger le festival Innu Nikamu, redonnant ainsi un grand souffle de vie à la société, la culture et la fierté innues là où elles avaient été le plus durement attaquées.

## **8.2 Mani-utenam et sa vivacité musicale aujourd'hui**

Différents concours de circonstance sont à l'origine de la vigueur actuelle de la musique populaire en langue autochtone en milieu innu et particulièrement dans la communauté de Mani-utenam. Une succession de personnages et d'événements marquants se sont imbriqués les uns aux autres, les uns produisant les autres, et ainsi de suite. Globalement, je remarque que les facteurs cruciaux de cette vivacité sont le fait que Mani-utenam est un lieu de rassemblement innu important depuis au moins les années 1950, que plusieurs de ses membres ont un grand talent créatif et que s'y sont fondées des institutions culturelles déterminantes.

### **8.2.1 Un lieu de convergence et de rassemblement**

De par les mouvances de population des années 1950 et l'expérience à la fois sombre, mais collective et multi-communautaire, du pensionnat, Mani-utenam est maintenant devenue un haut-lieu de transit et de rassemblement des Innus contemporains, en particulier pour les Innus des trois communautés soeurs de Uashat, Matimekush - Lac-John (Schefferville) et Mani-utenam. Ces derniers, qui sont tous apparentés, transitent régulièrement entre ces trois communautés et plusieurs déménagent de l'une à l'autre.



La région de Sept-Îles est aussi devenue un point de convergence central pour les Innus, car elle se situe en quelque sorte au milieu du territoire innu, entre les communautés de l'ouest, la communauté du nord, les communautés de l'est (Mamit Innuat) et celles du Labrador. Des organisations innues regroupant plusieurs communautés sont situées à Sept-Îles (Uashat) : l'Institut Tshakapesh, la CDEM, Mamit Innuat, le Centre d'amitié autochtone de Sept-Îles... Les Innus des régions de Schefferville, du Labrador et de la Basse-Côte-Nord y transitent régulièrement pour y faire leur magasinage, pour des besoins médicaux ou administratifs, pour poursuivre des études, pour changer d'air ou pour y visiter des parents et amis.

Mani-utenam y apparaît comme le lieu privilégié de la musique et du spectacle, tandis que Uashat est davantage un lieu opérationnel, politiquement et économiquement. Sylvain *Putu Volland*, qui a été coordonnateur du festival Innu Nikamu pendant près de 20 ans et organisateur d'événements à Uashat et à Mani-utenam, nous a expliqué qu'il y a une culture du rassemblement et du spectacle à Mani-utenam, qui y attire les Innus de Uashat et des autres communautés, qu'on retrouve beaucoup moins à Uashat. Les événements populaires et musicaux lèvent beaucoup moins à Uashat.

S : On essaie de faire ça, la Journée des Autochtones là, au Musée Shaputuan. [...] On va faire quelque chose de nouveau. On espère que ça va continuer aussi, perdurer, comme Innu Nikamu!

ML : Ben c'est bien, si c'est en juin, pis Innu Nikamu c'est en août?

S : Oui. Parce qu'en ville, il n'y a rien han! Ça bouge pas. Moi, ils m'ont embauché, à un moment donné, d'aller travailler en ville, mais... C'est pas la même mentalité. [...] J'ai essayé deux-trois fois, j'ai essayé d'organiser des affaires... [...] À un moment donné, j'avais un groupe ici. Je l'avais fait venir pour ramasser des fonds, CCR. Des Blancs là, qui chantaient. C'est populaire leur musique! [...] Ici [Maliotenam], j'ai *fullé* la salle. Pis là-bas à Sept-Îles, 4 personnes! [...] J'ai été, avant que ça commence, j'y ai été, j'ai remboursé, pis là j'ai dit : « Ben je ne le ferai pas à soir, là! » [...]

V : Ok, pis le monde de Uashat, ils viennent-tu ici?

S : Oui.

V : Il y a comme plus une culture de spectacle ici?

S : Oui c'est ça. [...] Pourtant, ils ont un emplacement idéal. Dans le fond là-bas... [...] [Salle] Naneu, mais au fond aussi, il y a une sorte de... [site aménagé près de la plage avec une scène permanente, au belvédère sur la pointe à l'embouchure de la rivière du Poste sur la baie]. [...] C'est beau là-dedans, c'est... [...] Ils ont un système électrique, prêt à *plugger*, tout est beau. Mais... pas opérationnel. [...] Mais il y a des panneaux aussi. Tu vois, un des poteaux, avec l'entrée là, électrique.

ML : Mais il n'y a rien de prévu, c'est ça, il n'y avait pas de spectacles? Rien de ça?

S : Non. [...] Il y a eu quelque chose, ça fait trois ans. Mais ils avaient mis des tentes... Une sorte de kermesse, ils ont essayé d'avoir ça. Mais il y a une journée que le vent a pogné. Tout a

levé! Un vrai orage! 120-130 km/heure là! Au bord de la mer là! [...] Ça a levé! [...] Il y avait un chapiteau, il a tombé à terre.

V : Oups, ça c'est de la malchance ça!

S : Oui.

ML : Ça donne moins le goût d'en faire après?

S : [...] Ça avait commencé, une soirée, il n'y avait pas de monde au début. Mais deuxième soirée, il commençait à y avoir du monde. Ça a tombé à l'eau! À cause de ça. (S.P. Volland 2011 : entretien, projet *Des tentes aux maisons*; Charest et al. 2012)

## 8.2.2 Des gens de talent créatif et musical

Mani-utenam recèle des membres qui ont un grand talent créatif et musical, autant dans les registres traditionnels que populaires. En présentant les auteurs-compositeurs-interprètes innus de Uashat mak Mani-utenam qui participaient au festival Innu Nikamu de 1987, les organisateurs soulignaient justement la qualité et la quantité d'artistes locaux, ce qui expliquerait la fondation d'un tel festival dans leur communauté.

Ce n'est pas par hasard que le festival soit né ici. Presque chaque famille de la Bande de Sept-Îles et Maliotenam compte dans ses rangs un artiste, qu'il soit musicien, chanteur, peintre, dessinateur ou artisan. Les gens d'ici aiment la musique et les musiciens. (Programme du Festival Innu Nikamu 1987)

### 8.2.2.1 Tradition de grands chanteurs au *teueikan*

De grands chanteurs au *teueikan* ont marqué la vie de Mani-utenam. Ils sont tous liés de près ou de loin à Schefferville (Matimekush-Lac-John), aux familles qui ont leur territoire de chasse plus au nord et qui empruntaient la rivière Moisie traditionnellement. La plupart d'entre eux sont de la famille Mckenzie, qui tire son nom d'un ancêtre écossais qui travaillait pour un poste de traite de la Compagnie de la Baie d'Hudson (Mongeau 1981). Parmi eux, on entend encore aujourd'hui Paul-Arthur « Mitshapeu » Mckenzie résidant à Mani-utenam (père de Claude) et Alexandre Mckenzie (frère de Mitshapeu) résidant à Matimekush. Les grands-pères devenus ancêtres comme Jean-Marie Mckenzie (Uashat), Francis « Napesh » Mckenzie (Mani-utenam/Matimekush), Mathieu « Mistanapeu » André (Mani-utenam/Matimekush), Joseph Mckenzie Senior et Junior (Matimekush), Uldéric Mckenzie (Matimekush), François Aster (Matimekush) et Ben « Pentemis » Mckenzie (Mani-utenam) ont fortement marqué les Innus par leurs chants au *teueikan* et leurs enseignements durant les dernières décennies lors

de diverses célébrations (voir figure 71). La plupart d'entre eux ont enregistré leurs chants sur album ou en vidéo afin de les léguer aux prochaines générations (Audet 2005a, 2012a).

Aussi, des jeunes dans les années 1970, comme Cyrille Fontaine et la troupe Carcajou de Mani-utenam, ont repris des chants traditionnels au tambour *teueikan* dans un contexte de spectacle folklorique et les ont présentés à travers le Canada et en Europe (A. Michel 2014 : entretien; L. Fontaine 2014 : entretien; K. Rock 2009 : entretien). Les chants au *teueikan* repris en pot-pourri par Cyrille Fontaine sont aujourd'hui connus de tous les Innus; ils ont été enregistrés par le Service du Québec nordique de Radio-Canada et produits sur un album vinyle par Boot Records (C. Fontaine, B. Fontaine et P. Piétacho 1982).

### **8.2.2.2 Dynamisme musical dans la plupart des familles**

Selon mes observations et les témoignages de mes interlocuteurs, il existe à Mani-utenam un grand dynamisme musical dans la plupart des familles. On y trouve une grande tradition de veillées musicales où tout le monde y met du sien, soit au chant, à la guitare, à l'accordéon, à l'harmonica, au violon, au piano, au tambour, à la danse, etc. (Audet 2012a, 2005a; J.T. McKenzie 2015 : comm. pers.; J. McKenzie 2004 : comm. pers.; F. Vollant 2003 : entretien; R. Vollant 2009 : entretien; R. Pilot 2004 : comm. pers.; D. Bacon 2010 : comm. pers.). Entre autres, la famille de Florent Vollant était particulièrement encline à jouer de divers instruments et à chanter des interprétations de grands succès radiophoniques de l'époque, généralement country, en en traduisant des versions en *innu-aimun*; son père était d'ailleurs un grand joueur d'harmonica (J.T. McKenzie 2015 : comm. pers.; F. Vollant 2003 : entretien; R. Vollant 2009 : entretien; D. Bacon 2010 : comm. pers.). La sœur de son père, Marilda Vollant Rock, aimait beaucoup chanter, organisait des veillées chez elle et engageait des musiciens innus pour animer (K. Rock 2009 : entretien; D. Bacon 2010 : comm. pers.). Ils ont transmis cette passion aux prochaines générations. D'ailleurs, je remarque que la plupart

des femmes qui se font connaître et apprécier en tant que chanteuses innues sont parentes avec Marilda<sup>131</sup>.

Jos Thomas de Uashat (père de Réginald Thomas), Francis « Napesh » Mckenzie de Mani-utenam/Matimekush (famille parente de Claude et Philippe) et Thomas Vollant de Mani-utenam (père de Florent) furent dans les premiers à interpréter leurs propres versions en *innu-aimun* des succès radiophoniques, lors de veillées bien arrosées. « C'était quand ils prenaient un coup, pour s'amuser, c'était pas pour faire des spectacles ou pour se prendre au sérieux » (J. T. Mckenzie 2015 : comm. pers.). Jos Thomas chantait des versions de chansons country en *innu-aimun*, en s'accompagnant à la guitare. Francis « Napesh » Mckenzie jouait de l'harmonica et chantait des versions de chansons country en *innu-aimun*, en particulier des chansons de Paul Brunelle (*Idem*). Sa femme Louisa « Napeshkueu » Pinette Mckenzie chantait aussi et jouait un peu de violon et de guitare. Dans les célébrations comme des mariages, il y avait toujours des Innus qui jouaient de la guitare et de l'accordéon et/ou du violon (voir Lamothe 2000a-b), par exemple Maurice Vollant à l'accordéon avec des Jourdain, et Eugène Vollant au violon (J. T. Mckenzie 2015 : comm. pers.).

### **8.2.2.3 Figures marquantes de l'appropriation de la musique populaire, de la création d'une musique populaire innue et de son évolution**

La plupart des figures marquantes de l'appropriation de la musique populaire, de la création d'une musique populaire innue et de son évolution sont des Innus de Uashat et plus particulièrement de Mani-utenam : Joe Thomas, Francis Mckenzie, Thomas Vollant, Émile Grégoire (voir figure 64), Marilda Rock, Réal Vollant, Philippe Mckenzie, Florent Vollant et Claude Mckenzie (Kashtin), Bernard Fontaine, Les frères Grégoire, Uashau Stone, Kashkun, Tshimun et Bryan André, Maten, Shauit, Kathia Rock et Shaushiss.

Dans les années 1960, il s'est formé des groupes de jeunes Innus de Mani-utenam qui interprétaient les succès de l'heure comme les Beatles, les Rolling Stones, CCR, Les Sultans,

---

<sup>131</sup> Kathia Rock, Annie Canapé et Martine Lelièvre sont ses petites-filles; Alexandra Vollant-Cormier est sa petite-nièce, petite-fille de son frère, le père de Florent Vollant.

Hou Lops et les Mercey (J. T. Mckenzie 2015 : comm. pers.). Ces groupes de Mani-utenam étaient invités à jouer pour des soirées de danse qui se tenaient certaines fins de semaine pour les élèves du pensionnat. Ces soirées se tenaient à la salle Tipi, qui est une petite bâtisse à côté de l'église de Mani-utenam, qui sert aujourd'hui de hangar. C'était aussi le lieu des pratiques de musique de différents groupes (*Idem*). Ils faisaient des spectacles aussi lors de festivités comme des mariages, les kermesses d'été (pow wow) à Mani-utenam et à Uashat et parfois dans d'autres communautés. C'était par exemple le groupe de Réal Vollant (chant et guitare), Frank Jourdain (banjo) et Marcel Aster (guitare); de Roger Aster et Paul Drouin (fils du directeur allochtone du pensionnat) (*Idem*). Dans les années 1970, il y avait aussi à Mani-utenam le groupe Tamtam Boys de Philippe Mckenzie (chant et guitare), Donald Fontaine, Marcel Aster et Arthur Robertson et le groupe Les Montagnais avec Jean-Guy Thomas, Léon Fontaine, Normand Fontaine et Jules Vollant, qui jouaient des *covers* populaires lors de diverses célébrations et des pow wow dans différentes communautés (*Idem*). Il y avait aussi ce genre de groupes de musique dans les autres communautés comme à Mingan (Ekuanitshit), Matimekush (Schefferville) et Pessamit, mais il y en avait surtout à Mani-utenam (*Idem*). C'est peut-être par la présence du pensionnat et des prêtres qui y organisaient des festivités que tant de groupes de musique se sont développés à cette époque à Mani-utenam.

*Enregistrements de musique autochtone réalisés par le Service du Québec nordique de Radio-Canada puis Boot Records*

Les enregistrements de musique autochtone réalisés par le Service du Québec nordique de Radio-Canada à la fin des années 1970 et au début des années 1980, puis produits par Boot Records au début des années 1980, ont fortement influencé les productions musicales autochtones de l'époque (voir 5.2.2). En particulier, les enregistrements sur album vinyle du pionnier de la musique populaire innue en langue *innu-aimun*, Philippe Mckenzie de Mani-utenam (c1975, c1976, c1977) dont les deux premiers ont été reproduits sur un long-jeu en 1982 par Boot Records et le troisième (c1977) était enregistré avec les auteurs-compositeurs-interprètes Bernard Fontaine et Florent Vollant également de Mani-utenam, ont touché directement les Innus de Mani-utenam. Bernard Fontaine a aussi enregistré ses compositions de chansons populaires en langue *innu-aimun* avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada sur un album vinyle long-jeu produit par Boot Records (Fontaine, Fontaine et Piétacho

1982). Ces productions d'albums ont permis de valoriser et de faire connaître ces chants et musiques méconnus en dehors de leur milieu culturel, et, en se faisant entendre dans les maisons et les radios, ils ont rendu l'espoir d'un enregistrement d'album possible et ont suscité et inspiré d'autres créations.

### *Succès international de Kashtin*

Le succès régional (1984-1989), puis national et international de Kashtin (1989-1995) a mis Mani-utenam « sur la *map* » dans les médias et l'opinion publique allochtone. Depuis 1995, Florent Vollant et Claude Mckenzie poursuivent leur carrière solo en se rassemblant à l'occasion et continuent de faire connaître leur musique populaire innue et leur village de Mani-utenam au reste du monde.

### *Shauit et sa collaboration avec Samian*

L'alliance du chanteur de rap algonquin Samian de Pikogan avec le chanteur reggae innu Shauit de Mani-utenam a permis de faire connaître les talents de Shauit par l'entremise du succès québécois de Samian (voir notamment leur chanson *Les nomades*, 10.2.5). Aussi, par cette collaboration, Samian s'est fait connaître et apprécié à Mani-utenam et y a propagé son influence par ses spectacles et ses visites fréquentes dans la communauté.

## **8.2.3 Des institutions culturelles déterminantes**

Le festival Innu Nikamu, la radio communautaire CKAU de Uashat mak Mani-utenam dont les studios sont situés à Mani-utenam et le Studio Makusham sont des institutions culturelles déterminantes qui ont permis de faire fleurir la musique innue à Mani-utenam. À celles-là se rajoutent d'autres organismes culturels qui alimentent la vivacité artistique et musicale de Mani-utenam.

### **8.2.3.1 Dynamisme de la radio communautaire CKAU FM**

Les radios jouent un rôle important de communication et de mise en relation communautaires dans les communautés autochtones (voir 5.2.1; Breen 1992). La radio communautaire CKAU FM de Uashat mak Mani-utenam, dont les bureaux et les studios principaux sont situés à Mani-utenam, connaît un grand dynamisme et est un élément

incontournable dans la communauté depuis sa fondation en 1984. Philippe Mckenzie dit que c'est avec la radio que ses musiques ont commencé à être connues, en étant diffusées dans les radios innues, et que c'est à ce moment que plusieurs jeunes ont commencé à composer et à s'enregistrer pour être diffusés à la radio (P. Mckenzie 2011 : entretien). Les premiers enregistrements de Kashtin, de Claude Mckenzie et des Frères Grégoire ont d'ailleurs été faits avec Léonard Mckenzie (grand frère de Claude) dans les studios de la radio CKAU dans les années 1980. Par ses productions Innu Tekenep visant la promotion et la distribution de la musique innue, Léonard McKenzie a aussi enregistré plusieurs groupes innus au début des années 1990 (M. Jourdain 2012 : entretien).

La radio locale innue *Kushapatshikan* CKAU FM 90,1 / 104,5 de Uashat et Mani-Utenam joue un rôle majeur dans la vie sociale des Innus de la région de Sept-Îles. Par son nom *Kushapatshikan*, elle évoque la tente tremblante dont les anciens chamanes innus se servaient pour communiquer avec les esprits du territoire, recevoir des nouvelles lointaines et influencer le cours des événements. CKAU est un membre dynamique du réseau de la SOCAM, la Société de communication Atikamekw-Montagnais desservant les communautés innues et atikamekw du Québec ([www.socam.net](http://www.socam.net)). Avec ses animateurs de tout âge et de tout style, elle offre une programmation diversifiée en langue *innu-aimun* ainsi qu'en français : émissions musicales variées, émissions de nouvelles réalisées par ses journalistes et bingos. Les Innus et les Allochtones de la région de Sept-Îles sont friands des bingos qu'elle organise et qu'elle anime en ondes dans la langue *innu-aimun* ainsi qu'en français. CKAU gère des budgets considérables provenant principalement des revenus de ces bingos, qui servent au fonctionnement de la station ainsi qu'au développement communautaire, en redistribuant les profits dans la communauté par l'octroi de dons, de subventions et de commandites aux personnes, aux familles et aux organisations autochtones.

CKAU est un acteur déterminant de la promotion et de la diffusion de la musique populaire innue. Dans les communautés de Mani-utenam et de Uashat, une majorité de maisonnées écoutent quotidiennement la radio CKAU. Elles se tiennent ainsi au courant des nouvelles locales dans leur langue *innu-aimun* et des demandes de toutes sortes venant de la communauté (ex. : demande de covoiturage, de retour d'un appel téléphonique entre telle et telle personne, annonces de menus de restaurants « maison » et d'activités locales, envoi de

souhaits et de musique, etc.). La radio est également écoutée par les Allochtones de la région qui apprécient sa programmation, ainsi que par les Innus des autres communautés qui l'écoutent en ligne sur le web ou par le biais de leurs stations de radio locales qui en diffusent certaines émissions.

### *Historique de la radio CKAU*

La station de radio communautaire CKAU de Uashat mak Mani-utenam a été fondée en 1984 (Documents internes CKAU, anonyme 2009; Charron et Boudreault 1994: 44). À partir de ses premiers bureaux et studios situés dans l'édifice du gymnase de l'école de Mani-utenam, fonctionnant avec des travailleurs bénévoles et du matériel de base, la station de radio a fait son bout de chemin et constitue maintenant une institution importante de la communauté. Elle possède son propre centre d'administration, de production et de diffusion à Mani-utenam, du matériel de haute technologie et une banque d'employés qui « font la file » pour y travailler.

L'objectif premier de la radio communautaire, au moment de sa création, était d'informer la population innue sur le déroulement, les enjeux et les impacts des négociations territoriales du Conseil Atikamek-Montagnais (CAM) avec les deux paliers de gouvernement, fédéral et provincial. C'est ainsi qu'on a doté les communautés innues de stations de radio au début des années 1980.

Les premières démarches furent entreprises auprès du Ministère des communications du Québec, ainsi qu'avec le secteur de l'éducation du Ministère des affaires indiennes et du nord. Des négociations ont été menées afin d'obtenir un financement pour la mise en place d'un réseau de communication devant desservir l'ensemble des communautés innues, atikamekw et algonquines. Les Algonquins se sont par après retirés et le réseau devint celui des Atikamekw et des Innus (SOCAM). Un plan de formation fut élaboré conjointement avec les communautés. Les premiers animateurs, journalistes et gérants de station furent formés à Duchesnay, près de Québec. Ils provenaient de toutes les communautés innues, atikamekw et algonquines. La première station qui devait voir le jour était celle de Maliotenam, mais par manque de fonds, la radio n'a pas pu voir le jour à ce moment. C'est alors la communauté de Nutashkuan qui a ouvert la première station. Quelques années plus tard, le financement fut



renouvelé et CKAU a alors pu diffuser sa première émission, en 1984. Dès la première année, un comité radio a été formé et a ainsi entrepris la grande aventure de la radiophonie. Paul-Arthur McKenzie en a été le premier directeur. En même temps, la SOCAM regroupait l'ensemble des stations et ouvrait un studio à Sept-Îles ainsi qu'un studio à La Tuque, où sont situés les bureaux du Conseil de la Nation atikamekw (anciennement la branche atikamekw du CAM). Encore aujourd'hui, les Innus écoutent les nouvelles dans la langue *innu-aimun* parlée depuis des millénaires. (Documents internes CKAU, anonyme 2009; P.-A. McKenzie 2011 : entretien; R. Vollant 2011 : entretien; A. Aster 2011 : entretien; J.-M. Pinette 2011 : entretien; G.-E. Vollant 2011 : entretien).

Par la suite, quand les négociations furent suspendues avec la fin du CAM, la radio CKAU *Kushapatshikan* s'est donnée d'autres missions. Les bingos sont alors apparus afin de pallier au manque de financement de la radio et supporter les coûts d'opération. Puis, ce moyen de financement s'avérant lucratif, la radio a alors commencé à distribuer ses profits dans un objectif caritatif, en venant en aide aux gens de la communauté dans le besoin, en particulier les familles n'ayant pas d'assurance pour défrayer les coûts liés aux funérailles. (Documents internes CKAU, anonyme 2009; R. Vollant 2011 : entretien).

La radio communautaire CKAU assume aujourd'hui les missions suivantes :

#### Mission de communication

- Animer la vie de la communauté en diffusant des émissions réalisées localement par des Innus;
- Offrir un espace d'expression et de prise de parole aux gens de la communauté;
- Promouvoir, conserver et diffuser la langue *innu-aimun* et la culture innue;
- Informer et sensibiliser les Innus sur les sujets d'actualité et les événements qui les concernent;
- Faire de l'éducation populaire;
- Encourager les artistes innus, en particulier les musiciens par la diffusion de leurs enregistrements.

#### Mission sociale caritative

- Aider financièrement les personnes, les familles et les organisations autochtones de la communauté en octroyant des dons;
- Soutenir le développement communautaire (diffusion, dons, commandites).

(V. Audet et R. Vollant 2011 : [www.ckau.com](http://www.ckau.com))

### *Petite rétrospective des émissions et des animateurs*

Dans les premières années, l'une des émissions les plus populaires était l'émission «Grand galop et petit trop», animée par les co-animateurs Georges-Eugène «Popeye» Vollant et Jean-Marc Pinette. «Grand galop et petit trop» était une émission country-western diffusée les samedis soirs, de 7 h à 10 h pm. Tout le monde se branchait à cette émission. Quelques années plus tard, Alexandre Aster a pris la relève de l'animation de l'émission country-western avec son émission «Country Centre-ville», tout aussi populaire (G.-E. Vollant, J.-M. Pinette, A. Aster, R. Vollant 2011: entretien).

Un deuxième studio, le «Studio 3», avait été ouvert pendant quelques années à Uashat aux Galeries montagnaises. Des émissions pouvaient alors être réalisées et diffusées directement de ce studio en plus du studio de Mani-utenam, facilitant ainsi la participation des Innus de Uashat à la programmation, entre autres pour les animateurs Jacques «Jako» Fontaine et Marc-Alex Fontaine. Ce studio fut ensuite fermé et maintenant le studio relais de Uashat ne fait que diffuser la programmation réalisée aux studios de Mani-utenam. Toutefois des animateurs habitant à Uashat continuent de participer à la programmation de CKAU aux côtés des animateurs de Mani-utenam (*Idem*).

Claude McKenzie raconte ses premières expériences d'animateur de la radio CKAU dans les débuts.

C : Je me souviens lorsque la radio communautaire est arrivée à Maliotenam, lorsqu'elle était installée dans la réserve autochtone de Maliotenam. [...] J'étais à ses débuts de cette station-là, j'ai été un des premiers animateurs. Sans prétention, mais je suis très très très fier d'être un des premiers animateurs.

V : [...] Tu étais plutôt jeune encore!

C : Mes bas étaient très troués à cette époque-là! [...] Mais je me souviens que c'est grâce à mon père Paul-Arthur que cette station-là en fait... Il a fait la demande pour qu'il y ait cette station-là autochtone à Maliotenam et ça a été accepté. [...] C'était comme à l'époque où les gens, écouter la radio dans les années 1940 là t'sais... Nous autres on a été très, très, très contents d'avoir notre propre station. Je me souviens, on mettait des chansons autochtones. Immédiatement, ça a été, c'était une station autochtone, uniquement autochtone, avec des animateurs autochtones, donc c'était naturel de mettre des chansons autochtones. À l'époque, y'en avait pas beaucoup, hein! [...] Il y avait Philippe McKenzie, y'avait Florent Vollant, j'étais même pas là j'pense. J'étais vraiment encore un gamin à cette époque-là, mais je me souviens que je mettais leurs chansons lorsque c'était le temps... [...] Y'avait des disques vinyles encore quand j'ai commencé l'animation hein... C'est juste pour te dire que ça fait assez longtemps, trente ans déjà, certain, facile! [...]

V : C'était quoi toi par exemple que tu faisais jouer? C'était les musiques populaires internationales de cette époque-là?

C : Oui c'est vrai, j'étais beaucoup plus... Je m'évadais beaucoup plus que les autres animateurs là. J'avais la chance de flâner un peu en ville pour découvrir d'autres sortes de musique, plus actuelles à l'époque, je devrais dire. [...] J'arrivais de la ville pis je flânais entre Montréal et Sept-Îles en effet, fait que ça m'a aidé à avoir une certaine expérience urbaine en direct à Maliotenam. [...] Quand j'avais ma paye, j'me souviens très, très, très bien, je m'en allais en ville pis j'allais acheter des disques (rires). [...] Pour les mettre en ondes. [...] Beatles... Bon je dirais un p'tit peu Rush à l'époque, j'écoutais beaucoup Loverboy, Yes, John Lennon qui sortait son album, je pense « Double Fantaisie », à l'époque dans les années quatre-vingt. (Claude Mckenzie 2013 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

### **8.2.3.2 Ancien centre de production innu du réseau de communication Attikamek-Montagnais (SOCAM) à Sept-Îles**

La Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM) a été fondée en 1983, dans le cadre des activités du Conseil Atikamekw-Montagnais (CAM), afin de fonder et de réseauter les radios communautaires innues et atikamekw et permettre ainsi une communication entre toutes ces communautés ([www.socam.net](http://www.socam.net); figure 21). Le premier centre de production innu du réseau de communication Atikamek-Montagnais (SOCAM) était situé dans la ville de Sept-Îles, aux côtés des studios locaux de Radio-Canada. La présence de ce centre de production « national » innu dans la région, à proximité des communautés de Uashat mak Mani-utenam, ainsi que la participation de membres de ces communautés à la production, a certainement influencé et favorisé le dynamisme radiophonique, culturel et musical que l'on y remarque encore aujourd'hui. La SOCAM était d'ailleurs un des principaux collaborateurs et commanditaires des premiers festivals Innu Nikamu, tel qu'on peut le voir par les bannières qui étaient affichées sur la scène du festival dans les années 1989-1990 (Malenfant 2004). Le centre de production innu de la SOCAM à Sept-Îles a opéré jusque dans les années 1995 (circa 1983-1988, 1994 encore en fonction) (Charron et Boudreault 1994: 7). (Après la fin du CAM en 1994), il a été fermé et la production innue a été centralisée à Wendake où sont maintenant regroupés les centres de production innus et atikamekw. Aujourd'hui, la SOCAM regroupe quatorze stations affiliées et diffuse par satellite, en mode numérique, à partir de son centre de production situé à Wendake, des émissions quotidiennes en langue *innu-aimun* et atikamekw dans les communautés desservies par ces stations ainsi que via son site web ([www.socam.net](http://www.socam.net)).

### 8.2.3.3 Le Festival Innu Nikamu depuis 1985

Le Festival Innu Nikamu est un événement majeur de la communauté de Mani-utenam et de la musique populaire autochtone au Québec. Il favorise et stimule grandement la relève et la production musicale innues en langue *innu-aimun*, ainsi que plus largement, celles des Autochtones au Québec. Il a été fondé en 1985 à l'initiative d'un groupe de jeunes déterminés de Mani-utenam. Il se tient dans la communauté innue de Mani-utenam à chaque mois d'août, généralement pendant quatre jours, rassemblant des milliers de spectateurs principalement Innus. Depuis les débuts du festival, c'est comme si la musique à Mani-utenam « allait de soi », elle est devenue un élément incontournable de cette communauté. (Voir chapitre 9)

D'ailleurs, certains auteurs-compositeurs-interprètes ont composé des chansons en l'honneur de Mani-utenam et du festival. Par exemple, dans sa chanson *Malio tenam* (Blacksmith – Hommage 2009), l'auteur-compositeur-interprète innu de Mashteuiatsh Alcide Blacksmith racontait son plaisir de venir à Malio tenam pour chanter au festival Innu Nikamu. Dans les débuts du festival, Claude McKenzie a composé la chanson *Innu nikamu* exprimant le bonheur de voir les siens chanter en *innu-aimun* et se rassembler pour le festival (Audet 2012a : 124-125; voir annexe 1). Dans sa chanson *Mani-utenam*, antérieure au festival (Mckenzie *et al.* c1977), Philippe Mckenzie raconte le bonheur de vivre à Mani-utenam (voir annexe 1). Plusieurs artistes l'interprètent jusqu'à aujourd'hui pour exprimer leur plaisir d'être à Mani-utenam ou pour faire honneur à ce lieu, ce foyer.

### 8.2.3.4 Le Studio Makusham

Le studio d'enregistrement et de production musicale Makusham de Mani-utenam est un acteur important de la musique populaire innue, non seulement à Mani-Utenam, mais aussi dans tout le monde innu, voire autochtone au Québec. Il est l'un des seuls studios entièrement

gérés par des Autochtones, produisant des Autochtones et situé en territoire autochtone au Québec<sup>132</sup> (www.makusham.com).

Le studio Makusham a été fondé à Mani-Utenam par Florent Vollant en 1997 avec son fils musicien Mathieu Mckenzie et le technicien de son, bassiste et réalisateur innu Kim Fontaine, dans l'objectif de « donner l'opportunité aux créateurs, aux artistes et à la musique autochtone de rayonner de tou[s] ses feux » et de « rapprocher les différentes cultures afin de permettre l'émergence d'une création multiculturelle unique » (www.makusham.com). Il est sous la responsabilité de Florent Vollant, de Mathieu Mckenzie (propriétaires) et de Kim Fontaine (technicien de son, bassiste et réalisateur). De nombreux artistes innus de différentes communautés y enregistrent et y produisent leurs albums. Certains artistes d'autres nations tels que Samian (Algonquin) et Pascal Ottawa (Atikamekw), et des artistes allochtones tels que Zachary Richard et Marc Déry sont aussi venus profiter des services du studio. Il produit aussi des musiques de documentaires, des thèmes pour émissions de télévision, des narrations d'histoires et du matériel pédagogique pour l'Institut Tshakapesh (ancien ICEM) (*Idem*). Le Studio se spécialise également dans la gestion d'événements et la production de spectacles, principalement des lancements d'albums (*Idem*).

En 2009, les activités du studio se concentraient autour de l'enregistrement de l'album de Shaushiss Fontaine, d'un album hommage au regretté Alcide Blacksmith de Mashteuiatsh et du deuxième album de Bryan André. La plupart des sessions de création et d'enregistrement de l'album *Ekumamu* de Florent Vollant (2009) se sont également réalisées au studio Makusham; son quatrième album *Puamuna* (2015) y a été entièrement enregistré et réalisé. Depuis 2010, le studio a notamment enregistré et produit les albums des chanteurs et groupes innus Kenikuen Mark (2011), Meshikamau (2010), Andrew Penashue (2011), Petapan (2011), Ti-John Ambroise (2013), Raphaël Picard (2013), Bill St-Onge (2014) et de l'auteur-compositeur-interprète atikamekw Pascal Ottawa (2014).

---

<sup>132</sup> Le Studio Inniun, situé dans la communauté de Uashat aux abords de Sept-Îles, s'y compare. Aussi, on trouve dans plusieurs communautés des studios scolaires mis à la disposition des étudiants.

### 8.2.3.5 Productions audiovisuelles

On trouve des productions audiovisuelles importantes à Mani-utenam : Manitu et Kunakan. Aussi, depuis 2006, les escales du studio ambulant du Wapikoni Mobile et de Musique nomade à Uashat ou à Mani-utenam, selon les années, attirent un grand nombre de jeunes Innus qui y sont assistés et formés afin de réaliser des courts-métrages, des enregistrements musicaux audio et des vidéoclips.

Les Productions Manitu, formée des Innus Zachary Bellefleur, Evelyne St-Onge et du cinéaste malécite Eddy Malenfant établi dans les environs, filme divers événements de la communauté depuis les années 1980, constituant ainsi une immense banque d'archives audiovisuelles. Ils ont réalisé et produit des films innus (Malenfant 1992, 2000, 2003, 2012) et de nombreuses capsules vidéo sur la culture innue que l'on peut visionner sur le site web *Nametau Innu* (Nametau Innu). Ils ont aussi compilé 20 ans de spectacles et de rencontres du festival Innu Nikamu sur DVD (Malenfant 2004). Eddy Malenfant est aussi celui qui a capté plusieurs images vidéo qui ont été utilisées dans les vidéoclips de Kashtin (1989, 1990).

Les productions Kunakan sont dirigées par le cinéaste et réalisateur innu Réginald Vollant. Il réalise et produit plusieurs documentaires sur les Innus ainsi que la série d'émissions de télévision musicales *Makusham* diffusée à APTN (R. Vollant 2009, 2010, 2011).

#### *Émission Makusham*

L'émission musicale télévisée *Makusham* a été conçue puis réalisée par François Savoie des Productions Connections de Moncton qui réalise *Pour l'amour du country* animée par Patrick Normand, et le producteur et cinéaste innu Réginald Vollant de Mani-utenam, avec son frère Florent Vollant comme animateur. Bien que cette émission soit produite à Moncton et présente à la fois des musiciens allochtones et autochtones de différentes nations, elle est dirigée par des Innus de Mani-utenam. Réginald Vollant compte d'ailleurs la produire un jour à Mani-utenam, pour en faire également un centre de production télévisuelle! (R. Vollant 2009 : entretien)

F : Ça m'a permis, moi, de vivre une expérience, d'accueillir des musiciens, d'accueillir des artistes, d'accueillir des gens qui aiment la musique, qui font de la musique, pis qui ont besoin d'être supportés, d'être encouragés, d'être soutenus, d'être valorisés, d'être une source de fierté, pour d'où est-ce qu'ils viennent. [...] C'est des amis que j'ai rencontrés pis avec qui j'ai eu la

chance de travailler, pis bon, de partager du bon temps avec eux autres, sur d'autres projets, sur d'autres rencontres. Pis là, le fait de les ramener avec moi dans une émission de télévision, ça a été quelque chose d'assez naturel. On n'a pas trop forcé. Mais il y en a d'autres que j'ai découverts. [...] Qui sont venus nous rejoindre à Moncton, pis bon, ça a fait quand même quelque chose d'assez particulier. [...] Il y a treize émissions [*Makusham* 1], donc deux invités par émission, ça a fait qu'on a rencontré du beau monde, c'est sûr. [...] Sur douze jours je crois, si je me souviens bien. Mais ça a été super! On avait une très belle équipe. [...] Il y avait du rap dans ce qu'on a fait, il y avait du country dans ce qu'on a fait, il y avait des trucs un petit peu plus pop je dirais, il y avait des trucs traditionnels aussi, des trucs en anglais, en français, en algonquin, regarde, il y en avait en mi'kmaq, il y en avait de plusieurs origines. [...] Moi j'avais un *house band* avec moi. [...]

V : Puis est-ce que ça a créé des connections entre les artistes, le fait de se rencontrer, de participer?

F : C'est sûr que c'est des choses que tu lances comme ça, que tu lances en l'air comme ça. Pis tu ne sais pas où est-ce que le vent va les porter, tu vois. Pis ils vont se rencontrer à un moment donné, pis c'est sûr que ça va donner quelque chose, mais on ne le sait pas, qu'est-ce que ça va donner. On le verra bien, mais on n'a pas fait ça pour rien, c'est certain. Ce n'est pas des gestes gratuits, ce n'est pas des gestes inutiles. On a lancé ça dans les airs, ça va tomber où? Pis ça va prendre quelle forme, toutes les relations qu'on a entretenues? On a allumé un feu, tu vois. Pis bon, là il s'agira de l'entretenir, mais ça, comment et quand et dans quelle situation? On va le voir plus tard. Mais je sais qu'on a fait quelque chose de bien.

V : Je m'intéresse beaucoup à ça justement, les occasions de rencontre entre musiciens, festivals ou spectacles collectifs...

F : *Makusham*, c'en est un très très bel exemple. [...] Tu sais, à un moment donné, moi je me retrouve à chanter avec Zachary Richard, Elisapie Isaac, et moi, bon ben regarde, ça là, je ne sais pas qu'est-ce que ça va donner, tu sais. [...] On a chanté *Dans le nord canadien*, une chanson de Zachary Richard. Pis Zachary a chanté en inuktitut avec Elisapie aussi! Ça c'est assez particulier! Regarde, un autre moment donné, Bourbon Gauthier, Bryan André pis moi, ça a fait comme wow! Je ne sais pas, pour moi, c'est des très beaux moments, des moments très intenses! À un autre moment donné, Charles-API Bellefleur qui fait une ouverture traditionnelle pour l'émission *Makusham*, c'est très intense! [...]

V : [...] Comment vous avez choisi le nom de l'émission?

F : Ben regarde, tu peux pas faire un rassemblement de ce genre-là, pis passer à côté du nom et du mot *makusham*. Tu ne peux pas faire ça. Il n'y a pas l'équivalent autre en Innu. *Makusham*, c'est grand là. Ça couvre beaucoup. Pis c'est notre intention. C'est de couvrir le plus large possible. Pis l'émission *Makusham* comme telle, c'est une émission où est-ce qu'on y va avec l'esprit de rassemblement justement, l'esprit d'ouverture, tu vois. [...] C'est ce rassemblement-là que nous autres, on va au-delà des barrières, on va au-delà des distances, on va au-delà des langages, on va au-delà des origines, tu vois. Ceux qui ont cet esprit-là, ils viennent à cette émission-là. C'est ça qu'on a comme ouverture. C'est grand là. On ouvre grand. (F. Vollant août 2009 : entretien)

### 8.2.3.6 Lieux de diffusion

En plus de la tenue annuelle du festival Innu Nikamu sur le site qui lui est dédié à Mani-utenam, les communautés de Uashat et de Mani-utenam tiennent plusieurs événements avec spectacles dans plusieurs lieux de diffusion à l'année longue.

Les salles communautaires Naneu à Uashat et Teueikan à Mani-utenam se remplissent régulièrement pour différentes occasions de rassemblements festifs accompagnés de spectacles d'artistes innus comme des mariages et des fêtes de famille, des célébrations communautaires, des tournois sportifs, etc. De même pour le chalet communautaire situé sur le site de Shipit sur le bord de la rivière Moisie, qui offre également un espace extérieur dans un paysage naturel enchanteur.

Le Musée Shaputuan, situé à l'entrée de Uashat et dirigé par les Innus de Uashat mak Mani-utenam, est également un lieu de rassemblement, de diffusion et de spectacle important pour les Innus et les artistes autochtones dans la région. Il s'y tient notamment le Symposium Mamu à chaque mois d'août la fin de semaine suivant celle du festival Innu Nikamu depuis 2006. Ce symposium d'art visuel est organisé par des membres de Uashat mak Mani-utenam et expose les œuvres d'artistes autochtones du Québec et d'ailleurs, en plus de créer des occasions de création devant public et de rencontre en direct avec les artistes. Le Symposium anime ses soirées en offrant des spectacles de musiciens innus. Le Musée Shaputuan est également le lieu de projection des réalisations audiovisuelles des escales du Wapikoni Mobile à Uashat mak Mani-utenam et accueille parfois des spectacles musicaux à ces occasions.





## CHAPITRE 9. Le festival Innu Nikamu de Mani-utenam

Le festival Innu Nikamu est un festival de musique populaire autochtone qui se déroule à tous les mois d'août, généralement pendant quatre jours, dans la communauté innue de Mani-utenam (voir [innunikamu.ca](http://innunikamu.ca); figures 68-80). C'est un grand rassemblement annuel d'été, et le plus important rassemblement national actuel des Innus (Mailhot 1999: 58; Audet 2005a, 2012a). Il est aussi un lieu et un moment clés de la scène de la musique populaire autochtone au Québec. C'est une institution incontournable dans le domaine de la musique populaire autochtone au Québec, l'une des plus anciennes et la seule qui soit vraiment dédiée à la musique populaire, aux créations contemporaines et qui privilégie l'expression en langue autochtone (Cavanagh *et al.* 1988; Audet 2005a : 86-90, 2012a). Bien que le festival soit surtout un événement innu, organisé par des Innus, rassemblant des Innus de toutes les communautés et de toutes les générations et présentant des artistes innus majoritairement, il favorise également la participation d'artistes et de spectateurs de multiples nations autochtones, et de quelques allochtones. En donnant une large place à la relève innue et en incitant les musiciens autochtones à chanter dans leur langue, le festival a fortement influencé la création et la production de musiques populaires en langue autochtone chez les Innus ainsi que chez les autres nations. Sans le festival Innu Nikamu, la vigueur de la musique populaire autochtone en langue autochtone et de son réseau ne serait sûrement pas celle qu'elle est aujourd'hui. La plupart des artistes de ce réseau passent un jour ou l'autre par ce festival et même y retournent régulièrement. Plusieurs artistes autochtones au Québec et au Labrador considèrent ce festival prestigieux, comme un objectif à atteindre, et sont honorés d'y participer (S. Ottawa 2011 : entretien; P. Ottawa 2011 : entretien; C. Penosway 2009 : entretien; D. Chachai 2011 : comm. pers.; P. H. Gros-Louis 2009 : comm. pers.).

Le festival Innu Nikamu a été fondé par un petit groupe de jeunes de Mani-utenam en 1985, rassemblant la crème des musiciens autochtones du Québec de l'époque et des milliers d'Innus et autres Autochtones. Philippe McKenzie en a été l'un des idéateurs et par son réseau de contact avec les autres musiciens autochtones de l'époque, il permettait déjà la venue de *folksingers* reconnus comme Morley Loon, Willy Mitchell et Willie Dunn à Uashat et Mani-utenam avant 1985, et leur influence musicale s'est ancrée dans ces communautés. Florent

Vollant, qui côtoyait aussi avec lui ces *folksingers* en étant son musicien et partageait le même rêve, a pris le flambeau pour en faire un événement réel, avec Danielle Descent et Jean-Luc Vollant. Ils ont profité du contexte de l'Année internationale de la jeunesse pour recevoir du financement afin de fonder ce festival voulant rassembler les Innus et les musiciens de toutes les nations autochtones du Québec à Mani-utenam<sup>133</sup>. Avec le festival Innu Nikamu, la musique à Mani-utenam est devenue un élément incontournable de cette communauté.

Les buts du festival Innu Nikamu se résument comme suit. Je les ai consignés à l'écrit en 2011 avec Réginald Vollant, directeur du festival Innu Nikamu et de la radio CKAU de Uashat mak Mani-utenam depuis 2010.

- Rassembler les gens (et contrer l'isolement géographique);
- Favoriser l'échange, la rencontre, le partage, la solidarité;
- Promouvoir les artistes autochtones et leur musique (aussi danse, théâtre, oralité, littérature, arts visuels);
- Promouvoir les langues autochtones;
- Promouvoir la culture et la fierté identitaire des Innus et des différentes nations autochtones;
- Présenter des artistes de différentes nations;
- Développer le goût et la curiosité musicale de son public;
- Favoriser la relève et sensibiliser les jeunes aux modes d'expression artistique reliés à leur culture;
- Exprimer le vécu contemporain des Autochtones, davantage que « l'imaginaire hollywoodien des pow wow » (R. Vollant 2011 : entretien);
- Être un outil de développement social, culturel, socio-économique;
- Stimuler la fierté, la confiance et la capacité de travailler pour une prise en charge des Autochtones par eux-mêmes.

(Audet et R. Vollant 2011<sup>134</sup>)

---

<sup>133</sup> Bernard Duchesne raconte aussi l'histoire du festival Innu Nikamu dans la revue Rencontre publiée par le S.A.G.M.A.I., en décembre 1987. Mais je n'ai pas pu mettre la main sur ce document.

<sup>134</sup> Ce texte est un document de travail qui n'a pas été publié à ma connaissance. J'ai mis à l'écrit et aidé à structurer les énoncés de Réginald Vollant (R. Vollant 2011 : entretien), à sa demande, avec lui.

## 9.1 Historique de la création du festival Innu Nikamu

### 9.1.1 Antécédents: Fêtes communautaires à Mani-utenam avant 1985

Avant 1985, il y avait à Mani-utenam des fêtes communautaires estivales comme dans la plupart des communautés innues, dans la tradition des grands rassemblements estivaux le long des grands cours d'eau comme les côtes du Saint-Laurent ou les grands lacs jalonnant le territoire à l'intérieur des terres. Ces fêtes communautaires ont souvent été nommées pow wow par le passé, par exemple le Pow wow de Mingan, le Pow wow de Mashteuiatsh, dans l'idée de fête et de rassemblement autochtone, empruntant à la branche plus populaire et fête foraine du pow wow, plutôt qu'à ses versions plus spirituelles ou de compétition que l'on connaît aujourd'hui (voir 4.5.3). Ces événements offrent différentes activités comme des spectacles artistiques, des concours sportifs et d'activités traditionnelles (portage, course de canot, montage de tente, tir à l'arc ou à la carabine, etc.), des bingos, des kermesses, des animations pour les enfants, des banquets, de la vente d'artisanat, des espaces de rencontre politique.

#### 9.1.1.1 Kermesses à Maliotenam, années 1960-1970

Dans les années 1960 et début 1970, il y avait à Mani-utenam des kermesses annuelles avec des spectacles dans une salle communautaire (l'aréna sans glace l'été) à côté de l'église, organisées par l'église. Elles avaient lieu à Mani-utenam pendant une fin de semaine au mois d'août, juste avant le début des classes du pensionnat (J. T. Mckenzie 2015 : comm. pers.). Ces fêtes communautaires ont pris fin dans les années 1970 quand cette bâtisse a brûlé. Ces kermesses organisées par l'église tenaient lieu de fête estivale annuelle (S. P. Vollant 2011 : entretien) (voir figure 63).

S : Il y avait une kermesse. Ça se faisait où qu'il y a la maison, présentement, c'était collé à l'église. C'était une patinoire qu'il y avait là, qu'y faisaient de la glace, mais fermée. Pis l'été, c'était une kermesse. [...] Des kiosques de jeux... [...] Il y avait des chats... fallait que tu tires des [faux] chats, ou avec l'arc, il fallait que tu atteignes ton objet. Il y avait des frites, il y avait n'importe quoi. C'était une kermesse.

V : Ok. Pis il y avait des groupes de musique qui jouaient là?

S : Aussi oui. [...] Réal [Vollant], pis il y en a beaucoup, dans le temps, qui jouaient déjà. [...] Il y avait une sorte de scène dessus, au milieu, le monde faisait le tour. Il y avait des kiosques, en même temps il y avait des spectacles en-dedans. Moi je me souviens, moi je travaillais en-dedans. Des fois je travaillais dehors avec mon frère, je parle de Réal. [...] Il faisait du *boot*

*legger* dans le temps, vendre de la bière à la *slide*. Pis je vendais ça pas loin là... [...] Ça me payait, je sais pas, 25 cennes par bière. Parce que 25 cennes dans le temps, c'est une liqueur, un chip, un gâteau.

[...]

S : C'est le curé qui faisait ça, pour pouvoir ramasser de l'argent. Mon père travaillait avec eux autres. Des fois je les aidais à la restauration de ça. Des frites, pis il n'y avait pas de poutine dans le temps là, mais il y avait des frites, pis des hot dogs, des hamburgers. C'est eux autres qui s'occupaient de cuire ça. Moi je m'occupais de la pêche, comme on dit. Les sacs de jouets de 50 cennes, 10 cennes dans le temps. [...] La canne à pêche l'autre bord, moi je l'accrochais en arrière. Soit que je collectais l'argent, ou je travaillais en arrière. C'est un des deux.

V : Ouin, des jeux comme l'Expo-Québec...

S : Ouin, il y avait ça ici.

ML : On en avait aussi chez nous [à Mashteuiatsh].

MC : À Pessamit aussi.

[...]

S : Moi j'avais à peu près 10-11 ans. 10 ans après la réserve [c1960].

V : Pis il y en a-tu eu jusqu'à temps que Innu Nikamu soit créé?

S : Jusqu'à temps que la bâtisse a résisté au feu. C'est des vieilles planches, ça a passé au feu. (S. P. Vollant 2011 : entretien, projet *Des tentes aux maisons*; voir Charest *et al.* 2012)

Après l'incendie de la bâtisse où se tenait la kermesse, il y a eu à Mani-utenam une absence de fêtes estivales communautaires organisées annuellement, pendant une dizaine d'années (*Idem*).

#### **9.1.1.2 « Pow wow » de Maliotenam, août 1971**

Le 7 août 1971, le cinéaste Arthur Lamothe a filmé à Mani-utenam un événement nommé « Pow wow » (Lamothe 1971), qui était en fait une kermesse (S. P. Vollant 2011 : entretien). Cet événement ressemblait à d'autres pow wow ou fêtes communautaires innues tenues dans d'autres communautés (*Idem*). Un document de production du film *Pow wow* livre les transcriptions de la bande sonore en français et des informations de production (Lamothe c1989). On constate que le festival créé quatorze ans plus tard a tiré beaucoup d'influences de ce type de festivités (S. P. Vollant 2011 : entretien; Lamothe c1989, 1971).

Lors du « pow wow » du 7 août 1971 à Mani-utenam, en journée, se tenaient des courses de portage (300 livres sur le dos), des concours de tir au fusil, des joutes de balle-molle, des jeux pour enfants, le tout animé par un animateur grisant la force des participants innus (Lamothe c1989 : 4-8). En soirée, s'est tenu un banquet suivi de chants et de danse avec le chansonnier et chanteur folklorique huron-wendat Kiowarini (François Vincent), dans une salle du pensionnat de Maliotenam. Étaient présents le chef Daniel Vachon, son fils Jean-Guy Vachon qui

s'occupait du banquet, des membres du Conseil de bande, M. Girardin représentant la compagnie Iron Ore, le député fédéral Gustave Blouin, le maire de la municipalité de Sept-Iles Donald Gallienne, et des invités de la communauté, surtout des aînés (*Idem* : 3-4). Le chef Daniel Vachon faisait le mot d'ouverture en tant qu'hôte de la soirée, en présentant les invités de marque. L'animateur a présenté le chanteur Kiowarini, en précisant qu'il a fait sa popularité en passant à la télévision dans une série télévisée de Montréal, *La Feuille d'érable* (*Idem*: 8).

Kiowarini s'est présenté lui-même dans un langage à la fois nostalgique de la gloire du passé de son peuple, et prônant la paix et l'amitié entre Autochtones et « visages pâles ». Tout en s'affirmant comme Huron, dans la lignée de son époque, il confirmait une image stéréotypée des Amérindiens que s'étaient appropriée plusieurs Hurons-Wendat, dont son habit de cuir et son panache de plumes typiques des Indiens du Far West faisaient foi :

Moi, petit-fils de Huron, je songe avec tristesse au flambeau éteint de ma race jadis si puissante. Mais mon coeur n'a ni amertume ni envie, car le visage pâle est devenu mon frère. Et cette gloire qui m'éblouit n'est pas celle d'un oppresseur mais d'un protecteur et d'un ami. Je suis le roi des vagabonds. Je ne vis que pour chanter et je n'ai que pour au monde, un concert à vous donner. Aussi j'exhume de la poussière les pierres d'un glorieux passé, les restes d'une nation illustre entre toutes, autrefois plus nombreuse que les feuilles de la forêt. (Kiowarini dans Lamothe c1989 : 4)

Et il termine ainsi sa prestation:

Qu'il multiplie vos jours..., ainsi que pour ceux qui partagent les joies et les tristesses de ton wig-wam. Ensemble, fumons le calumet de paix. Ensemble frères Montagnais, fumons le calumet de paix. Un... un à la fois... O.K. ... Ainsi, on a fumé la paix... on a conclu un traité de paix. (Kiowarini dans Lamothe c1989 : 11)

Il a chanté entre autres sa fameuse chanson *Le Huron vagabond* (*Idem* : 9-10; voir les paroles en annexe 1). Tant dans son discours que dans sa chanson, il propage un stéréotype du fier amérindien en usant les grands symboles du mouvement panamérindien de cette époque : wigwam, calumet de paix, environnement, aïeux, tamtam, chants, canots, feux, danses, cris, grand chef, passé disparu, rêve...

### **9.1.1.3 Fête communautaire à Uashat et carnivals d'hiver, années 1970**

Il y eut ensuite, dans les années 1970, une fête communautaire organisée à Uashat, nommée « Pow wow » par certains, avant que le festival Innu Nikamu reprenne le flambeau à

Mani-utenam en 1985 (S.P. Vollant 2011 : entretien). Morley Loon avait fait un spectacle à l'une de ces occasions (S.P. Vollant 2011 : entretien; É. Grégoire 2003 : entretien).

Mais il y avait une kermesse en ville par exemple. Ils changeaient de place en ville, il y en avait un à côté de la vieille église. À Uashat. Pendant les autres années qui ont suivi.

V : Ah oui je pense, ça doit être là que Morley Loon avait déjà joué?

P : Oui, le premier show là. Je pense que oui. [...] Il y a un rond-point là à l'intérieur, de ce côté-là, c'est là qu'il y avait ça. Il y avait des palissades, eux autres. Ce n'était pas dans une aréna, il y avait des palissades [à l'extérieur]. (S. P. Vollant 2011 : entretien)

Il y avait aussi des carnivals l'hiver avec concerts, dans la tradition des carnivals canadiens-français. Les *folksingers* autochtones Morley Loon, Willie Dunn et Willy Mitchell étaient venus y chanter au moins une fois à la fin des années 1970 et au début des années 1980 (J. T. Mckenzie : comm. pers.; D. Descent, F. Vollant et J.-L. Vollant 2011 : entretien; P. Mckenzie 2009, 2011 : entretien).

#### **9.1.1.4 Fête du saumon à la rivière Moisie, au site *Shipit***

Depuis les débuts de Maliotenam et bien avant, pour les Innus de Mani-utenam davantage attachés à la rivière Moisie (*Mishtashipiunnuat*), la fête estivale traditionnelle est la «fête du saumon». Elle se tient informellement, annuellement et traditionnellement, lors du temps de la pêche au saumon aux alentours du solstice d'été en juin, sur le bord de la rivière Moisie, au lieu communautaire nommé *Shipit*. Dans les années 1960-1980, tous s'y rassemblaient en grand campement pour l'occasion. Cette période coïncide généralement avec la fin de semaine de la Fête des pères.

Encore aujourd'hui, même s'ils ne vont pas nécessairement tous au site de *Shipit*, les Innus se rassemblent en famille dans ces dates-là, et partagent un repas de saumon fraîchement pêché pour la Fête des pères. Le site est très fréquenté par les pêcheurs de saumons innus et par ceux qui viennent y faire un tour pour observer, jaser, passer du temps sur le bord de la rivière et voir débarquer les prises. Certains se sont construit des petits chalets sur le bord de la rivière et dans les environs. En hauteur, se trouve le Chalet scandinave, qui est un grand espace communautaire utilisé pour faire des réceptions et tenir différents événements. Entre autres, les Innus de Uashat mak Mani-utenam y organisent généralement un banquet avec musique lors de la Fête des pères, en continuité avec cette tradition de fête du saumon. Le grand terrain

vague autour du chalet scandinave peut aussi servir de site de campement, de rassemblement, de terrain sportif, de site de spectacle, selon les besoins. Par exemple, en août 2004, il s'y est tenu le Rassemblement des aînés (Innus) conjointement au Rassemblement des jeunes des Premières Nations du Québec et du Labrador. Le site, devenu un immense campement, était couvert de tentes blanches et animé par des gestes traditionnels (cuisine sur feux de bois, fendage du bois, etc.) et par le plaisir de tous de s'y retrouver. Une grande tente de rassemblement accueillait les activités et les rencontres des jeunes ainsi que des spectacles d'artistes autochtones du Québec en soirée. Il y a eu entre autres des chants au *teueikan* de l'aîné innu William Mathieu-Mark et des spectacles du duo cri CerAmony, de l'Atikamekw Sakay Ottawa, du groupe de musique des Andes Ayni établi à Québec, de la troupe Alnobak et des chanteuses de gorge et de tambour inuit Akinisie Sivuarapik et Evie Mark (Mona Belleau : comm.pers.; [www.wapikonimobile.ca](http://www.wapikonimobile.ca)<sup>135</sup>). Une autre tente de rassemblement en toile blanche accueillait les activités des aînés qui y faisaient des *makusham* en soirée, avec chants au *teueikan* et danse collective et ludique de *makusham*.

### 9.1.1.5 Les prémisses du festival Innu Nikamu, début des années 1980

Selon les fondateurs du festival Innu Nikamu, un carnaval local de Mani-utenam en février au début des années 1980 et le « *jam* à la rivière » de 1984 sont des événements déterminants qui ont mené à l'idée et à la réalisation du festival en 1985 (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011: entretien). En juin 1984, dans le temps de la fête du saumon, il y avait eu à *Shipit* un « *jam* à la rivière » avec Philippe Mckenzie, Morley Loon, Willie Dunn et Willy Mitchell. Ce noyau de musiciens autochtones et cette rencontre musicale ont directement contribué à donner l'idée de faire le festival Innu Nikamu en 1985. (*Idem*)

D: À la rivière Moisie, on ne dormait pas de la nuit, pis ça se faisait sur le top de la courbe dans...

---

<sup>135</sup> Voir le vidéoclip que Sakay Ottawa a réalisé à cette occasion avec le Wapikoni Mobile, sur sa chanson *Ni ka totenan*, « Nous l'assumerons » (Ottawa 2004, [www.wapikoni.ca/films/ni-ka-toten](http://www.wapikoni.ca/films/ni-ka-toten)). *Ni ka totenan* (Ottawa 2004, 2006) est une chanson identitaire de la jeunesse autochtone. Il parle en tant que jeune pour dire qu'ils vont marcher droit ensemble et il s'adresse aux aînés pour dire que les jeunes sont rassemblés avec fierté pour perpétuer leur culture et défendre leurs droits. Ils assumeront leur relève.



J-L : Dans le creux.

F : Dans le *pit*.

D : Pis je pense qu'en 1984, il y avait eu ça, l'année d'avant [le premier festival], dans le mois de juin.

F : Mais il n'y avait pas juste eu ça, Danielle. 1984, il y a eu ça... Avant, je pense qu'il y avait eu le carnaval, où est-ce qu'il y avait Morley Loon qui était là, Willie Dunn, ... Oui, dans un carnaval, eux autres sont arrivés à un moment donné. C'est ce qui avait amené l'idée...

D : Il y avait eu du monde de l'extérieur qui était venu, que tu connaissais, des musiciens qui jouaient avec toi.

F : Je pense que c'était Willie Dunn qui était là, Willy Mitchell, pis Morley Loon. [...] Eux autres sont venus à un carnaval, qui a amené le *pit* de sable, pis qui a amené le festival.

J-L : À la rivière Moisie.

D : [À l'endroit du] chalet scandinave [actuel]. [...] L'autre bord [du chemin], asteure c'est tout couvert de bleuets. C'était là. Ça avait eu lieu là. Pis ça avait été une moyenne affaire.

J-L : Des grosses génératrices, pis envoie donc! [...]

F : Mais en même temps, ça, c'était la fête du saumon, appelons ça de même. Le 21 juin, quand c'est la fête des pères, pis le saumon qui vient avec ça. C'était ça, cet événement-là.

D : Ça ne s'est pas répété, ça [avec la visite des *folksingers* et les génératrices].

F : Non. Une fois. Sauf que là, ça, ça nous a amené à faire 1985, l'Année internationale de la jeunesse. (Danielle Descent, Florent Vollant et Jean-Luc Vollant 2011 : entretien)

C'est d'ailleurs par la fréquentation du site de campement à *Shipit* que les trois fondateurs se sont connus et ont éventuellement eu l'idée de fonder le festival de musique.

F : [O]n se connaissait de la rivière. [...] La rivière Moisie. (D : La rivière à saumon.) Le campement innu...

D : Son père [à Florent], y pêchait depuis longtemps. Son père [à Jean-Luc] y pêchait aussi depuis...

F : Pis, dans le même sentier [du campement de tentes]. Pis c'est là que ça se passait, ceux qui parlaient de musique, ceux qui en faisaient. Philippe Mckenzie évidemment, à l'époque, beaucoup. C'est sûr qu'il fallait quelqu'un qui organise, fallait quelqu'un qui mette en place. Bon regarde, ce quelqu'un là, ça se trouvait à être moi. Mais tu peux pas faire ça tout seul! Ça prend des gens qui disent : « Ok, on va donner un coup de main. » Danielle était là, pis les autres qui vont donner un coup de main, c'est Jean-Luc, après ça les autres...

V : Fait que c'est toi qui a plus eu l'idée au début? Ou ça s'est jaser ensemble?

F : Oui, mais je n'étais pas tout seul. Il y avait Gilbert Pilot qui était là souvent...

D : C'est une idée qui s'est développée...

F : Philippe Mckenzie qui était là. Mais Philippe, il avait des préoccupations autres que d'organiser un festival. Lui, il avait toute la charge de faire la musique.

D : Pis aussi, c'est qu'il fallait aussi quelqu'un avec des modes de vie où tu t'enlignes journée après journée, là-dessus. Ce qui n'était peut-être pas à la portée, à ce moment-là, des modes de vie de tout le monde. [...] Il fallait de la persévérance, pis...

F : Il fallait y croire, pis fallait croire en quelque chose qu'on ne savait même pas c'était quoi! (D. Descent, F. Vollant et J.-L. Vollant 2011: entretien)

Le festival Innu Nikamu a donc été le produit de divers événements traditionnels et de concours de circonstances, comme la tradition de rassemblement et de fête communautaire

estivale, par moment nommée pow wow, le campement au site de Shipit pour la pêche et la fête du saumon et le contact, par le pionnier de la musique innue Philippe Mckenzie de Mani-utenam et Florent Vollant qui était alors son musicien, avec les grands *folksingers* autochtones de l'époque. Le collègue autochtone Manitou, opéré dans les années 1970 à La Macaza dans le nord des Laurentides, a aussi joué un grand rôle dans cette histoire. C'est à cet endroit que se sont rencontrés, fréquentés et inspirés de jeunes autochtones provenant de toutes les nations du Québec, étudiants ou non, dont les *folksingers* Willie Dunn, Willie Mitchell, Morley Loon et Philippe Mckenzie. C'est par leur contact et leur amitié que ces derniers se sont rassemblés à quelques reprises à Mani-utenam (voir figure 2). Ils ont fait des spectacles et ils ont aussi été très bien accueillis dans la communauté et ont participé à de nombreux *jam* et échanges musicaux lors de veillées familiales; ils ont ainsi influencé la musique, et alimenté le goût de la musique, des Innus localement. (P. Mckenzie 2003, 2011 : entretien; F. Vollant 2003, 2001 : entretien; W. Dunn 2009 : entretien; J. T. Mckenzie : comm. pers.; D. Vollant 2011, comm.pers.; R. Vollant 2009 : entretien). C'est aussi par la fréquentation des mêmes secteurs de campement à *Shipit* lors de la pêche au saumon, par les familles respectives des fondateurs du festival, qu'il s'est créé un noyau, autour de la musique innue de Philippe Mckenzie, de Florent Vollant et de leurs familles et amis.

Gilles H. Picard, Huron-Wendat devenu un grand ami des Innus, qui était dans les années 1980 fonctionnaire responsable de la culture autochtone au ministère des Affaires culturelles, a raconté ses premières rencontres avec les Innus à *Shipit* lors d'une fête du saumon avec spectacles des *folksingers* autochtones, à l'animateur Raoul Vollant de CKAU, lors du festival Innu Nikamu en 2009. Il a aussi contribué à la fondation du festival Innu Nikamu en aidant Florent Vollant à concrétiser son rêve en lui trouvant des sources de financement.

Maliotenam, je viens ici depuis peut-être 1980, 1981 [1984?]. Je me sens chez moi ici. Comme je n'ai pas été élevé sur la réserve au Village Huron, je me sens plus chez nous ici qu'au Village Huron. Là-bas les portes sont toutes barrées, fait que je vais juste chez les cousins pratiquement. Tu vois le monde au Pow wow, mais tu vas pas chez eux après. Alors c'est pour ça qu'ici je suis venu souvent, j'ai des liens d'amitié avec plusieurs amis. Même des fois j'allais à la Pointe le soir, quand les gens allaient mettre un filet avec un petit feu sur le bord. J'ai couché un peu partout dans des tentes, j'ai même été squatteur. Et la première fois que je suis venu, c'était quand il y avait un festival à la fête des pères à la rivière. Ça remonte loin ça. Il y avait Jean-Marie Mckenzie qui avait chanté, et il y avait aussi Morley Loon, Willie Dunn, et Willie Mitchell. Alors ça, c'est sûr que les tout jeunes ne connaissent pas tous ces chanteurs là. [...] C'était en 1980, peut-être 1981 [1984?]. Ça c'était ma première visite à Maliotenam.

Alors après ça, plusieurs années, je revenais encore à la fête des pères. Et pour Innu Nikamu, comme j'avais un lien d'amitié avec Florent Vollant, une fois Florent m'avait dit Gilles, j'ai un secret. Il dit, « J'ai pensé de réunir les musiciens autochtones d'un peu partout, ils pourraient venir à Maliotenam, on pourrait organiser un festival.» [...] Alors Florent me dit, « je ne veux pas en parler, parce qu'ils vont me dire organise-le, puis je ne pourrai pas chanter. » J'ai gardé ça comme secret. [...] Alors au mois de novembre ou décembre, je dis à Florent... Moi je travaillais au ministère des Affaires culturelles, dans le domaine culture autochtone. Alors j'ai dit à Florent, « si tu veux organiser le festival l'année prochaine, il devrait y avoir de l'argent pour la jeunesse, fait qu'on pourrait trouver de l'argent pour ça. Si tu l'organises, moi je vais te donner un coup de pouce, je vais m'organiser pour trouver de l'argent pour que le festival commence ». Fait que je suis comme un des pionniers avec Florent pour mettre le festival en marche. Fait que c'est un peu ça mon intérêt, qu'à chaque année je venais, puis je venais voir les amis. Alors je pense que sur les 20 premières années, je suis venu 19 fois, puis encore l'année passée j'étais ici. Alors je viens régulièrement, ça me permet de voir les amis et de suivre la relève. (Gilles H. Picard août 2009 : entretien avec Raoul Vollant à CKAU)

## **9.1.2 Fondation du festival Innu Nikamu: la mise en place d'un rassemblement annuel innu et inter-autochtone**

La fondation du festival Innu Nikamu en 1985 est marquée par l'intention de mettre en place un rassemblement annuel innu et inter-autochtone autour de la musique populaire. Les fondateurs du festival Innu Nikamu voulaient recréer une grande fête communautaire annuelle à Mani-utenam et en faire un événement culturel et musical d'envergure qui rassemblerait toutes les communautés innues et les nations autochtones du Québec, sous l'égide de leur fierté en tant qu'Innus et Autochtones. Pour cela, ils ont choisi de faire un festival de musique, car c'est ce qu'ils connaissaient le mieux et parce que la musique rassemble et constitue une « médecine » pour les Autochtones (voir chapitre 3). Comme le dit Florent Vollant, qui est l'un des fondateurs du festival, la musique est le prétexte pour rassembler les gens.

On voulait un rassemblement. La musique, c'est quelque chose qui rassemble beaucoup. [...] C'est un rassemblement qui a pris de l'ampleur, parce que ça avait été fait au début avec un bel esprit. [...] La musique, c'est le prétexte pour rassembler les gens. [...] C'est important la musique, chez les Autochtones. [...] Puis le festival, pour moi, c'est entretenir une fierté. (Florent Vollant 2003: entretien)

### **9.1.2.1 Organisation corporative du festival dans le cadre de l'Année internationale de la jeunesse**

Les Promotions Innu Nikamu Inc. ont pris naissance à l'hiver 1985 et le premier festival a eu lieu en août 1985, dans le cadre de l'Année internationale de la Jeunesse. Les objectifs premiers du festival étaient de promouvoir la musique autochtone, de sensibiliser les

jeunes à leur culture et d'établir des liens entre les musiciens des onze nations amérindiennes et Inuit du Québec. Il est devenu au fil des ans un outil de développement culturel et social répondant aux besoins de valorisation et d'échange entre les Innus ainsi qu'avec les autres nations autochtones et les allochtones. (Descent 1987; F. Vollant, J.-L. Vollant, D. Descent 2011 : entretien)

Ces fondateurs étaient Florent Vollant, Danielle Descent et Jean-Luc Vollant<sup>136</sup>. La radio CKAU et la SOCAM se sont aussi impliquées depuis les débuts, en radiodiffusant en direct les spectacles. Les fondateurs et les autres personnes impliquées dans l'organisation du premier festival faisaient partie de la génération scolarisée au pensionnat de Maliotenam et de la première génération sédentarisée à Mani-utenam, alors que leurs parents et grands-parents faisaient partie pour la plupart des dernières générations vraiment nomades vivant de la chasse, de la pêche et de la cueillette à longueur d'année et « sédentarisées » à l'âge adulte (Entrevues *Des tentes aux maisons* 2011; Charest *et al.* 2012, 2015a).

En 1985, les fondateurs ont profité du contexte de l'Année internationale de la jeunesse pour aller chercher des fonds afin de réaliser le festival qui trottait comme idée dans l'esprit de quelques-uns depuis quelques années (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien; G. H. Picard 2009 : entretien à CKAU). Danielle Descent était responsable de monter le dossier de demande de subvention du festival Innu Nikamu pour obtenir le financement, avant mars 1985 (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien). En février, ils ont dû créer rapidement un Conseil d'administration (C.A.) et s'incorporer sous le nom de corporation Les Promotions Innu Nikamu Inc. C'était la première fois que des Innus de Mani-utenam formaient un C.A., car il n'y avait pas d'organismes à but non lucratif à cette époque. Ils ont ainsi constitué le premier C.A. et la première corporation de Mani-utenam. Ils ne savaient

---

<sup>136</sup> Aussi, Philippe Mckenzie, Gilbert Pilot, Murielle Rock, Jean-Marie Fontaine, Léonce Vollant, Gilbert Michel et Sylvain *Putu* Vollant ont été des acteurs importants de la première édition du festival. D'autres Innus se sont joints à l'organisation et au CA pendant plusieurs années, dont Sylvestre et Sylvana, Alfred Mckenzie et Yvette Michel. Le Huron-Wendat Gilles H. Picard, qui travaillait au Ministère des affaires culturelles du Québec, a aidé à la mise sur pied du festival. Sylvain *Putu* Vollant a été le président coordonnateur du festival depuis le début des années 1990 jusqu'en 2009. Depuis 2009, c'est le jeune musicien bassiste, technicien de son et directeur musical Kim Fontaine qui a pris la relève de *Putu*.

même pas ce que c'était avant ça (*Idem*). Ils disent d'ailleurs qu'ils ont eu de la misère pendant des années avec les assemblées qu'ils devaient faire. La première année, les trois fondateurs formaient le C.A. Ils ont aussi monté une équipe de travailleurs et de bénévoles pour réaliser le festival, dont Murielle Rock qui en était la secrétaire. Aujourd'hui, elle est animatrice-journaliste à la radio innue de la SOCAM. Dans les années suivantes, ils étaient nombreux sur le C.A., jusqu'à onze personnes. D'autres années, il n'y avait pas de monde pour s'impliquer. Danielle Descent a été membre du C.A. pendant les 10 premières années. Elle s'en est retirée quand son mari Sylvain *Putu* Vollant, qui participait déjà comme bénévole à l'organisation du festival depuis les débuts, a commencé à s'impliquer au C.A. Elle continuait tout de même de faire les demandes de financement, mais Yvette Michel a pris sa relève dans les années 1995-1996 (*Idem*). Florent Vollant y était très actif durant les trois premières années, mais quand il a connu un vif succès avec *Kashtin*, d'abord sur la Côte-Nord et dans les communautés autochtones, il n'avait plus de temps à y consacrer et ses préoccupations étaient alors ailleurs. Pourtant, il a continué à s'impliquer activement dans le festival certaines années où il pouvait se le permettre, par exemple à la fin des années 1990 et dans les années 2000, dont la 20<sup>e</sup> édition en 2004 (*Idem*).

L'Année internationale de la jeunesse, décrétée par l'Organisation des Nations-Unies (ONU) en 1985, favorisait l'organisation d'événements un peu partout dans le monde et la mise sur pied d'organismes qui créaient de l'emploi pour les jeunes (*Idem*). Pour le premier festival Innu Nikamu, ils ont pu obtenir, grâce à l'Année internationale de la jeunesse, une subvention d'environ 25 000 \$, ce qui était énorme à l'époque et qui a permis la création de plusieurs emplois locaux (*Idem*). Les éditions contemporaines du festival ne reçoivent plus l'équivalent de ce montant en subvention gouvernementale.

### **9.1.2.2 Désir de rassemblement entre Innus et rencontres interculturelles**

Les fondateurs disent avoir voulu créer un événement qui rassemblerait les Innus et les autres nations autochtones (*Idem*). Le chanteur folk innu Philippe Mckenzie, avec Florent Vollant et Claude Mckenzie comme musiciens accompagnateurs, ou avec le Groupe folklorique montagnais, faisait déjà des tournées à travers le Québec et la France (P. Mckenzie 2011 : entretien; C. Mckenzie 2011 : entretien). Ces derniers connaissaient ainsi les autres

*folksingers* autochtones de l'époque au Québec, la plupart s'étant fortement côtoyés et influencés mutuellement lors des quelques années d'opération du collège autochtone Manitou à La Macaza au début des années 1970 (voir 5.1). C'est ainsi qu'un festival de musique s'est imposé de soi. C'est ce qu'ils avaient comme talent local, à Mani-utenam, et c'est ce réseau qu'ils connaissaient par l'intermédiaire de Philippe Mckenzie et de Florent Vollant.

F : À cette époque-là, déjà, je faisais de la musique. Pis ça impliquait que j'allais faire de la musique.

D : Toi, tu t'occupais des musiciens, d'aller chercher les musiciens, parce que tu les connaissais, ceux qu'on voulait avoir. (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

V: Do you remember your first playing here? Or show here in the festival?

W: Sure. I was invited here with... by... a group, you know, who was here. And who's the head on show here.

V: Florent Vollant and Claude Mckenzie? Or the organizers? [...]

W: Ya. All them. I've known them for 25 years, maybe 35, or 45 years, I'm not sure. [...] And I was invited here and they were holding their first festival. (rires) That was funny! (rires) That really was! (rires) (Willie Dunn 2009: entretien)

Comme le dit Gilles Sioui, ce rassemblement musical a contribué à ce que certains artistes autochtones comme lui affirment davantage leur identité et développent des collaborations importantes avec d'autres artistes autochtones.

V : Côté autochtone, ce n'est pas dès le début que tu t'es identifié comme musicien autochtone? [...]

G : C'est venu un peu plus tard. La musique autochtone est venue plus tard, d'une certaine manière, parce que chez nous, au village, étant très assimilés, on a perdu la plupart des traditions orales de musique. Puis ça a commencé, ce truc-là, peut-être en 1985, j'avais été invité à Innu Nikamu. [...] C'est là que j'ai rencontré Florent, Claude, qu'on a placoté. Moi j'ai fait mes petites chansons, puis ils m'ont rappelé l'année d'après.

V : Là, c'était la première année d'Innu Nikamu, puis eux ils te connaissaient déjà, ils avaient déjà entendu parler de toi, comme étant musicien?

G : Oui. Ça s'était rendu jusque là, que j'étais guitariste de blues, d'une certaine manière, que je venais du Village huron, puis tatati, tatata. Ça a commencé là. Jusqu'au jour où ils m'ont invité à faire partie du band, Kashtin, puis là ça a été le début, de jouer dans les réserves, puis de faire ces trucs-là.

V : Est-ce que c'est avant qu'ils endisquent leur premier disque?

G : Ah oui!

V : Ils ne s'appelaient pas encore Kashtin?

G : Pas du tout! C'était Claude à la basse, Florent à la guitare, puis moi je me trouvais à être soliste. On faisait des Beatles, on faisait des... pas grand-chose en Innu, je vais te dire franchement! C'était un petit peu avant tout ce mouvement-là. La première année à Innu Nikamu, j'avais joué tout seul. Quand je jouais tout seul dans ces années-là, c'était un peu Bob Dylan, un peu Neil Young, je n'avais pas vraiment commencé à écrire. J'avais commencé à écrire, mais c'était trop nul pour exposer. [...] Ce qui avait été l'fun, dans ça, c'est que le

dernier soir, il y a eu une fête, puis là tout le monde a sorti leur guitare, puis leur ampli, tout, puis là on s'est piqué vraiment un *jam* de fou! C'était clos, c'était dans une petite salle à côté de la scène. On était peut-être les quarante musiciens à prendre toutes sortes de trucs puis à *jammer*. C'est peut-être là que... si jamais il y a eu un filon quelconque, c'est peut-être là qu'ils ont vu qui j'étais.

V : Ah c'est l'fun! Puis c'est qui qu'il y avait dans ces quarante musiciens-là?

G : Tout. Philippe McKenzie, Florent, Claude, du monde dont j'oublie les noms là. À peu près tout le *Who's who* de ces années-là, côté autochtone. En fait, tous les artistes qui avaient joué pendant les trois jours du festival. On s'est fait un *jam* énorme. (Gilles Sioui 2009 : entretien)

Ils ont ainsi invité les musiciens que Florent Vollant connaissait déjà, et, cherchant à regrouper des musiciens des dix nations amérindiennes<sup>137</sup> et Inuit du Québec, ils ont aussi été aidés dans leur tâche par leur réseau de contacts ainsi que par leurs collaborateurs au ministère des Affaires indiennes du Canada et au ministère des Affaires culturelles du Québec.

La première édition du festival, en 1985, rassemblait donc les artistes autochtones les plus connus de l'époque, comme l'Innu Philippe Mckenzie, le Mi'kmaq Willie Dunn, l'Anishnabe Willy Mitchell, le Huron-Wendat Gilles Sioui, le Malécite Tony Bear, les Mohawk Dave Back et Louis Mitchell, les femmes inuites Laina Tulluga et Martha Sivuarapik, le groupe inuit Sikumiut (People of the Ice), l'Atikamekw René Weizineau, les Ojibwa Whirlwind Singers (chants au grand tambour et danses de pow wow), ainsi que des chanteurs traditionnels innus au *teueikan* et les chanteurs innus locaux qui se démarquaient déjà, comme Florent Vollant et Claude Mckenzie, Les Frères Grégoire, Émile Grégoire, Bozo St-Onge et Josélito Fontaine.

Cet effort de rassembler dans une communauté autochtone plutôt isolée du nord-est du Québec autant de musiciens de nations diverses a donné lieu à des expériences interculturelles mémorables et un climat d'échange qui marque encore l'esprit du festival Innu Nikamu. En voici quelques souvenirs racontés par les fondateurs.

---

<sup>137</sup> À l'époque, les Malécites n'étaient pas officiellement une nation autochtone. Ils étaient considérés disparus, car ils n'habitaient plus le territoire des réserves qui leur avaient été accordées un siècle plus tôt, ne formaient pas de Conseil de bande, n'avaient plus de statut indien et s'étaient dispersés à travers le Québec, le Nouveau-Brunswick et ailleurs au Canada et aux États-Unis. L'Assemblée nationale du Québec et le gouvernement du Canada ont reconnu la persistance et l'existence de cette nation en 1989 et a redonné le statut indien à plus de 500 Malécites, qui forment maintenant la 11<sup>e</sup> nation autochtone du Québec. (Gaudreault 2011)

F : Ils nous ont envoyé du monde, que quand on a vu, on a fait comme : « Ok! C'est eux autres, ça? »

D : Pis eux autres aussi faisaient : « Ah! ... »

F : « Ok, c'est ça, c'est ici! » Mais c'était au début. C'était quand même une très belle édition, le premier, la première édition.

D : Pour les gens, c'était quelque chose!

F : C'était surprenant! On avait Pepe Mendoza [Autochtone du Pérou] qui était là, on avait les dix nations.

D : Oui, on avait réussi le pari, c'était les dix nations.

F : En 1985, essaye de trouver un Malécite, toi! Juste en trouver un, là!

D : Tony Bear. Il est mort depuis ce temps-là.

F : Juste de trouver un Malécite, c'est du sport! Mais un Malécite qui fait de la musique, ça c'est une autre histoire!

D : Pis il était bien!

F : Il était très bien. Pis les autres... On avait un groupe [inuit]...

D, J-L, F: People of the Ice<sup>138</sup>.

D : Ça, c'était quelque chose! Ils ne chantaient pas comme nous autres le rock; c'était pas le même genre de rock, c'était pas sur les mêmes notes, pis les harmonies étaient pas pareilles. Fait que pour nous autres, ça avait l'air à fausser un peu là! Mais...

V : Ils chantaient dans la langue inuite, inuktitut?

J-L : Oui. Ça devait être le *top* de chez eux.

F : Mais c'était plus bruyant que d'autre chose.

D : C'était vraiment du heavy metal, avant le heavy metal! Pis c'était une autre culture, complètement différente!

J-L : La culture nous a surpris.

D : En tout cas, c'était... Eux autres ont été surpris plus que nous autres, là...

V : Ah oui, comment ça?

J-L : On savait qu'ils mangeaient cru, mais on l'avait jamais vu. Il nous demande de la viande. On lui offre du caribou. Il le coupe avec la hache, [pis le mange de même avec la main], congelé là! Les employés, les gars, ils regardaient : « C'est vrai! »

F : Non, mais ce que ça avait créé, c'était cette espèce de commotion-là, que... Regarde, cherche une place où tu as une chance de rencontrer un Atikamekw, un Innu, un Inuit, pis un Malécite, en même temps, au même endroit, là! Ça existe pratiquement pas.

D : Ça a été un choc culturel pour les gens de Malio, pis autant pour eux qui venaient de l'extérieur. Pis, la plupart n'avait jamais monté aussi loin au nord. Il y avait eux-autres [les Inuit] qui sont descendus. Mais la plupart, les Atikamekw, ils venaient ici, des fois pour la première fois. René Weizineau, c'était pas venu souvent, lui là!

[...]

F : [Les Atikamekw, on connaissait leur nom par le CAM (Conseil Atikamekw-Montagnais)], mais c'est qui ça, eux autres? À part les leaders politiques qui se côtoyaient, les gens, la population, ils n'étaient pas en contact.

D : Ceux qui venaient de l'extérieur aussi, ils trouvaient ça... Je me rappelle, les Mohawk qui venaient, ils disaient : « Han! Vous mangez encore de la viande de bois! » Eux autres, ils

---

<sup>138</sup> People of the Ice est le groupe inuit très populaire Sikumiut dont faisait partie Charlie Adams (voir 5.1.5).



trippaient ben fort, arriver dans une communauté qui pour eux, ils avaient entendu parler d'un mode de vie traditionnel, mais eux trouvaient ça ici! Extraordinaire!

[...]

D: La première année, comment ils s'appelaient, Whirlwind Singers, ça c'était des batteurs de tambours, quatre. Ils venaient de l'Ontario eux autres, de l'île Manitoulin, Ojibwe. Pis je me rappelle, la première année, ils tentaient chez nous. On avait mis un *shaputuan*, pis là on regardait ça. Les gars s'étaient étendu des couvertes [à la verticale] dans le *shaputuan*, pour faire des chambres<sup>139</sup>. Les quatre avaient leur chambre. Pis là le monde rentrait, pis ils regardaient ça! Il y avait un *shaputuan*, avec du sapin là. Mais eux autres, ils n'étaient pas habitués là-dedans, je ne sais pas trop quoi. Ils m'avaient demandé des couvertes, ils s'étaient fait des chambres à l'intérieur de ça! Là, le monde était curieux. Ils rentraient, pis ils voulaient les écouter jouer du tambour, ils allaient dans les chambres! Finalement, je ne sais pas s'ils voulaient avoir de l'intimité, les gars, mais c'était foutu! C'était plein de monde, de la façon qui... Mais il y a eu des choses comiques, quand on parlait du choc... Les tambours, c'est la première fois qu'ils entendaient, aussi, ces tambours criés. La première année, on en avait. Pis ça, c'était des musiques différentes, très différentes!

F : Ah oui! Ça, c'était fascinant! [...] La première année, ça a été un choc pour tout le monde. D'avoir, premièrement, autant de monde qui ont répondu à l'appel, c'était surprenant! On ne s'attendait même pas à ça, nous autres. (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Tout le monde fut sous le choc et émerveillé : autant les différents musiciens qui ne s'attendaient pas à rencontrer la culture innue aussi vivante, les Innus qui ne s'attendaient pas à recevoir des gens de nations autochtones si diversifiées et différentes de la leur, et les organisateurs qui voyaient leur événement se réaliser sous leurs yeux avec tant de surprise et d'engouement (*Idem*). C'était la première fois où des artistes de toutes les nations autochtones du Québec étaient rassemblés en un même événement, et qui plus est, en contexte autochtone, dans une communauté autochtone isolée dont la population locale et les visiteurs avaient peu souvent vu des artistes et des membres de ces autres nations. Ils ont ainsi créé un précédent rassembleur dans la scène musicale populaire autochtone au Québec.

Les spectateurs, principalement Innus, se sont déplacés en grand nombre pour assister à ce premier festival. Les organisateurs n'avaient d'ailleurs pas prévu les installations pour recevoir tout ce monde-là et étaient quelque peu décontenancés de cette participation si massive. Aussi, ce qu'ils avaient prévu à l'organisation ne se passait pas comme ils l'avaient pensé. Par

---

<sup>139</sup> Dans leurs tentes, les Innus n'installent pas de telles divisions. Même dans les maisons, les murs et les portes ne sont pas considérés nécessairement comme des barrières privé/public (Charest *et al.* 2012, 2015a-b-c).

exemple, ils avaient engagé beaucoup d'interprètes pour faciliter la communication entre les artistes d'autres nations, surtout anglophones, et les hôtes et organisateurs. Cependant, les artistes ne se sont pas servis des interprètes. Les interprètes n'avaient rien à faire et les organisateurs ont laissé tomber ça les années suivantes. (*Idem*)

D : Ils étaient logés dans des familles, le fun était pris autour des repas, de la musique, pis ça communiquait, ça n'avait pas besoin d'interprète, pantoute!

F : Ça n'avait pas besoin. Ils n'ont jamais eu de problème de communication. Jamais.

J-L : Ça *jammait* en arrière des maisons quand c'était fini...

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Lors de la première édition, il s'est passé comme une magie que personne n'a pu prévoir ni expliquer. Tout cela prenait autour de l'idée concrétisée du rassemblement et de cette nouveauté fascinante de regrouper en un même festival toutes les nations autochtones du Québec.

D : Cette première, c'était vraiment difficile à expliquer, parce qu'il y avait une atmosphère qu'on n'avait pas pu prévoir.

F : Il y avait un esprit... Pis ça n'existait pas.

J-L : Non, ça n'existait pas.

F : Ça n'existait pas ailleurs, pas de cette nature-là, pas de cette envergure-là, je dirais, ici au Canada en tout cas. Ça, on peut le dire. [...] On croyait en quelque chose qu'on ne savait même pas c'était quoi. Pis ce que ça allait être. Mais quand on a vu, le premier samedi soir du premier festival! Là! [...] C'était euphorique!

D : Euphorique oui.

F : La première année, le premier samedi soir là, c'était comme... han! C'est quoi ça?

D : Ça sort d'où tout ce monde-là!?

F : Oui, c'est vrai!

J-L : D'où est-ce que le monde sort?

F : Pis dans le même...

J-L : Climax là.

F : Ils avaient tous la même idée, un espèce de woodstock, mais à jeun. Fort, dans l'esprit! Il y avait une unité là-dedans, qu'on a essayé de recréer à chaque année depuis. [...]

D : Pour nous autres, ça a peut-être été marquant la première année. Mais les autres années, il y a eu encore plus de monde! Pis plus, pis plus! (D.Descent, F.Vollant, J.-L.Vollant 2011 : entretien)

Aussi, les fondateurs expriment que ce qui était différent des précédentes occasions de rencontre musicale entre artistes des différentes nations, c'est le fait que c'était axé sur le rassemblement, davantage que sur l'esprit de compétition et de performance.

D : Ce n'était pas un concours, non plus. Parce que les autres artistes étaient des fois habitués de se produire ailleurs, mais c'était un concours, *to perform*, ils allaient performer. Pis ici, ce

n'était pas ça pantoute. Ils étaient avec des artistes de différentes qualités, pis le monde était là pareil, applaudissait pareil. Pis tu en avais que c'était leur première fois de leur vie qu'ils chantaient. D'autres, comme eux autres [Kashtin ou Philippe Mckenzie], Tony Bear ou Willie Dunn, qui étaient déjà des gens qui étaient connus. Mais ils n'étaient pas plus... Non, ce n'était pas une performance. [...] Pas de compétition.

F : Surtout l'idée de rassemblement.

J-L : De rassemblement, *ekuene* [« c'est ça »]. C'est le mot. C'était plus un rassemblement.

F : Nous autres, c'était ça notre idée. C'était d'aller chercher toutes les premières nations du Québec, avoir un représentant de toutes les premières nations, pis de les amener ici. [...]

J-L : Pis en plus, comme il dit, dans ma lignée à moi, dans le C.A., c'était plus : « Je vais montrer aux miens qu'il y a d'autres nations, pis on va les rassembler chez nous ». C'est pour ça que j'avais embarqué. Je ne suis pas musicien pour cinq cennes, là!

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

On voit donc que le festival Innu Nikamu se déroule sous le signe du rassemblement et de la rencontre inter-nations dès ses débuts. Certains trouvent même que l'aspect du rassemblement prime sur celui de la musique. C'est devenu un événement quasi incontournable pour bien des familles innues.

D : Maintenant, ce qui est drôle, c'est qu'il y a des jeunes qui sont nés avec le festival. Pis aujourd'hui, ils s'imaginent que ça a tout le temps été là, pis que c'est normal qu'il n'y ait pas de boisson là-dessus, pis on se rassemble, pis c'est le moment, c'est le temps fort de l'année. Pis pour eux autres, ça a toujours existé. Je jaisais un moment donné avec des parents de l'extérieur, elle dit: « Il faut aller à Innu Nikamu. [...] Pas aller à Innu Nikamu, les enfants, qu'est-ce qu'ils vont... » Ils ont des ados, il faut aller à Innu Nikamu! Asteure, il y a beaucoup l'aspect social, le rassemblement. [...] Je pense que ça correspondait aussi à un besoin chez les gens, d'exprimer, de se retrouver entre eux, pis une certaine fierté également, de voir les leurs. Je pense qu'on avait touché comme un besoin, pis ça a resté. (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

La chanson *Innu nikamu* de Claude Mckenzie, datant de l'époque d'effervescence entourant les débuts du festival et l'essor de la chanson populaire innue, parle du festival comme occasion de rassemblement, du plaisir de se revoir et d'entendre cette nouvelle prise de parole des Innus par la musique chantée en langue *innu-aimun* (Audet 2012 : 124-125; voir les paroles en annexe 1).

Le festival est aussi devenu un moment de rendez-vous estival pour plusieurs organisations innues ou autochtones du Québec, où se tiennent parallèlement des rencontres importantes. Par exemple, le Rassemblement des aînés innus ainsi que le Rassemblement des jeunes des Premières Nations du Québec et du Labrador qui ont eu lieu à *Shipit* dans la semaine du

festival Innu Nikamu en 2004. Les participants à ces rassemblements ont ainsi pu profiter du même coup à la 25e édition du festival.

D : On a fait coïncider aussi des rencontres importantes certaines années, avec le festival, que ce soit au niveau politique, au niveau des aînés, des rencontres des femmes, des rencontres au niveau de la spiritualité autochtone. Il y a eu des rencontres qui ont été mises ici parce que le festival était ici.

J-L : Il y a des Conseils [de bande], ils s'en viennent faire leur réunion annuelle ici, ben pas ici à Malio, mais en ville [Sept-Îles]. (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

### **9.1.2.3 Choix du site : terrain de l'ancien pensionnat**

Le choix de l'emplacement du site du festival Innu Nikamu est significatif, puisque c'est l'ancien site du Pensionnat indien de Maliotenam ayant opéré de 1952 à 1971 et détruit en 1972. Haut-lieu de la colonisation et de l'oppression, le site est marqué par le vécu et les souvenirs de toute une génération d'Innus. Il a été choisi par les fondateurs du festival pour des raisons à la fois pratiques et symboliques, à la suite de l'évaluation de quelques lieux potentiels de la communauté.

En plus de payer certains coûts reliés aux musiciens, les subventions obtenues pour la première année du festival ont servi principalement à mettre sur pied les infrastructures physiques du festival, en aménageant le site tout en créant de l'emploi pour les jeunes qui ont été engagés à cette fin. Le site du pensionnat offrait un bel et vaste espace, mais nécessitait beaucoup de travaux afin de le rendre de nouveau fréquentable. Le pensionnat était alors démoli depuis 1972, mais le terrain restait parsemé de fondations et de bâtisses abandonnées.

D : Défricher. Te souviens-tu? On se promenait : « Où c'est qu'on va ben faire ça? » Il n'y avait pas de place pour faire ça. [...] On se promenait dans la place, pis là, il n'était plus question de faire ça à la rivière, parce qu'on n'avait pas l'électricité...

J-L : Pis on s'en va sur le site, pis c'était plein de ciment, pis : « On va s'accrocher! »

D : Il avait fallu beaucoup de travail, juste pour déblayer. Mais une fois rendu le festival, on n'avait quasiment plus de sous, pis il y avait beaucoup de bénévoles. [...] Parce que ce n'était pas tout payé, ce monde-là.

F : Non, la plupart n'étaient même pas payés.

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

C'était dégagé, avec un semblant de gazon un peu partout. Le territoire, la place aussi, était belle. Parce que les premières années, la scène qui se trouve présentement, elle était de l'autre bord, du parking, la place du parking. Tu voyais la mer. Pis ça a duré, je pense, cinq-six ans. Mais le problème qu'on avait, les personnes qui prenaient des photos, ou n'importe quoi, ils avaient le soleil dans la face. [...] C'était un gros problème! Il y avait des caméras, [...] ils

voulaient filmer le festival. On l'a changée de place, on l'a mise dans le coin, pas loin des toilettes, avec une scène en style de tambour, dessin avec le tambour là, dans le coin là. Après ça il a changé de place. On l'a changé trois fois de place la scène. (Sylvain *Putu Vollant* 2011 : entretien, projet *Des tentes aux maisons*; voir Charest *et al.* 2012)

Malgré la démolition du pensionnat et la transformation de la vocation du site, certains ex-pensionnaires ont malheureusement encore de la misère à y mettre les pieds pour assister au festival. Notamment, la présence de deux anciens petits bâtiments finalement démolis en 2012, dont l'ancienne cordonnerie du pensionnat où plusieurs ont subi des sévices, venait raviver des traumatismes.

Là où il y a l'entrepôt, à Innu Nikamu, c'est l'ancienne cordonnerie. [...] Le toit vert là, avec des arbres là, qu'ils allument. [...] Ça, c'est la cordonnerie. Là il y a beaucoup eu d'abus... [...] Pis l'autre servait de menuiserie, au frère... pis il y avait tout le temps des Indiens qui se trouvaient là. Quatre-cinq Indiens qui étaient embauchés à travailler, faire de la menuiserie, des tables, des chaises, n'importe quoi. Il n'y a pas eu d'affaires là. [...] C'est la cordonnerie, il y a eu beaucoup d'affaires. [...]

On s'en est parlé au début, c'est pour ça qu'ils avaient décidé de le faire là aussi. Ils savaient qu'il s'est passé des affaires déjà. Mais ce n'était pas parlé là, divulgué. Mais, il fallait briser cette affaire-là. La peur de venir au festival, ou la peur du site. [...] Pour que le monde puisse venir pareil. [...] Il y a des personnes qui ne sont jamais venues au festival. [...] À cause de la bâtisse, cordonnerie, là. Ils ont été abusés là. Moi je l'ai su seulement... Je savais qu'il y en avait, mais je ne savais pas il y en avait combien. Je pensais trois-quatre. Mais c'est quasiment une trentaine, une quarantaine! [...] C'est le souvenir, la vision qu'ils ont, de la cordonnerie. Mais c'est supposé être cette année, cet automne ou l'année prochaine, la démolition. (Sylvain *Putu Vollant* 2011 : entretien, projet *Des tentes aux maisons*; voir Charest *et al.* 2012)

Tout en risquant d'éveiller de mauvais souvenirs chez plusieurs, la revitalisation de l'ancien site du pensionnat marquait une réappropriation symbolique, culturelle et politique, par et pour les Innus, d'un lieu qui les avait instruits, mais qui avait surtout servi à leur ethnocide (voir Audet 2012a : 124, 2005a; Entrevues *Des tentes aux maisons* 2011, Charest *et al.* 2012, 2015a).

#### **9.1.2.4 Choix des dates: nomadisme innu contemporain**

Les dates du festival ont été judicieusement choisies selon le cycle de nomadisme contemporain innu. En effet, les fondateurs ont estimé que la fin de semaine suivant la fête de la Sainte Anne serait la plus propice au rassemblement de la majorité des Innus, alors qu'ils sont sur le chemin de retour vers leur communauté après le séjour dans la région de Québec pour la Sainte Anne. Beaucoup d'Innus, encore aujourd'hui, vont passer la neuvaine de la fête

catholique de Sainte Anne à la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré près de Québec. Un grand campement de tentes blanches innues et atikamekw prend forme pendant cette période dans le terrain vague devant la basilique, bien que depuis quelques années, les tentes de toile blanches fassent de plus en plus place aux tentes commerciales de nylon et aux roulottes. Ainsi, en choisissant ces dates stratégiques pour le festival, il est devenu un site et un moment de halte sur le chemin du retour des Innus de la Basse-Côte-Nord, du Labrador et de Schefferville.

J-L : Ils descendent pour Ste-Anne, pis avant de s'en aller, ils attendent Innu Nikamu.

D : Ça, c'était une autre affaire, les dates, le choix des dates. [...] Il y avait eu un heureux calcul là-dedans. Parce que, as-tu remarqué, tu n'as jamais eu de changement de dates. Pis c'était comme il dit.

J-L : Première fin de semaine du mois d'août.

D : En calculant Ste-Anne. [...] Pis c'était avec la pensée : ils vont arrêter, avant de s'en aller, avant de reprendre le bateau... [...] On ne savait pas s'il était pour y avoir du monde, là! Tu ne le sais pas, la première année.

J-L : C'est vrai, on n'était pas sûrs. Pis on se fiait à ça, ils vont aller à Ste-Anne, pis en redescendant, ils vont être ici, pis on aura ce monde-là.

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Effectivement, le premier festival Innu nikamu a eu lieu les 2, 3 et 4 août 1985, du vendredi au dimanche. La fête de Sainte Anne, cette année-là, soit le 26 juillet 1985, tombait le vendredi précédent, exactement une semaine avant. Et ce choix s'est avéré très profitable, vu la quantité inespérée de spectateurs qui ont afflué au festival la première année et dans les années suivantes. Maintenant, le festival a lieu lors de la première fin de semaine complète du mois d'août, qui est des fois plus ou moins éloignée de la fête de la Sainte Anne.

### **9.1.3 Le festival Innu Nikamu en 1987**

À la fin des années 1980, les ethnomusicologues Beverley Diamond-Cavanagh, Sam Cronk et Francisca von Rosen ont fait une étude de plusieurs événements festifs intertribaux des Amérindiens de l'Est du Canada et ont offert une analyse comparative de trois des plus importants qu'ils ont relevés, dont le festival Innu Nikamu de Mani-utenam auquel ils ont assisté en 1987 (Cavanagh *et al.* 1988). Ils remarquaient que le festival Innu Nikamu se distinguait des autres célébrations publiques et festivals intertribaux, souvent nommés « pow wow » à cette époque chez les Amérindiens francophones du Québec, par l'accent mis sur le chant et la musique populaire sur scène et l'intervention des médias (Cavanagh *et al.* 1988: 15, 19). Le festival de 1987 a aussi été bien documenté par les organisateurs du festival, qui ont

fait un livret de programmation détaillé cette année-là (Innu Nikamu 1987) ainsi qu'un rapport sur les trois premières années (Descent 1987).

En plus d'attirer l'attention des médias régionaux, le festival Innu Nikamu est couvert et diffusé par la radio communautaire locale et dans le réseau de la SOCAM. Des cassettes et vidéos des prestations du festival ont aussi été réalisées et distribuées ensuite à travers les communautés autochtones (Cavanagh *et al.* 1988: 15-16). Dès les premiers festivals, les Innus, les Atikamekw et les Naskapis<sup>140</sup> de toutes les communautés pouvaient ainsi entendre les prestations du festival à travers leur radio locale.

Diamond-Cavanagh *et al.* notent les caractéristiques du site du festival en 1986 et 1987, qui sont encore largement les mêmes jusqu'à aujourd'hui. L'aménagement du site et de la scène suit le style des concerts populaires. Les artistes et les spectateurs sont physiquement séparés et placés les uns devant les autres, plutôt que mélangés dans un espace circulaire. La scène forme un espace nettement à part et surélevé, à six pieds de hauteur, avec un système de haut-parleurs, vingt rangées de lumières et une toile de fond ornée du logo Innu Nikamu. En 1986 et 1987, la scène était orientée vers le nord. Une grande cabine d'enregistrement, dont les organisateurs du festival et la radio locale de la SOCAM se partagent chacun une moitié, est érigée au centre du site. Le site est aménagé dans un grand champ dégagé. Un bâtiment y héberge les locaux des Promotions Innu Nikamu Inc. Pour le temps du festival, on installe sur le site une cantine, et on aménage un terrain de camping sur le terrain de l'école de l'autre côté de la route. Quatre grands bûchers sont allumés au crépuscule aux quatre coins du site. Des bancs faits de demi-troncs d'arbre parsèment le site pour y accueillir les spectateurs. (Cavanagh *et al.* 1988: 16-17) Tout y est de même encore aujourd'hui, à la différence que l'orientation de la scène est maintenant vers le sud-ouest, qu'il n'y a pas de bûchers allumés, qu'il n'y a plus d'espace de camping à côté mais chez les gens et au bord de la plage, et que la

---

<sup>140</sup> Les Naskapis ne font pas partie du réseau de la SOCAM. Mais comme ils sont très proches des Innus culturellement et par leur voisinage à Schefferville, ils se rassemblent avec les Innus, sont des grands participants au festival Innu Nikamu et diffusent ainsi eux aussi les musiques innues et celles du festival, jusqu'à aujourd'hui.

scène, le système de son et de lumières sont de grande qualité, avec même des écrans géants de chaque côté de la scène depuis le 30<sup>e</sup> en 2014.

La programmation du festival de 1987 présentait une variété de nations et de styles musicaux (traditionnel, country, rock, folk-innu), une animation en trois langues (principalement *innu-aimun*, ainsi qu'anglais et français) et s'adressait à un public intergénérationnel. La première soirée est réservée aux artistes locaux de Uashat mak Mani-utenam, « dont plusieurs furent les créateurs de l'importante tradition contemporaine qui unit chanson et guitare » (Cavanagh *et al.* 1988: 17). La deuxième soirée met en vedette les artistes des autres communautés et internationaux, par exemple Pepe Mendoza, latino-américain habitant Montréal, et un groupe « afro-amérindien de Pessamit », N'Dadjé. La troisième soirée, le samedi soir, la plus publicisée et courue, est réservée à la « crème de la crème » et présentée comme proposant « le meilleur à l'est de la Colombie-Britannique ». On assiste alors à des concerts d'artistes professionnels autochtones, par exemple Willy Dunn, Willy Mitchell, Alanis Obomsawin, accompagnés par des orchestres ou bien des synthétiseurs sophistiqués, où prédomine le style pop à la mode. La journée du samedi est conçue pour les jeunes. Des activités pour les enfants (jeux, maquillages, etc.) sont offertes le samedi matin et en après-midi, des spectacles sont présentés pour les enfants (contes, chants et musiques, théâtre, ...), bien que toute la famille y assiste. (Cavanagh *et al.* 1988: 17-19)

Ces auteurs remarquaient déjà l'importance de l'innovation et de l'expérimentation dans la création et la prestation d'un style de chant personnel pour chaque artiste de musique populaire, et l'identité autochtone (montagnaise) attribuée à ces nouvelles musiques.

Le festival représente en outre un vivant forum pour l'innovation et l'expérimentation personnelles. [...] L'importance accordée à un style personnel de chant est semblable à l'accent que l'on met sur un costume ou un mouvement de danse précis dans le contexte d'un pow wow. (Cavanagh *et al.* 1988: 19)

Par ailleurs, un grand nombre de styles de chants dans les dialectes montagnais, naskapi et cri de l'Est partagent certaines caractéristiques et, de ce fait, non seulement les chants traditionnels mais aussi les chansons « folk » contemporaines sont considérées comme vraiment montagnaises à cause de leur rythme hétérométrique et de la subtilité des textes montagnais [les messages des artistes dans les chansons (F. Vollant 1986: entretien avec Cavanagh)] » (Cavanagh *et al.* 1988: 19)



Sous des apparences plus « modernes », ils soulignent que le festival poursuit cependant les mêmes objectifs plus traditionnels partagés par les autres célébrations communautaires autochtones, soit ceux du rassemblement festif d'amis et de parents éloignés, de communautés dispersées sur un vaste territoire, et de la transmission et du partage des traditions culturelles. Il poursuit également l'objectif de la « poursuite des valeurs traditionnelles par le pouvoir [de communication] du son » (Programme Innu Nikamu 1987 dans Cavanagh *et al.* 1988: 16;), ainsi que celui de faire connaître la musique autochtone, tant traditionnelle que contemporaine (F. Vollant 1986: entretien dans Cavanagh *et al.* 1988: 16).

Comme les autres événements intertribaux, bien que le festival attire en fait des non-Autochtones, il vise d'abord à l'engagement des communautés autochtones. [...]  
Si les déclarations publiques sur les objectifs du festival mettent l'accent sur le rassemblement - et donc sur l'héritage commun - des différents peuples amérindiens, il est clair que les différences, soit l'identité des petits groupes et leur individualité, sont aussi reconnues et valorisées. (Cavanagh *et al.* 1988: 19)

Ces ethnomusicologues notent que le financement du festival est largement communautaire. Il est organisé par une corporation innue privée (Les promotions Innu Nikamu inc.), reçoit des subventions gouvernementales pour environ 30% de son budget et le reste (70%) est financé en projets communautaires, par exemple par la vente de billets de loterie, d'articles aux couleurs du festival comme des chandails en coton ouaté, des macarons, etc.). (Cavanagh *et al.* 1988: 15)

Le festival, bien que mettant de l'avant les nouvelles musiques populaires, reste très lié et fidèle aux traditions innues.

[L]e choix d'un nom - Innu Nikamu - qui n'a aucun précédent historique, témoigne peut-être de l'importance accordée à l'innovation qui caractérise ce festival. Alors que, de toute évidence, celui-ci découle moins de traditions historiques intertribales, il met l'accent sur le lien étroit avec la tradition montagnaise du *teueikan*. » (Cavanagh *et al.* 1988: 19)

Au festival Innu Nikamu, la catégorie « traditionnel » fait référence à des valeurs et à des pratiques anciennes, surtout locales, comme l'utilisation du *teueikan* par les chasseurs montagnais. Les troupes de danse du Québec utilisent cependant le mot « traditionnel » pour nommer les nouveaux arrangements chorégraphiques qui représentent toutefois des valeurs et des structures déjà existantes auxquelles on a adapté de nouveaux éléments. Ceci permet d'innover dans le cadre de certaines valeurs actuelles, ce qui est parfois discrédité par les anglophones - qui conservent peut-être plus d'attachement pour « quelque chose du passé » dans leur conception du traditionnel. (Cavanagh *et al.* 1988: 20)

Au festival Innu Nikamu, les cérémonies d'ouverture ont aussi constitué un geste public symbolique et c'est un joueur de *teueikan* traditionnel qui ouvrit l'événement de 1986. Bien que ceci soit une expression régionale, il s'agit de la tradition la mieux connue de la majorité des participants. Pendant les autres concerts cependant, des préférences locales se reflétaient dans le choix du répertoire: ainsi les chanteurs cris et attikameks ont adopté le style « country » [anglophone] alors que les chanteurs montagnais ont créé des chants dans un style qu'ils nomment « folk-innu ». Dans chacun des cas, les participants soulignent leur individualité à travers la variété d'agencement des groupes et des styles musicaux. (Cavanagh *et al.* 1988: 20)

Le programme imprimé du festival Innu Nikamu de 1987 reflétait très bien cet attachement aux valeurs traditionnelles associées à la musique, dont le sens est poursuivi dans les nouvelles musiques innues contemporaines.

Bien qu'il soit difficile de les qualifier de musiciens, Johnny Bossun, au même titre que tous les autres maîtres du Teueikan sont à la base de la musique autochtone d'aujourd'hui. Les Promotions Innu Nikamu sont fiers de l'accueillir et grâce à lui d'avoir encore la chance de présenter aux jeunes innuats cette forme d'art et de rituel que représente le rythme du teueikan. (Programme du Festival Innu Nikamu 1987, présentation de Johnny Bossun)

Le joueur de teueikan n'est pas un musicien, il est d'abord et avant tout un chasseur. Il utilise le tambour comme moyen de communiquer avec l'univers de la nature. Le teueikan, encore aujourd'hui est un instrument sacré. Ses rythmes ont inspiré la musique de plusieurs jeunes musiciens innu. (Programme du Festival Innu Nikamu 1987, présentation de Michel Pasten, en partie cité dans Cavanagh *et al.* 1988: 21)

Pour les Anciens, l'utilisation du Teueikan permettait d'entrer en contact avec les forces de la nature. Encore aujourd'hui, la musique possède un grand pouvoir de communication. C'est par elle que les jeunes nous transmettent les valeurs reliées à notre héritage, telles que le partage, la générosité, la tolérance et le respect de la nature.

C'est ce POUVOIR DES SONS que nous désirons continuer à utiliser pour promouvoir la survivance et la communication des valeurs des peuples autochtones. Ces valeurs représentent un apport positif dans ce monde moderne trop souvent bouleversé. (Programme du Festival Innu Nikamu 1987, Mot du président Jean-Luc Vollant, cité dans Cavanagh *et al.* 1988: 16)

Il est très intéressant de noter que ces « mots du président » du programme de 1987 se retrouvent presque tels quels dans la pochette du premier album commercial de Kashtin (1989), comme quoi le festival et Kashtin sont intimement liés dans leur histoire et comme quoi ces mots inspirés ont une grande portée pour décrire la musique innue et traversent les contextes, ayant été lus en français et en anglais par de nombreux *fans* de Kashtin. Ces mots commencent d'ailleurs en souhaitant la bienvenue aux participants et en soulignant le caractère fraternel et interculturel de ce festival provincial.

MAMU NATUTUATAU INNU NIKAMU 87 : « Ensemble venons écouter Innu Nikamu » et prenons le temps de fraterniser, d'échanger et de mieux nous connaître. C'est un plaisir pour les membres de l'équipe des Promotions Innu Nikamu Inc de souhaiter la bienvenue à tous, musiciens et spectateurs à l'occasion de la 3<sup>e</sup> édition du festival provincial de musique

autochtone. Ces trois dernières années nous ont permis de découvrir la richesse culturelle des nations autochtones représentées au Festival et de nous familiariser avec différentes modes d'expression musicale. (Programme du Festival Innu Nikamu 1987, Mot du président Jean-Luc Vollant)

## 9.2 Caractéristiques du festival d'hier à aujourd'hui

La description et l'analyse de Diamond-Cavanagh *et al.* (1988) des festivals de 1986 et 1987 vaut encore en majeure partie aujourd'hui. On voit ainsi que le festival Innu Nikamu s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui avec une grande cohérence et que ses principales caractéristiques sont restées largement les mêmes.

### 9.2.1 Nom du festival: L'Innu chante

*Innu nikamu* signifie « l'Innu chante » ou, plus précisément, « il/elle chante en innu, à la manière innue ». *Innu* signifie « être humain ». Pour les Innus, le terme désigne les membres de la nation innue en premier lieu, mais aussi, tout être humain amérindien, autochtone, aborigène, pour la relation particulière qu'ils entretiennent avec la terre, la colonisation qu'ils ont vécue et l'oppression qu'ils vivent encore souvent. *Nikamu*, « il/elle chante », fait référence à une prise de pouvoir et de parole par le chant et la musique.

Le terme *Innu nikamu* est aujourd'hui utilisé couramment pour parler de tous les chants et musiques innus anciens et contemporains. Toutefois, traditionnellement, *nikamu* se réfère d'abord au chant au tambour (*teueikan*), à un chant puissant, à une voix forte, chanté par les esprits lors des rêves et associé à l'acquisition de pouvoir et de maturité (voir chapitre 3). *Nikamu* évoque l'existence d'un pouvoir attribué au son et transmis à travers le son. Ce pouvoir spirituel confère à celui qui le reçoit un pouvoir personnel, social, économique et politique, en tant que guide, messenger et pourvoyeur. (Audet 2005, 2012 : xvii-xviii, 61, 124; Cavanagh 1985 : 10-11, 15)

### 9.2.2 Logo du festival Innu Nikamu

Le logo du festival Innu Nikamu a été dessiné par Benoît Audette, un jeune Innu de Mani-utenam, en suivant l'inspiration de Philippe Mckenzie. En effet, c'est Philippe qui lui a demandé de faire ce logo et qui lui a décrit ses idées (P. Mckenzie 2011 : entretien).

Le logo, j'ai donné l'idée, je ne suis pas bon dans le dessin. C'était un concours qui était ouvert, ça a adonné comme ça. J'ai donné l'idée à Benoît, mon beau-fils, qui est multi-artiste : une outarde, une guitare, un *teueikan*, un soleil. C'est symbolique, la guitare, pis l'outarde qui vole, transmet la musique. La musique voyage comme l'outarde. Aussi, le tambour, c'est notre instrument de musique, pis la guitare aussi, pis il y a du soleil, ça a l'air merveilleux. (Philippe Mckenzie 2011 : entretien)

Il n'est pas le premier logo du festival, mais le deuxième, et s'est imposé au fil des ans (S. P. Vollant 2011 : entretien). Il est évocateur de l'esprit d'affirmation identitaire du festival et a servi de décor de scène pour presque tous les festivals Innu Nikamu jusqu'à aujourd'hui (figure 68). Le premier avait été dessiné par l'Innu Édouard Michel pour le premier festival en 1985 (S. P. Vollant 2011 : entretien). On y voit une tête d'Innu aux cheveux longs de profil, se confondant avec l'image d'une souche d'arbre, au centre d'un *teueikan* rayonnant comme un soleil ou un feu et dont la corde de résonance traverse le haut de la tête de l'Innu. Ce motif est accoté au-dessus, ou émanant, d'une guitare dont le manche se poursuit en flûte, sur du sable ou une bûche. Deux hochets innus se croisent dans le bas, avec chacun une tête d'aigle au centre (figure 69). Celui de la 19<sup>e</sup> édition, en 2003, représente un petit oiseau chanteur perché sur une guitare (figure 70).

Sur le logo qui s'est imposé, on voit aussi le tambour innu (*teueikan*) rayonnant, se confondant avec le soleil. Les rayons de l'astre/*teueikan* seraient comme la propagation du son, des ondes sonores, dans toutes les directions. En surimpression, une outarde aux ailes grandement déployées s'envole, voyage et transporte la musique, donnant une forte impression de fierté et de liberté tout en évoquant le nomadisme et la transmission. Son corps se confond avec une guitare, offrant un lien symbolique fort entre la guitare, l'oiseau et l'envol, comme une affirmation identitaire à travers la musique. On y sent une référence à la saison estivale, à l'esprit de rassemblement et de fête. Le *teueikan*/soleil apparaît comme la fondation, la source d'énergie et d'unité, mettant en valeur l'attachement au territoire et à la culture innue. L'outarde/guitare suggère un acte d'émancipation, d'affirmation, un épanouissement, un mouvement, une transformation personnelle, culturelle et sociale, une guérison. Le logo offre ainsi un paysage symbolique significatif où se négocient de nouvelles formes d'identité et d'expression autochtones qui puisent dans la force des traditions, tout en favorisant la liberté, la créativité et le renouvellement. (Audet 2005, 2012 : xvii-xviii, 61; Cavanagh *et al.* 1988: 16; P. Mckenzie 2011 : entretien; V. Napish 2004 : entretien)

### 9.2.3 Valeurs fortes du festival

Dès le début, le festival s'est ancré dans de fortes valeurs comme celles de la fierté identitaire, de la jeunesse, de la famille intergénérationnelle et de la sobriété. C'est ce qui fait sa marque encore aujourd'hui, et lui garantit son succès année après année.

Son engagement envers la jeunesse et son désir d'accessibilité pour tous lui donnent son aspect familial et vivant. Ils favorisent aussi la relève musicale en les incluant, en leur donnant une place sur les planches, ainsi que par la diffusion de la musique autochtone et du goût pour cette musique en spectacle. Les jeunes sont ainsi de grands connaisseurs, amateurs et acheteurs de cette musique qu'ils entendent au festival, à la radio communautaire, en spectacle, sur albums et qu'ils partagent maintenant sur différentes plateformes du web.

D : Ici c'est resté, tout le monde peut venir. L'enfant de 7 ans y trouve son compte, l'aîné y trouve son compte. Pis ce n'est pas... c'est toujours resté festif, familial. Tu peux amener tes petits d'ailleurs, les gens ne se gênent pas, les bébés sont là, pis... Trouve une place où tu fais ça, avec des artistes! Il n'y a pas beaucoup de place de concert populaire, même, où tu peux amener toute ta famille, pis tes enfants sont là, dans des carrosses, pis des...

V : C'est ça qui est l'fun aussi, les enfants peuvent entendre les spectacles.

F : Oui.

D : Pis ils la connaissent la musique, les enfants! De plus en plus! Moi j'en côtoie de l'extérieur des fois. Pis ici, à 9 ans, ça chante déjà des tounes, pis ils sont connaisants! « C'est un tel qui chante ça... »

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

À cette priorité accordée à la jeunesse et à la famille multigénérationnelle s'ajoute celle de la sobriété, de l'interdiction de vente et de consommation d'alcool sur le site, sans laquelle ce rassemblement intergénérationnel serait miné. Les fondateurs insistent pour dire que sans la sobriété des participants, le festival n'aurait pas pu durer dans le temps, année après année. Et l'acceptation de cette valeur fondamentale du festival par toute la population, et surtout par le Conseil de bande, a été difficile au début, car nouvelle. Ce fut une grande bataille pour eux, qu'ils ont fini par gagner.

D : Il y a peut-être une autre chose aussi à rappeler, qui était plus spécifique que dans d'autres festivals, c'était l'aspect famille pis l'aspect sobriété. [...] Dès le début. [...] Je sais pas si tu te rappelles de quel conseiller, il était venu, il voulait faire comme dans le temps des tombolas, pis lui, avoir son kiosque pour vendre de la bière, pour faire de l'argent. Pis on se disait : « Qu'est-ce qu'on va faire si le Conseil n'aime pas ça, ou...? »

J-L : L'idée était partie quand on a commencé : pas de boisson.

D : Pas de boisson. Mais lui, il venait, comme conseiller, pis en même temps, pour avoir un kiosque pour vendre de la bière. [...] C'était critique l'affaire, là, si le Conseil n'est pas content... Parce que le gars disait : « Il ne viendra pas de monde! Vous ne vendez pas de bière, il ne viendra pas de monde. » Ben là, *Titi* [Florent] lui avait répondu : « Même s'il y en a rien qu'un qui écoute, qui est sobre, on va jouer pour lui! » Qu'est-ce que tu veux qu'il réponde! Même s'il y en a rien qu'un, ils vont jouer pour lui! Pis c'est correct. Ça avait passé proche, en tout cas [de ne pas être accepté par le Conseil].

F : Ouais, ça aurait pu virer en festival de Budweiser, facile. [...]

D : Il a fallu tenir le bout assez fort.

F : Les trois.

V : Pourquoi vous teniez à ça?

J-L : C'est pas une soirée de [salle communautaire], là! [...]

D : Peut-être que les musiciens étaient [tannés]... Il n'y en avait pas de lieu où ils pouvaient se produire, autrement que dans les hôtels, dans les bars, pis dans les places où ce que personne ne les écoutait.

F : Mais il n'y avait pas juste ça. Je pense qu'il y avait aussi une idée de respect pour les aînés, respect pour les enfants. Ça, il y avait...

J-L : Oui, on tenait à ça.

F : On tenait à ça, on disait : « Regarde, on ne peut pas mêler [les générations], s'il y a de l'alcool à travers de ça. » C'était pratiquement impossible. On ne voulait pas voir ça, on l'avait assez vu. On était rendus dans une étape où est-ce que bon... [...] Pis on n'avait aucun droit de faire ça!

D : Non.

V : Comment ça, aucun droit?

F : Parce que la place, ça ne nous appartient pas!

D : Ça appartenait au Conseil. Pis, il ne fallait pas frustrer trop le Conseil. Pis l'idée de dire non, on n'en veut pas de vente de bière... Mais non, finalement [ça a été accepté]...

F : Surtout, la communauté a répondu, d'une façon... Pis après ça, on n'avait même pas besoin, nous autres, d'interdire. La communauté le faisait par elle-même. [...] Il y a un respect pour ça. La communauté a établi ça.

D : [...] La grande majorité des gens continuent de respecter ça. Il y en a une couple qui sont déjà en boisson, qui viennent de l'extérieur pis qui ne comprennent pas le sens de tout ça, pis qui traînent leur bière. Ou ceux qui sont déjà feeling.

F : [...] Mais tout ça pour dire que c'est établi. La première année, c'était ça.

D : On n'aurait pas pu faire autrement, je pense.

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Il ne faut pourtant pas se leurrer, le festival est aussi une occasion pour faire la fête dans la communauté et c'est souvent très arrosé (voir Audet 2012a : 223-226). Toutefois, cela se passe en dehors de l'enceinte du festival. Les festivités alcoolisées ont lieu chez des gens ou bien aux spectacles organisés parallèlement au festival en fin de soirée, à la salle communautaire *Teueikan* de Mani-utenam.

## 9.2.4 Valorisation des chants populaires en langue autochtone

Le festival Innu Nikamu a fortement contribué à la valorisation des chants en langue autochtone et au développement progressif d'une musique populaire autochtone (voir Audet 2005a, 2012a : 169-175). La valorisation des chants en langue autochtone n'était pas un objectif clair dès la première année du festival, car il n'y en avait pas beaucoup encore à cette époque-là qui chantaient dans leur langue. L'objectif était de valoriser culturellement la musique autochtone et les musiciens autochtones. Mais d'année en année, par l'influence de ceux qui ont chanté dans leur langue la première année (dont Philippe McKenzie, Kashtin, Les Frères Grégoire), par l'engouement créé et la fierté associée à cette expression, on a pu observer une valorisation et une augmentation des compositions chantées en langue autochtone. C'est ainsi que s'est développée progressivement une nouvelle musique proprement autochtone, une communauté de goût (Straw 2005), et que le festival est devenu le berceau de la musique contemporaine autochtone en langue autochtone. C'est probablement aussi le fait que ce festival avait lieu en milieu innu qu'il a davantage influencé les Innus et qu'il y a depuis, une telle effervescence de la création de chants et musiques en langue *innu-aimun*, et en particulier à Mani-utenam. Une autre particularité du festival était, et est toujours, qu'il est animé dans la langue *innu-aimun* principalement. Cet aspect sonore et identitaire lui confère encore plus un cachet proprement autochtone, destiné à un public autochtone en priorité.

D : Il y avait-tu des chants en langue autochtone dès la première année?

F : Oui.

V : C'était-tu un critère?

D : Non, ce n'était pas un critère.

F : Il n'y a jamais eu de critères à ce moment-là.

V : Mais maintenant c'est quand même... non?

D : C'était dans les objectifs en tout cas de la corporation, des promotions, de valoriser la musique autochtone, les musiciens autochtones, dans leur... au niveau de la culture, tu sais aussi. Je ne sais pas si on parlait de la langue dans les premiers objectifs. Mais après trois ans, il y a eu de plus en plus de gens qui chantaient en langue autochtone. Parce qu'en 1987 déjà, on le marquait, je le notais, dans le... [Descent 1987] Il y a eu comme une montée là, des gens qui chantaient dans leur langue.

F : Oui. Parce qu'il y en a qui faisaient du Elvis avant.

V : Émile Grégoire?

F : Du country beaucoup.

D : C'était beaucoup ailleurs. Il n'y avait pas comme une musique qu'on pouvait dire, tiens, ça c'est du... ça a du cœur autochtone. Et par la langue, et par la sonorité, et par la... On a vu

évoluer ça, moi j'ai trouvé ça intéressant de... Il y avait une ouverture à ça la première année, parce que c'était des Autochtones qui chantaient devant des Autochtones. Ça c'était ben...

J-L : Ça vient de nous.

D : Entre les musiques, ils leur parlaient en Innu, ça c'était ben différent de ce qu'on était habitué, autrement.

V : Oui, ce n'est pas Montréal, ou... D'habitude c'est dans les grandes villes qu'il y a des gros rassemblements de même, mais là, dans une communauté...

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Le fait de réserver une place à la relève, aux jeunes ou à ceux qui ont rarement monté sur les planches, de valoriser les talents amateurs et de donner la chance aux coureurs, a aussi fortement contribué au développement de la musique contemporaine autochtone et d'une scène musicale autochtone, surtout localement. La possibilité de chanter un jour sur scène au festival Innu Nikamu est devenu un rêve convoité par plusieurs jeunes Innus, un rêve qui s'est aussi propagé dans les autres nations.

F : [A]u niveau des musiques comme telles, ça a jamais été vraiment le... : « il faut que tu aies un calibre ». Ça n'a jamais été ça. Pis ce ne l'est pas encore.

D : Non. Parce qu'il faut vraiment... il y avait beaucoup... c'est un lieu où tu peux commencer à chanter.

V : Pour toutes les nations?

D : Ah, pour plusieurs, en tout cas pour les nôtres certainement. Il y en a des jeunes que j'ai connus, qui ont attendu. Leur rêve, c'était de chanter, même juste une fois, mais de chanter à Innu Nikamu. Ils grattaient leur guitare à l'année, leur rêve : s'ils pouvaient chanter une fois à Innu Nikamu. Tu as sûrement entendu ça souvent?

F : Oui. J'en vois encore. Mais, ils avaient la chance, pis ils chantaient. Même si ce n'était pas précis, c'était quand même, il y avait la chance, au festival, tu pouvais avoir cette chance-là. Peu importe ta qualité, c'était surtout ton intention. Pis maintenant, regarde, c'est sûr que maintenant...

J-L : Il y en a que c'est leur apogée, chanter à Innu Nikamu.

D : Oui, ils ne chantent pas après.

F : Il y en a qui ont chanté là, pis qu'ils n'ont jamais chanté après.

D : Mais ils ont réalisé leur rêve!

J-L : Tu regardes, style Réal [Vollant], mon frère. Il a chanté là, pis il n'a pas rechanté. Marius Fontaine. Ils ont fait le festival.

V : Réal s'est aussi fait chanter par Chloé Ste-Marie, s'est fait connaître...

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

La chanson *Kie tshinuau* («Vous autres aussi») de Shauit raconte justement comment il a appris à parler et à chanter en langue *innu-aimun*, avec l'influence des chanteurs innus, et incite tous les jeunes autochtones à faire comme lui (voir 6.2.1 et paroles en annexe 1). La valorisation du chant en langue autochtone et de la relève va de pair et incite également au maintien de l'usage courant de la langue chez les jeunes. Marie Raphaël-Fortin, aînée Ilnu de



Mashteuiatsh qui a été directrice d'école à Mani-utenam, remarquait dans les années 1970-1990 la vitalité de la langue *innu-aimun* chez les jeunes de cette communauté et le prestige accordé aux jeunes chanteurs innus.

Dans les milieux là-bas, il y a des artistes chanteurs. C'est des petits gars de la place mais ils sont vénérés. Ce sont de beaux modèles, des beaux cadeaux. Et j'aime à croire que Florent [Vollant], la première fois qu'il a chanté en public, c'était dans mon école, pour les élèves de mon école. Et ça fait des années de ça, et ça chantait en innu, oui. (M. Raphaël-Fortin 2012 : entretien avec Marie-Laure Tremblay, *Des tentes aux maisons*)

## 9.2.5 Implication de la communauté et impact financier sur la région

Le festival Innu Nikamu n'aurait pas pu connaître une si grande réussite et survivre d'année en année sans la grande implication des communautés de Uashat mak Mani-utenam, autant de ses membres que de ses différentes institutions et petites entreprises.

D : [L]a population a beaucoup appuyé au cours des années. Ça n'aurait pas été possible sans la population. On n'aurait pas eu les argents non plus pour survivre pendant 27 ans. Ils ont fait leur large part. Ils en ont acheté des affaires! Pis ils ont contribué, la radio aussi, les dépanneurs, tout le monde.

F : Ah oui. Uashat, la communauté de Uashat à Sept-Îles aussi, beaucoup eux autres aussi, à leur manière. Eux autres, ils accueillent beaucoup, tout le temps.

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

### 9.2.5.1 Impact financier positif sur l'économie locale

Depuis ses débuts, le festival a aussi eu un grand impact financier positif sur l'économie de la ville de Sept-Îles. Les commerçants se voient même débordés et en manque de marchandise pendant le festival. Pour les Innus de toutes les communautés, la période du festival Innu Nikamu en est une de magasinage et de dépenses à Sept-Îles, comme peut l'être celle du temps des fêtes.

D : Essaye de trouver une chambre pendant Innu Nikamu en ville, ce n'est pas possible. Ni louer des autos, à 15 jours du festival, ni réserver une chambre d'hôtel.

F : Pis la buanderie est pleine, ça pourrait ouvrir 24 h sur 24.

D : Je ne sais pas si je retrouverais ça... À un moment donné, après une couple d'années, il nous fallait faire la preuve que financièrement ça donnait quelque chose. Et il était venu quelqu'un qui était capable de calculer l'impact financier.

J-L : Oui, je pense qu'on avait fait faire une étude.

D : Oui, là-dessus, pis heille! Tous les commerçants dans la ville faisaient ben plus d'argent pendant Innu Nikamu, qu'en aucune autre période, à part les périodes de Noël! Les gens venaient magasiner! Pendant des années, c'était l'époque du magasinage.

F : Le gars du Kentucky, quand arrive le festival, il *shake* là! Certain!

J-L : Il commande son stock.

F : Il a peur, il va-tu en avoir assez? C'est sûr!

J-L : On avait engagé des consultants de Baie-Comeau, je pense.

D : Oui. Ils manquaient de tout, les premières années, les commerçants. Pis ça a été noir sur blanc : l'argent qui se faisait, au niveau de tout, Sept-Îles là, pas juste autochtone. Les Autochtones n'avaient pas grand commerce dans ce temps-là. Mais c'était à ce niveau-là, la restauration, la location d'automobiles, les chambres, le tourisme là! [Gestuelle : ça montait en flèche!]

F : Le McDonald, le Kentucky, le St-Hubert.

V : Pis ça c'était surtout des Innus là, qui descendaient?

D : Oui, c'était tous des Innus.

J-L : Ben oui!

F : C'est sûr. (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

### 9.2.5.2 Hébergement dans les familles de la communauté

Dès la première année du festival, les gens de la communauté de Mani-utenam ont fait preuve de leur hospitalité légendaire. Et certaines de ces familles d'accueil bénévoles de la première année le sont encore aujourd'hui. En plus, il s'est tissé des liens forts entre les hôtes et leurs invités, si bien qu'ils se visitent année après année. Par exemple, les Atikamekw, peu importe de quel groupe de musique ou de quelle communauté ils sont, ont pris l'habitude de loger toujours dans la même famille d'accueil à Mani-utenam, en se passant le mot.

J-L : Écoute, dans les bénévoles, regarde Claris [Régis], elle est famille d'accueil depuis le début. Pis elle est encore là, cette année encore, il y en a encore!

D : Pis Fernande.

F : Ceux qui avaient des familles là, à l'époque, ils les ont encore!

J-L : Ils les gardent.

F : [...] Lui là, les Atikamekw, tous les Atikamekw vont là. Ça a resté. C'est vrai, ça a resté un point de chute!

J-L : Ils se font un devoir de...

F : Il y a juste cette année qu'ils ne sont pas là, parce qu'elle est en rénovation [la maison]. Mais je te jure que les Atikamekw étaient démunis là! Parce qu'eux autres n'étaient pas là. Pis pas juste ça, on nomme eux autres, mais pas mal toute la communauté.

D : Oui, moi j'ai hébergé je ne sais pas combien de monde pendant... Des fois, j'en avais une vingtaine! Dans la maison, dans les tentes, dans les cabanes en arrière, dans la cave, partout!

J-L : Dans le garage...

F : Nous autres, moi, je restais dans une cabane ici, pis je m'en allais tenter sur le bord de la côte là-bas. Je n'étais plus capable de rester...

D : Ah oui, on était envahis! (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Les visiteurs du festival Innu Nikamu se trouvent ainsi des endroits où loger à proximité du site du festival, visitant des amis, de la parenté ou des hôtes bénévoles, autant dans les maisons que dans des cabanes et des tentes dans les cours des maisons et les chalets et les sites de

campement des Innus le long de la plage de Mani-utenam. Aussi, surtout dans les premières années, il se forme des grands sites de campement en tentes blanches traditionnelles, et maintenant davantage en tente de nylon, près du site du festival et sur le bord de la plage en bas de la côte. La communauté triple de population à cette occasion, si ce n'est pas plus. Il s'y crée ainsi une grande ambiance de rassemblement, de bon voisinage, de camaraderie et de fête pendant la tenue du festival, à la grandeur de la communauté de Mani-utenam.

### **9.2.5.3 Foisonnement de l'économie locale innue**

Bien que ça n'ait pas été prévu au départ par les fondateurs du festival, plusieurs personnes et maisonnées de la communauté profitent de l'occasion du festival pour se créer un revenu supplémentaire par la vente d'artisanat, de repas maison et de différents services. Certaines maisons se transforment en petits restaurants où les gens peuvent manger sur place et échanger entre eux ou bien prendre des commandes pour emporter ou se faire livrer. Les enfants font les classiques kiosques de limonade dans les rues. Des lave-autos maison peuvent être organisés ainsi que toutes sortes d'activités de financement et de promotion touchant les membres de la communauté ou d'ailleurs, comme un mariage, un voyage pour les jeunes ou la participation d'une équipe sportive à un tournoi. Les musiciens parcourent les rues, les maisonnées et le site du festival pour vendre leur récent album. Sur le site du festival, plusieurs personnes se promènent pour vendre des billets pour des tirages, comme des moitié-moitié ou bien pour la vente d'artisanat. Les Innus, comme la plupart des Autochtones, sont très friands de ce genre de jeu de chance. Par exemple, les femmes innues et leur famille se promènent pour montrer leurs belles pièces d'artisanat qui se feront tirer, comme des mitaines, des sacs, des mocassins, des jupes, des bas tricotés. Ces pièces traditionnelles se vendent souvent très cher et la vente des billets à faible coût pour avoir la chance de les gagner est très fructueuse.

D : Ça a aussi donné l'occasion, le festival, mais ça ça n'a pas été prévu : il y en a qui ont fait toutes sortes de petits commerces aussi, parallèlement au festival. De la vente d'artisanat, de la vente... Les premières années, il n'y en avait pas de ça. C'est venu par la suite. Parce que les gens ont voulu vendre pendant ce temps-là, pis c'était correct, c'était une belle occasion. Faire des repas, ...

F : Mais la première année, il n'y en avait pas... les restos maison...

D : Il n'y en avait pas pantoute, ça n'existait pas.

F : Maintenant, il y en a beaucoup.

D : Mais ça, c'est comme en dehors du festival. Ils se servent, c'est une occasion. Mais ça n'avait pas été prévu pour l'idée d'injecter un petit peu d'activité dans l'économie locale. Mais ça a fait ça avec les années. (D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Comme dans la plupart des pow wow ou fêtes communautaires autochtones, différents kiosques de vente prennent place sur le site du festival, la plupart offrant de l'artisanat. Les latinos, souvent d'origine autochtone des Andes en Amérique du Sud, sont très présents dans les pow wow autochtones et quelques-uns s'aventurent jusqu'à Mani-utenam. Les espaces de vente ou de démonstration sont loués aux commerçants, ce qui assure une part de revenu au festival. Depuis quelques années et en particulier en 2014, les organisateurs du festival ont travaillé fort afin de créer un site qui se démarque par des attributs visuels innus. Les entrées sur le site sont des tipis (tentes coniques) de toile blanche que l'on doit traverser pour entrer et sortir du site. Plusieurs kiosques loués par le festival sont des demi-tipis ou des demi-tentes rondes en perches de bois et toile blanche, ce qui donne un cachet unique (voir figure 79). La loge des musiciens, derrière la scène, est aménagée dans un grand *shaputuan*. Aussi, l'Institut Tshakapesh a habituellement sur le site une grande tente *shaputuan* où ils font des démonstrations d'activités traditionnelles innues, de la cuisson et dégustation de nourriture traditionnelle, content des histoires et vendent des livres produits ou financés par l'institut culturel et éducatif innu. Des peintures et des logos du festival ornent la palissade entourant le site par-ci par-là, un poteau de directions au cœur du site indique plusieurs endroits dans le monde et un espace avec l'écriteau Innu Nikamu invite à s'y prendre en photo.

### 9.2.6 La programmation du festival

Le festival présente habituellement des spectacles en soirée du jeudi soir au samedi soir, ainsi que des spectacles d'après-midi les samedi et dimanche<sup>141</sup>. Pour les festivités de la 30<sup>e</sup> édition en 2014, il y a eu des grands spectacles de soirée du jeudi soir au dimanche soir, ainsi que des spectacles d'après-midi le vendredi. Les artistes se succèdent rapidement sur scène, chacun ayant 20 minutes pour faire sa performance, et 45 minutes pour les artistes les

---

<sup>141</sup> Pour avoir une idée de la programmation du festival et des artistes présents aux éditions des dernières années, voir le site du festival ([innunikamu.ca/programmations](http://innunikamu.ca/programmations)).

plus attendus le samedi soir. Le festival fait place aux chants traditionnels en ouverture de chaque soirée et pour clôturer l'événement le dimanche. Il convie les gens à un makusham (festin traditionnel) le dimanche midi, suivi d'un bingo. Il fait place également à la jeunesse, par le très populaire concours Innu Star qui invite les enfants et les adolescents à démontrer leurs talents sur scène (chant, musique, danse, ...) et par le Samedi Jeunes avec jeux gonflables, dîner pour les enfants, animation-clown et prestations Innu Star. Depuis les premières années, les spectacles sont radiodiffusés en direct par la radio locale CKAU et la SOCAM, ponctués d'entrevues avec les artistes, les organisateurs ou les spectateurs pendant les changements de scène. Plusieurs radios du réseau de la SOCAM rediffusent la CKAU en direct sur leurs ondes pendant le festival. Celui-ci peut alors être écouté jusque chez les Atikamekw et partout via le web.

Les artistes innus, jeunes et moins jeunes, dominent la scène du festival, suivi des Naskapis et des Atikamekw. Mais aussi, les onze nations autochtones présentes au Québec ont participé à plusieurs reprises au festival Innu Nikamu. En plus de cela, d'autres nations autochtones du Canada et des États-Unis ont aussi monté sur la scène du festival: Cris de l'Ouest, Ojibwa, groupe Ulali en 2004 (Tuscarora, Maya, Apache, Yaqui), Odaya en 2008 (Innu, Wendat, Anishinabe, Mohawk, Cri de l'Ouest, Saulteaux), ainsi que des nations autochtones d'Amérique du Sud : Kayapo d'Amazonie du Brésil (visite et spectacle du Chef Raoni en 2002), Quechua, Kichwa, Aymara, Mapuche du Pérou, de l'Équateur, de la Bolivie et du Chili avec les spectacles de musique des Andes des groupes Pepe Mendoza, Zacha Marka et Himahue. Même un groupe originaire du Sénégal, N'Dadjé, désigné comme un «groupe afro-amérindien de Betsiamites» par Beverley Diamond, a fait un spectacle de percussions et chants africains au festival en 1986 (Diamond *et al.* 1988: 17, 18; Descent 1987). Certaines années, le festival accueille également des têtes d'affiche allochtones sur ses planches, selon les goûts de son public innu. Par exemple, le groupe canadien Blue Rodeo, très apprécié des Innus, a fait un spectacle à l'occasion de la 20<sup>e</sup> édition en 2004. En 2012, ils ont invité le chanteur country québécois Irvin Blais et à l'occasion du 30<sup>e</sup> en 2014, les artistes populaires québécois Louis-Jean Cormier et Kaïn. Ces artistes drainent aussi un public allochtone de la région sur le site du festival, ce qui crée des espaces (rares) de rencontre et favorise les bonnes relations autour de la musique.

### 9.2.6.1 Les feux d'artifices commentés

Les feux d'artifices commentés sont aussi un moment-clé du festival Innu Nikamu, depuis la première année en 1985 (voir figure 80). Leur originalité vient du fait qu'ils sont animés et commentés en *innu-aimun*, ainsi qu'en français et parfois en anglais, dans un discours marqué d'humour remerciant leurs commanditaires. Gilbert Pilot en est l'animateur consacré depuis les débuts.

D : Ça aussi ça avait été quelque chose! On n'avait jamais vu ça de notre vie!

F : Ah oui! Ça a tellement été quelque chose, que c'est resté! C'est majeur.

V : Les feux d'artifice commentés!

D : [...] Ils ont été commentés direct, tout de suite la première année qu'on les a eus, les feux d'artifices. Pis on ne savait pas qu'on inventait quelque chose à ce moment-là. C'est parce que pour les avoir, c'était trop cher, il fallait que les gens en achètent. [...]

F : Ça devait être Jean-Luc qui négociait ça. [...]

J-L : C'est un gars de l'Iron Ore qui était artificier. Il avait son permis, pis je le connaissais à l'ouvrage.

D : Pis ça a été commenté parce que chaque bombe appartenait à quelqu'un. Il fallait que tu le dises, pis que tu le mentionnes: « Ça c'est un tel qui... [envoie ça] » [...] Fait que c'est comme ça que c'est devenu commandité. Après ça, il y en avait trop qui commanditait pis on lisait la liste, n'importe comment.

F : Comme ils font à chaque année!

V : Oui, avec des jokes à travers, c'est l'fun!

J-L : Il fallait le dire dans ce temps-là: « Ça c'est Pierre Jean Jacques... »

D : Mais il faut que tu les nommes, parce que quand tu ne nommes pas quelqu'un qui a commandité les feux d'artifice, ils te le font savoir. « Je n'ai pas entendu mon nom. » Il faut que tu lises toute ta liste.

F : Oh oui. Ils viennent te le dire: «Hey j'ai payé, puis je n'ai pas entendu mon nom!» [...] Quand est-ce que tu vas le nommer lui là? L'année prochaine? Non, il ne vient même pas l'année prochaine!

D : Ah oui, il y a des oublis comme ça qui font mal.

F : Délicat à gérer ça, les feux d'artifice!

D : Parce que tu n'as pas grand chose en bas de 100 \$. Ça coûte cher, pis les gens veulent être nommés, pis en tout cas.

F : Mais ils sont toujours très beaux. Ils se sont donné l'idée qu'ils en faisaient des beaux.

J-L : Quand Gilbert a dit que c'était les meilleurs à l'est de Québec, c'est vrai.

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

C'est un des moments forts du festival, qui est très couru par les familles innues ainsi que par les Allochtones de la région. Ils se tiennent habituellement pendant la grosse soirée du samedi soir, entre deux spectacles. Pour la 30<sup>e</sup> édition en 2014, les spectateurs ont eu droit à des feux d'artifices pendant trois soirs : un spectacle pyrotechnique commenté le vendredi soir, un spectacle pyromusical le samedi soir et, à la surprise de tous, des feux d'artifices sont venus

clôturer le festival en rythmant de façon explosive la dernière chanson du spectacle donné par nul autre que le groupe Kashtin.

#### **9.2.6.2 Le Bingo du festival**

Le bingo du festival Innu Nikamu est très attendu par de nombreux Innus et allochtones de la région qui en sont très friands. C'est un bingo monstre, il s'élève à 50 000 \$ en prix à gagner. Il se tient généralement le samedi en fin d'après-midi, pendant que le site du festival est occupé par les tests de son de la grande soirée du samedi. Les gens se rassemblent dans les maisons pour y participer en écoutant la radio communautaire CKAU de Uashat mak Mani-utenam sur les ondes de laquelle il est diffusé. Organisé par et pour le festival, c'est le seul bingo que la radio CKAU autorise à être réalisé sur ses ondes par et pour les profits d'un autre organisme. C'est une collaboration déterminante, car il constitue le principal moyen de financement du festival depuis les années 1990. Depuis le départ de Sylvain *Putu* Vollant en 2009, qui a été coordonnateur du festival et des Productions Innu Nikamu inc. pendant près de 20 ans, la direction et l'organisation du festival sont assurées par la radio CKAU, donc le festival devient en quelque sorte une branche des activités de la radio. Cependant, même avant 2009, le festival et la radio collaboraient étroitement pour la réalisation du festival, en particulier par le biais de ce bingo. Pendant les trois premières années (1985-1987), le festival a bénéficié pour son démarrage des subventions liées à l'Année internationale de la jeunesse. Mais après, les organisateurs ont dû trouver d'autres sources de financement, et c'est pour contrer le manque de financement qu'est apparu le bingo du festival comme moyen de financement principal. Cependant, ça crée un cercle vicieux vis-à-vis du financement extérieur, car le bingo n'est pas apprécié par les subventionneurs publics ou semi-privés. En effet, tous les bingos réalisés par la radio communautaire sont illégaux. Ils ne sont pas approuvés par l'instance gouvernementale qui régit les bingos et les loteries, Loto-Québec. Les organisateurs du festival ont d'ailleurs été poursuivis en justice à ce propos dans les années 1990, mais ils continuent tout de même de faire leur propre bingo, étant donné qu'ils sont sur une réserve indienne. Ils ont aussi demandé une collaboration avec Loto-Québec à un certain moment, mais elle n'a pas été autorisée car l'argent en jeu est de loin trop élevé par rapport à leurs normes.

J-L : C'est Sylvain [Vollant] qui a négocié ça. Ce n'était pas nous autres.  
D : [...] C'est venu par la suite, quand... parce que ça n'a pas toujours été l'Année internationale de la jeunesse! Je cherchais des thématiques comme une bonne! Après ça, ça a été le bingo, oh lala... Je pense que c'est à ce moment-là que je me suis retirée des affaires.  
F : Pis CKAU, la station, ils donnent à un organisme, pis c'est au festival. Je veux dire, de prendre en charge un bingo, ils ne le font pas à aucun événement, aucun organisme. Ils aident beaucoup, mais de donner le plein contrôle pour un bingo, c'est au festival, *that's it*.  
V : Kim [Fontaine] me contait que ça posait des problèmes aussi, le financement du festival par le bingo, pour avoir d'autres subventions ailleurs?  
F : Oui, c'est ça, c'est que Loto-Québec ne participe pas à ton affaire. Loto-Québec a été approché, ils ont dit non. Mais pas juste eux autres. Beaucoup d'autre monde, beaucoup d'organismes, provincial...  
D : Ils vont dire vous pouvez vous financer, vous autres, vous avez un bingo.  
F : Pis vous êtes illégal. [...] Ben des organismes, ils ne veulent pas s'afficher avec nous, le festival, parce que c'est financé par un bingo illégal. Ce qui est légitime là, c'est correct. Mais en même temps, bon... Il n'y a pas d'autres moyens de financement. Il n'y en a pas d'autres. Pis je pense, je sais pas, tout ce qui est organisme provincial ne s'affichera pas au festival, à cause de l'illégal du bingo.  
V : Pourtant, j'ai déjà vu des logos d'Hydro?  
F : Ouais, mais ils n'ont pas resté longtemps... des fois... [...] Mais sinon, tu as le bingo ici qui est en grosse partie...  
D : Qui finance. [...] Au début, il n'y en avait pas! [...] Quand les finances se sont mis à tomber, oui.  
J-L : [...] Quand c'est légal, provincial, la régie des loteries, plus que 3000 \$, c'est déjà illégal. Faut que tu t'affilies à eux autres.  
V : Ok fait qu'à chaque fois que la radio fait un bingo...  
J-L : Chaque fois.  
D : Illégal. Pis si tu joues, c'est toi qui es illégal.  
F : La radio ici, c'est le plus gros bingo illégal au Canada. C'est vrai!  
J-L : Ben juste le bingo d'Innu Nikamu, c'est 50 000 \$, au bas mot!  
(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Nonobstant cette illégalité bien connue, ou celle légalité non accordée, le bingo demeure un événement très couru du festival. Sa tenue est une façon parmi d'autres d'affirmer leur résistance et leur autonomie économique.

### **9.2.6.3 Le concours Innu Star pour les jeunes depuis 2007**

Depuis 2007, le festival fait une place toute spéciale sur scène aux enfants et aux adolescents (5 à 17 ans) en leur permettant de démontrer leurs talents musicaux ou de danse par le concours Innu Star, nommé Innu Star Académie dans les premières années (voir figures 75-76). Innu Star a été créé par Cynthia Rock de Mani-utenam, inspirée de l'émission télévisée Star Académie. C'est aussi elle qui l'organise et l'anime. Il y a une quarantaine



d'inscriptions chaque année et là-dessus, une vingtaine de jeunes ou de groupes sont choisis pour faire leur petit spectacle.

De plus en plus, Innu Star devient l'un des événements les plus courus du festival. Prenant place les samedi et dimanche après-midi dans les premières années, il s'est étalé graduellement sur tous les jours du festival. Il présente maintenant un spectacle du gagnant de l'année précédente à l'ouverture du festival, puis des plages de concours à tous les jours pour enfin présenter les gagnants de l'année le dimanche (voir la liste des gagnants en annexe 6). La participation se fait de plus en plus grande, autant de la part des enfants artistes que des spectateurs attentionnés. Ce concours a un grand effet sur la fierté des enfants, de leurs familles et amis et, comme le festival le fait depuis ses débuts, développe leur goût de la scène et l'idée d'un «ça va de soi» de se présenter en spectacle.

### **9.3 Influences du festival Innu Nikamu dans le réseau de la scène musicale populaire autochtone au Québec**

Le festival Innu Nikamu présente des musiques populaires contemporaines (folk, country, rock, rap, reggae, ...) et des musiques traditionnelles (chant au *teueikan* et danse de *makushan*, danses de pow wow, danse de cerceaux, danses iroquoiennes, flûtes, ...). Mais l'une de ses grandes particularités en tant que festival de musique autochtone, c'est qu'il présente principalement des artistes de musique populaire contemporaine plutôt que de musiques et de danses traditionnelles plus folkloriques, contrairement à beaucoup d'événements autochtones. Comme nous l'avons constaté, le festival Innu Nikamu est devenu, depuis près de 30 ans, le catalyseur et la pierre angulaire des musiques populaires autochtones au Québec.

Dans les premières années du festival, il n'y avait pas beaucoup d'artistes de musique populaire autochtone, et encore moins de chanteurs qui chantaient et composaient dans leur langue autochtone. Mais rapidement, le festival a créé un *boum* d'artistes et de création, et qui plus est en langue autochtone, en particulier chez les Innus. Maintenant, il y en a énormément, surtout chez les Innus, les Atikamekw et les Inuit, et le festival présente presque uniquement des artistes qui chantent dans leur langue autochtone. Le développement de la chanson

populaire en langue inuktitut s'est fait de façon parallèle et distincte de celui de la chanson populaire en langue *innu-aimun*; il est davantage redevable aux initiatives du Service du Nord de Radio-Canada. Mais pour ce qui est du développement de la chanson populaire en langue amérindienne au Québec et au Labrador<sup>142</sup>, c'est clairement le festival Innu Nikamu qui a mis le feu aux poudres afin d'en faire un mouvement dynamique et bien établi depuis près de 30 ans. Dans la même flambée, avec la percée de Kashtin au-delà du monde innu, beaucoup de chanteurs autochtones se sont mis à interpréter leurs chansons en langue *innu-aimun* et ont voulu faire comme eux. Leur succès a donné le goût et le courage de faire de la musique populaire autochtone, sans contrainte linguistique, à travers le Canada. Cependant, il est beaucoup plus rare d'entendre des auteurs-compositeurs-interprètes autochtones du Canada anglophone, sauf les Inuit, qui chantent et composent dans leur langue autochtone. Cela s'explique par le fait qu'ils ont davantage perdu l'usage de leur langue autochtone au profit de l'anglais. En effet, la francophonie du Québec, par la mise en valeur d'une langue distincte vis-à-vis de la domination anglophone nord-américaine, aurait agi historiquement comme un certain rempart contre la perte et le mépris des langues autochtones par les Autochtones eux-mêmes (L.-J. Dorais 2008 : *Francophones et Autochtones?*).

Ce mouvement de musique populaire en langue autochtone au Québec touche principalement les Innus et les Atikamekw, fort probablement par l'influence du réseau radiophonique de la SOCAM qui unit ces deux nations. En 1987, les organisateurs du festival soulignaient déjà la forte participation des Atikamekw : « Nous profitons de l'occasion pour souligner la participation des musiciens attikamek à Innu Nikamu. Ils furent présents dès le premier festival en 1985 et pas moins qu'un [sic] dizaine d'entre eux se sont inscrits encore cette année. Bienvenue aux Attikameks. » (Programme du Festival Innu Nikamu 1987, présentation de Denis et Siméon Chachai). Mais aussi les Naskapis, les Cris et les Algonquins ont fait partie de ce mouvement, par leur proximité linguistique, culturelle et géographique. Les artistes Hurons-Wendat sont aussi de grands participants au festival, mais de par la perte de leur langue autochtone comme langage courant, nécessairement ils composent plutôt en

---

<sup>142</sup> Par les Innus du Labrador.

français ou en anglais. Les autres nations du Québec (Mohawk, Abénakis, Malécites, Mi'kmaq) sont cependant beaucoup moins engagés actuellement dans le mouvement de musique populaire autochtone et moins présents au festival Innu Nikamu.

Malgré sa prédominance algonquienne du nord-est, le festival se fait un devoir de rassembler des artistes de plusieurs nations autochtones à chaque édition, avec comme idéal la présence simultanée des onze nations autochtones du Québec. Il propose ainsi non seulement un rassemblement inter-nations, mais aussi une ouverture interculturelle aux autres nations.

Plusieurs événements musicaux ont été produits au fil des années à l'image du festival Innu Nikamu, mais aucun ne s'est perpétré jusqu'à aujourd'hui. Chez les Algonquins-Anishnabe, il y a eu Anishnabe Nigamo pendant quelques années (N. Mitchell et L. Poucachiche 2009 : entretien). Noé Mitchell, auteur-compositeur-interprète algonquin-anishnabe de Lac-Simon, fondateur et leader du groupe country-rock Anishnabe et personnage important de la radio communautaire locale, a été l'un des fondateurs et coordonnateurs de ce festival (N. Mitchell et L. Poucachiche 2009 : entretien; M.-P. Bousquet 2015, comm. pers.). Anishnabe Nigamo s'est tenu dès 1992 dans le campement Kwekogoni dans le parc de la Vérendrye, puis à Lac-Simon, jusqu'au début des années 2000 (M.-P. Bousquet 2015 : comm. pers.). Chez les Atikamekw à Manawan, il y a également eu Atikamekw Nigamoun, une seule édition (P. Moar 2009 : entretien). Ces festivals reproduisaient Innu Nikamu, mais sans imposer la sobriété et c'est apparemment ce qui a fait qu'ils n'ont pas perduré.

V : Il y a eu Atikamekw nigamoun, a? [...]

D : Ah, il y a eu Mamit Innu Nikamu, il y a eu plusieurs expériences.

V : Mais Atikamekw, ça n'a pas toffé, je pense que ça a été juste un an, pour des problèmes de boisson.

D : Ben oui. [...] C'est ça qu'il dit Jean-Luc, il n'aurait pas toffé lui non plus dans la boisson.

F : Nous autres, on aurait permis ça, on se serait embarqué dans des accidents que tu ne peux pas t'imaginer. Tu ne peux pas! Mets le party là-dedans, là! 27 ans, il n'y a jamais eu d'accident.

J-L : Je pense qu'à la fin de la soirée, on en aurait ramassé une vingtaine couchés à terre.

F : Pas juste ça, c'est dangereux, pas dans cet ordre-là. Moi, j' imagine très mal...

D : Pis ceux qui ont essayé de le faire avec boisson se sont pété le nez, parce que... il y a des plaintes, les gens se plaignent, les parents se plaignent, les enfants... en tout cas.

(D. Descent, F. Vollant, J.-L. Vollant 2011 : entretien)

Tout de même, d'autres exemples de spectacles récurrents avec boisson se tiennent année après année et ne sont pas si désastreux, bien que la consommation y règne. Par exemple, les

festivités du 15 août à Pessamit se déroulent sur quelques jours, la boisson est permise lors des grands spectacles extérieurs et intérieurs de musique populaire, et les événements se reproduisent année après année.

Pendant quelques années dans les années 1990, il y a eu Mamit Innu Nikamu dans la communauté d'Unaman-shipu (La Romaine) sur la Basse-Côte-Nord, qui était le pendant hivernal d'Innu Nikamu. Dans ces mêmes années, il y a eu le Concours Mamu à Québec, qui produisait en spectacle plusieurs artistes principalement innus et atikamekw pendant quelques jours, et qui décernait des prix aux gagnants des finales. Aussi dans les années 1990, les Cris ont développé des festivals en s'inspirant d'Innu Nikamu. Pendant quelques années à partir de 1995, il y avait le festival annuel de musique Eenous'chee Bhaadhaagoosh'shoon « Les voix de nos terres » à Oujé-Bougoumou, mettant en vedette des artistes (Cris, Innus, Atikamekw, ...) qui chantaient dans leur langue autochtone. Il y a aussi eu le festival Maamuu Nikamutaa « Chanter ensemble » dans les années 1990, initié par la Société des communications crie de la Baie James, qui réunissait des artistes cris principalement. Il se tenait aux deux ans à partir de 1992, en itinérance selon la communauté hôte des Jeux interbandes cris, le premier ayant eu lieu à Chisasibi. Maintenant, il y a le Cree Arts festival à Chisasibi. Aussi, le Festival du bleuets à Oujé-Bougoumou, une fête populaire qui présente des spectacles de musique populaire autochtone en soirée. Ce qui est dommage, c'est qu'il se tient généralement en même temps qu'Innu Nikamu au début d'août, de même que Présence autochtone, ce qui crée de la concurrence pour les artistes du réseau, qui ne peuvent pas être à plusieurs places en même temps. Samian a toutefois réussi à faire le lancement de son album *Enfant de la terre* (2014) lors du festival Présence autochtone à Montréal le jeudi 31 juillet 2014 et à donner un spectacle le samedi soir 2 août au festival Innu Nikamu à Mani-utenam, y vendant d'ailleurs ses albums avant même qu'ils ne soient disponibles en magasin.

Il y a aussi les festivals autochtones similaires que sont le Puvirnituk Snow Festival (Festival de neige de Puvirnituk), l'Aqpik Jam de Kuujjuaq et le festival urbain Présence autochtone à Montréal. Aussi, les pow wow de Wendake et le Grand rassemblement des Premières Nations de Mashteuiatsh présentent des spectacles de musique populaire autochtones en soirée. Tous ces événements se partagent les artistes têtes d'affiche de la scène musicale populaire autochtone.

Ce qui distingue le festival Innu Nikamu, c'est qu'il est le pionnier dans le genre qui est entièrement consacré aux musiques populaires autochtones, et qu'il perdure jusqu'à aujourd'hui. De plus, il favorise la relève en lui laissant une place importante et motivante. Il est en quelque sorte la pouponnière des artistes de musique populaire amérindienne au Québec, tout en étant la pierre angulaire. Tous les artistes de la scène ont de forte chance de passer par là un jour ou l'autre. De plus en plus, le Wapikoni Mobile et Musique nomade fournissent également des berceaux et des tremplins pour la relève musicale autochtone à travers les communautés du Québec en les aidant à enregistrer des démos, des vidéoclips et en leur offrant une plateforme de diffusion sur le web. Le festival reste toutefois un lieu par excellence de la mise en spectacle public et vivant de ces musiques.

Avec le temps et la création d'autres festivals mettant en vedette la musique populaire autochtone dans d'autres nations au Québec, le festival s'est toutefois un peu replié sur lui-même, sur le monde innu, par rapport à sa vocation initiale de rassembler et faire connaître les onze nations autochtones du Québec. Cela s'explique notamment par le fait qu'il a suscité un tel foisonnement d'auteurs-compositeurs-interprètes et de musiciens innus, qui veulent tous participer au festival à chaque année, que les organisateurs ont peine à donner une place sur scène à chacun, tout en invitant des artistes des autres nations. Il est ainsi majoritairement innu, par ses spectateurs et ses artistes, tout en accordant encore une place spéciale aux autres nations.

Willie Dunn soulignait le caractère héroïque et influent des pionniers de la musique populaire en langue *innu-aimun* et du festival Innu Nikamu de Mani-utenam, d'avoir osé chanter dans leur langue, à leur façon, et d'avoir entraîné tout le monde dans leur sillon avec détermination.

V: Do you think that musicians like Philippe Mckenzie or Kashtin, did a lot for aboriginal music?

W: Well, they are heroes. Heroes to their own, heroes to the all. They all knock down. [...] It's absolutely correct. Well, not exactly correct, but, you know, as long as you're in your culture, what else is there?

V: And about the festival, what do you find? Is there something particular to that festival here, in comparison with others, or with the community here?

W: They are beautiful. They are more as an indication of wherever communities all across Canada will be. [...] You know, it's not just now. In the future, you know. A lot of people will come in Maliotenam and will say: « That's the way we go ». (Willie Dunn 2009: entretien)

Le *folksinger* mi'kmaq aimait beaucoup venir jouer à Innu Nikamu et visiter ses amis de longue date, Philippe Mckenzie et Florent Vollant. [Photo les trois ensemble chez Philippe 2009]. Lorsque je l'ai rencontré chez Philippe à Mani-utenam lors du festival Innu Nikamu en août 2009, il me parlait de ses expériences à Innu Nikamu comme d'une visite au paradis (voir figure 2).

V: Did you like to participate to the Innu Nikamu festival?

W: Of course! That was beautiful. [...] I've been here five or six times. And I remember, coming with my wife and my family, one little boy, one little girl. Come along... And between Baie-Comeau and Seven Islands. And there was all these slops that you can go into, campers who... Which come in, going there, and see all these blueberries. Nice. So, spend a lot, 6 hours picking blueberries. [...]

V: You like it here!

W: I love it. I just love it. I do. [...]

V: Did you compose a song inspired from here [Mani-utenam]?

W: No, I didn't. No, I didn't. But, things is I have a song about. [...] Well, I'll sing it. « Adam et Ève dans le paradis, se promènent comme des bons amis, sans chemise, et sans pantalon. Ce soir, nous allons danser, sans chemise et sans pantalon, talan, talan, talan. [répétitions] <sup>143</sup>» (rires) (Willie Dunn 2009: entretien)

En effet chez les Algonquiens, le paradis, ou plutôt l'endroit « au-delà » où se rassemblent tous les esprits des défunts, est conçu comme un lieu où la chasse est toujours bonne, avec abondance de fleurs et de petits fruits, la clarté du soleil ou de la nuit, des personnes qu'on aime et des très bons chanteurs (Hallowell 1971: 58; Fontaine 2008 : 36, 49-52; Fontaine 2006 : comm. pers.).

---

<sup>143</sup> La chanson « Sans chemise, sans pantalon » semble appartenir au patrimoine français qui a voyagé en Amérique. La version chantée par Willie Dunn est celle du groupe Les Matelots, un groupe originaire de la Beauce au Québec, qui en ont fait un succès dans le Québec des années 1960 et qui l'ont enregistrée en 1965 sur leur seul album, « Sans chemise, sans pantalon / Mon amour », un vinyle 45 tours produit par London (Les Matelots 1965). ([www.retrojeunesse60.com/matelots.html](http://www.retrojeunesse60.com/matelots.html))



## **Chapitre 10. Conclusion. Chanter pour résonner, s'exprimer, se rassembler, parcourir le réseau**

Comme j'espère l'avoir démontré au fil de cette thèse, les musiques contemporaines poursuivent le pouvoir des sons des musiques traditionnelles, mais avec d'autres moyens et dans un autre contexte de vie : d'autres instruments, d'autres styles musicaux, du monde du bois au monde de la réserve et de la ville. Les musiques autochtones traditionnelles sont généralement des musiques par lesquelles on se met en relation, on s'identifie en tant que personne et membre d'une collectivité, on s'exprime et on porte des messages, dans le but de vivre bien et de se donner du pouvoir sur sa vie et au sein de son environnement. Les musiques populaires autochtones au Québec poursuivent ce sens vital, relationnel et identitaire des traditions musicales ancestrales. Anciennement, leurs ancêtres s'adressaient et participaient surtout au monde cosmo-relationnel, spirituel, des êtres du territoire. Aujourd'hui, par le médium mondialement partagé des musiques populaires, ils participent surtout aux mondes humains locaux et mondialisés.

### **10.1 Réseau ancien, réseau contemporain : parcourir le territoire et se rassembler avec de la musique**

Anciennement, les Algonquiens et les Inuit, peuples nomades, parcouraient le grand territoire en petits groupes familiaux et se rassemblaient à l'occasion en des lieux de convergence. Ces lieux-carrefours étaient notamment les lieux de rassemblement estivaux que sont, pour la plupart, les communautés (semi-)sédentarisées d'aujourd'hui et les grandes villes coloniales comme Québec et Montréal. Les Iroquoiens parcouraient aussi le territoire, parfois sur de très longues distances, mais de façon moins constante, à partir de villages sédentaires. Les rassemblements donnaient lieu à des célébrations où le partage de nourriture et de nouvelles, la musique et la danse étaient de mise. Ce sont les *makushan* chez les Algonquiens. Ces événements, encore aujourd'hui, unissent tous les corps présents dans un même esprit, en résonance collective, dans un espace et un moment commun et partagé. Il en est de même lors des événements contemporains de musique populaire autochtone.



Dans un contexte de communautés autochtones isolées, pour la plupart, à travers le grand territoire québécois, les artistes arrivent souvent de loin pour venir se donner en spectacle, et les spectateurs aussi se déplacent parfois de loin afin de converger au lieu et au moment de l'événement. Les événements rassembleurs et les spectacles sont ainsi des points de convergence dans la toile du réseau. Les membres de la communauté de goût des musiques populaires autochtones s'y rassemblent et s'y retrouvent, généralement heureux et excités de se retrouver ensemble pour vivre ces moments collectifs vibrants où chacun s'y reconnaît, s'identifie personnellement et collectivement, actualise ses relations et se sent membre de ce tout particulier.

Pour les artistes chanteurs et musiciens contemporains, les voyages pour aller faire des spectacles sont des composantes importantes de leur vie. Pour la plupart, les voyages pour faire des spectacles sont leur récompense de nomades. Ils leur permettent une mobilité qui leur est chère et valorisée. (C. McKenzie 2004 : entretien, cité dans Audet 2012e; F. Vollant 2009 : entretien; I. Armiuq 2009 : entretien; P. McKenzie 2003, 2009, 2011 : entretien; K. Fontaine 2011 : entretien). Aussi, plus ils sont bons et appréciés, plus ils vont loin, et c'est leur souhait (C. Labbé 2009: entretien).

B : Comme Innu, de venir si loin porter ses chansons, c'est un bel honneur quand même!

F : Ah oui, absolument. Regarde moi, je suis nomade par ma nature, de par mes origines aussi. Le fait de pouvoir voyager pis de pouvoir me déplacer, pis de pouvoir vivre de ma musique, c'est quelque chose que j'apprécie énormément. [...]

B : [O]n commence la tournée à Québec, est-ce qu'il y a beaucoup de dates prévues un peu partout en province? Est-ce que tu commences à sillonner notre beau pays cet hiver?

F : Oui, absolument. Ça, ça va nous amener... Je vais être à Montréal en novembre, je le sais. Pis il y a d'autres projets aussi, qui m'amènent plus en Abitibi. [...] Regarde, je le sais que j'en ai jusqu'au printemps 2010. Pis en passant, on va se rendre aussi aux Jeux Olympiques d'hiver, à Vancouver. Donc c'est des choses comme ça que j'apprécie moi.

(Florent Vollant octobre 2009 : entretien avec Bryan St-Louis, CKIA)

Pour Claude McKenzie aussi, voyager, voir des endroits et parcourir le territoire, en particulier dans le Nord, font partie de ses grandes motivations et satisfactions à faire de la musique et des spectacles.

J'aime bien quand je m'en vais dans le Nord. [...] Moi j'adore le Nord. C'est beau le Nord, j'aime Kuujuaq, j'aime Schefferville, j'aime Chisasibi, j'aime Moose Factory, j'aime Inuvik, Iqaluit. Ces endroits-là, moi, j'adore ça! Même en plein hiver, ça ne me dérange pas pantoute! J'aime le Nord. Le Sud ne m'attire pas ben ben. Quand il fait trop chaud, j'aime pas ça. J'aime mieux quand il fait frette. [...] J'ai bien aimé Vancouver, l'Ouest canadien. C'est les endroits

*han*, que j'aime aller, plus que d'autre chose. [...] Le plus loin que je suis allé, c'est en Corée. (Claude McKenzie 2004 : entretien avec Ivan Ignacio, *Voix autochtones*, CKIA)

De même, l'auteur-compositeur interprète inuk Ilai « Tito » Armiuq<sup>144</sup> d'Akulivik raconte le succès du groupe inuit Sikumiut en disant qu'ils sont devenus tellement bons qu'ils ont voyagé à travers toutes les communautés.

Sikumiut, they travelled all over the north before. [...] They formed back in early seventies. And started playing here [Puvirnituaq] and organized themselves (fare) and afterwards... After played weekly at night some Friday nights. They got so good that they started travelling around all the communities. (I. Armiuq 2009 : entretien)

Ces occasions de spectacles sont aussi leur gagne-pain et plus ils sont invités ailleurs, plus ils réussissent à gagner leur vie avec leur musique.

K : Que ce soit en enregistrement, que ce soit comme musicien, ou comme coordonnateur du festival. Je suis toujours dans le domaine de la musique.

V : Avec Florent aussi, dans le fond, tu le suis pas mal?

K : Oui, c'est ça. Je me trouve chanceux. Des fois le monde me dit : « Ah, c'est l'fun que tu travailles dans le domaine! » Mais je ne travaille pas, je m'amuse! C'est pour ça que je me trouve vraiment chanceux. [...] Moi je fais de la musique ici, je paye mon loyer, je paye mon hypothèque, ma petite voiture, pis... c'est déjà bon. Pis je voyage. Je suis payé pour voyager! Ça, c'est un autre plus. [...] [A]vec Florent, on est allés au Mexique, au Groenland, en France, ... Comme musicien, ça me permet de voyager, pis en plus, le transport est payé, logé nourri, tu as un per diem, tu as un cachet. C'est comme d'avoir des vacances payées un peu. [...] [O]n n'en a pas beaucoup comme ça, mais quand on en a, on en profite.

(Kim Fontaine 2011 : entretien, *Des tentes aux maisons*, Charest et al. 2012)

Ainsi, les vedettes de la scène musicale populaire autochtone se sont créés des circuits de spectacles, qui perdurent et s'extrapolent jusqu'à aujourd'hui. Florent Vollant raconte comment, avec le band de Philippe McKenzie accompagné de lui-même et puis de Claude McKenzie, dans les années fin '70-'80, ils ont créé un tel circuit.

On était un band de pow wow<sup>145</sup>, pis on a voyagé beaucoup dans les communautés. On s'est inventé un circuit. Donc on partait de Maliotenam, pis on allait à Natashquan, pis on se ramassait à Schefferville, à Pessamit, regarde, pis on voyageait, à l'époque, quasiment en ski-

---

<sup>144</sup> Ilai «Tito» Armiuq jouait avec eux dans les débuts à Puvirnituaq, mais quitta le groupe lorsque sa famille déménagea dans la communauté voisine d'Akulivik, où il a formé le Akulivik Band (I. Armiuq 2009: entretien).

<sup>145</sup> L'expression pow wow réfère ici aux pow wow populaires que l'on trouvait à l'époque dans les communautés autochtones au Québec.

doo! C'était ça! Il y avait un bout en canot, pis... (rires) C'est vrai là! C'est exactement ça! Pis pour l'amour de la musique.  
(F. Vollant octobre 2009 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

Pour les spectateurs, les spectacles de musique sont une occasion de rassemblement. Mais plusieurs artistes cherchent aussi à rassembler et alimenter un sentiment identitaire collectif par leurs musiques, par leurs propos messagers et leurs spectacles. Philippe McKenzie est depuis les années 1970 un grand chantre et consolidateur de l'identité innue, avec notamment ses chansons *Innu* (c1976) et *Ekuan Pua* (c1977) qui sont devenues des hymnes patriotiques (voir Audet 2012a : 108-119, 190-192). La portée identitaire de ses chansons a traversé les frontières de la nation innue. Elles sont reprises avec autant de sentiment identitaire, de façon informelle ou sur album et en spectacle, par des artistes d'autres nations autochtones qui y reconnaissent leur expérience autochtone (voir *Ekuan pua* ci-bas).

Dans la lignée de Philippe McKenzie, Florent Vollant poursuit cette mission de rassemblement et de consolidation identitaire depuis ses débuts, avec l'une de ses premières chansons, *Ekumak Innu*, la fondation du festival Innu Nikamu et du studio Makusham à Mani-utenam et son album *Ekumamu* (2009). La chanson *Ekumak Innu* (« Allons-y, Innu »), qu'il a composée dans les années 1970, exprime clairement son désir de rassembler les Innus et de consolider l'identité collective innue, avec fierté.

### ***Ekumak Innu* (« Allons-y, Innu ») – Florent Vollant**

Florent Vollant dans *Groupe folklorique montagnais* (McKenzie *et al.* c1977)  
Paroles transcrites et traduites par l'auteur.

*Tshinanu Innu nanitam / Kassinu mamu / Tshinanu Innu nanitam / Kassinu Innu*  
Nous autres les Innus, toujours / Tous ensemble / Nous autres les Innus, toujours / Tous Innu  
*Ekumak Innu / Kassinu mamu / Kassinu Innu / Ekumak Innu*  
Allons-y, Innu / Tous ensemble / Tous Innu / Allons-y, Innu

Avec son album *Ekumamu* (2009) (« On y va ensemble »), il a clairement réaffirmé son désir de rassembler avec sa musique.

F : *Ekumamu*, c'est une intention de rassemblement, pis c'est ce qu'on souhaite. [...] C'est une intention. C'est très naïf, de penser et de rêver de solidarité et d'unité entre les peuples, pis entre les Innus tout d'abord. Je pense qu'on peut pas figurer être avec les autres si on n'est pas

capable nous autres mêmes d'être ensemble! C'est ce que je souhaite, c'est ce que je raconte. C'est ce que je raconte, c'est ce que je crois... je rêve, pour moi. C'est une intention de rassembler, d'être rassembleur à quelque part. *Ekum Mamu*, c'est ça.  
(Florent Vollant mai 2009 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

L'album et les spectacles de la tournée *Ekum Mamu* sont aussi le résultat d'une expérience collective, celle de la tournée de spectacles de son album précédent, *Katak<sup>u</sup>* (2003), avec son petit groupe de musiciens accompagnateurs.

F : Le spectacle, ça *origine* évidemment de la tournée qu'on a faite pour *Katak<sup>u</sup>*, parce que bon, les musiciens que j'avais avec moi, c'est les musiciens qui ont joué sur l'album *Ekum Mamu*. [...] Donc c'est du beau monde qui sont sur scène. [...] Je veux avoir un bel échange, un beau moment. [...] *Ekum Mamu*, c'est l'idée de rassembler aussi. [...] C'est l'idée d'avoir un beau rassemblement. Moi je peux avoir plein de gens du Nord, du Sud, de l'Ouest, de l'Est, de partout finalement!

V : C'est dans cet univers là que tu veux nous emmener.

F : Oui. Que j'espère que vous allez venir! [...]

V : Tu établis un bon contact avec le public, les spectateurs?

F : Ah, ils me le rendent bien. Ah oui! Je suis très honoré de ça.

(F. Vollant octobre 2009 : entretien, *Voix autochtones*, CKIA)

L'idée de spectacle elle-même, dans la langue *innu-aimun*, fait référence au rassemblement. Un terme utilisé pour désigner un spectacle est *kamamuitunanut* : « Là où on se rassemble, on est ensemble » (V. Michel 2007 : entretien). Le Centre communautaire Kamamuitunanut de Pessamit, récemment construit afin d'offrir un lieu de rassemblement et de spectacles de grande qualité, porte d'ailleurs ce nom. D'autres noms désignant un spectacle sont *nikamunanu* (« Il y a un spectacle de chansons ») ou *kamatau-pikutanut* (« cinéma ou théâtre, spectacle ou pièce de théâtre », littéralement « Là où on fait de la magie, donne un spectacle ou regarde un film ») ([www.innu-aimun.ca/dictionary/Words](http://www.innu-aimun.ca/dictionary/Words)). C'est intéressant de remarquer que le dernier terme est lié à des prestations de magie, comme cela se faisait traditionnellement lors des cérémonies de tentes tremblantes notamment (voir chapitre 3). Florent Vollant, pour sa part, exprime davantage les notions de spiritualité, de médecine, de danse, de cercle et de participation collective quand il parle de spectacles de musique.

V : Comment tu dirais, toi, spectacle en innu?

F : Un spectacle? C'est... faudrait que j'y pense. Absolument, ah oui! Parce que la notion, la musique, à l'origine, chez les Innus, c'est pas un spectacle. À l'origine, la musique, chez les Innus, c'est une prière, c'est une incantation. La musique, chez les Innus, c'est spirituel. Au départ, c'est ça. Mais, quand tu vas au-delà de ça, quand la prière elle est faite, ok, quand les gens commencent à bouger et à danser... parce qu'il y a aussi tout le côté médecine de la

musique. La musique, ça soigne. Original, la musique traditionnelle, innue. Pis la musique traditionnelle autochtone en général, elle a cette fonction-là, qui est de soigner, de prier. Pis bon, au-delà de ça, quand les gens se mettent à danser, c'est un très grand spectacle. Mais, la musique et la danse, c'est pas leur premier rôle, que d'être un spectacle. Ça, ça vient après.

V : Pis en même temps, c'est un spectacle où tout le monde participe.

F : Ben oui, absolument, c'est pour tout le monde. Quand ils se mettent à danser là, regarde, c'est vraiment un spectacle extraordinaire! Pis ça, ça inclut les enfants, les aînés, ça inclut les femmes, les hommes, regarde, c'est grand là! Pis je parle de la musique traditionnelle innue, originalement. [...] C'est en cercle. [...] En même temps, aussi vois-tu, ce que je remarque moi à travers les voyages que j'ai pu faire, dans les communautés innues, ok. Les Innus, [...] c'est aussi des très bons spectateurs, tu vois. C'est du monde qui aime regarder. C'est du monde qui sont très observateurs. Pis tout peut devenir un spectacle, c'est pas trop long. Dans les gestes traditionnels, là, c'est du monde qui observe, qui sont très observateurs, pis c'est du monde qui aime regarder, qui aime apprécier. C'est du monde très musical aussi. Ils sont très proches de la musique, pis ils sont très ouverts aussi. Moi ce que j'ai vu, ce que je sais pis que je sens aussi là, c'est tout ça. C'est toute cette qualité là que... c'est un très bon public. C'est ce que je veux dire. (F. Vollant août 2009 : entretien)

Que le spectacle soit donné dans un cadre plus traditionnel et circulaire, où chanteurs et spectateurs ne sont pas mis à distance et participent activement à l'événement, ou dans un cadre de musique populaire contemporaine où les artistes font face aux spectateurs sur une scène surélevée, le désir de rassemblement, de relation et de participation entre artistes et spectateurs reste le même. Comme Florent Vollant le mentionne, la danse est une composante essentielle d'un spectacle réussi. Chez les Innus, et dans d'autres communautés autochtones, les spectateurs ne dansent pas nécessairement sur toutes les chansons, mais se lèvent en grand nombre pour danser lorsqu'ils aiment la chanson, la reconnaissant dès les premières notes. Certaines chansons les poussent ainsi irrésistiblement à danser, comme dans une discothèque. D'autres chansons au rythme battant font remonter en eux l'appel du *makusham*, la danse traditionnelle innue, qu'ils dansent alors en grand cercle « à la file indienne » et en scandant des cris de joie, même à travers les rangées de sièges lorsque la salle est ainsi disposée. La danse de *makushan* accompagne presque toujours les spectacles de musique populaire. En spectacle, les artistes se doivent de chanter au moins une chanson populaire au rythme battant de *makushan* et reconnue pour faire danser le *makushan*, afin de soulever la foule et que prenne forme ce grand cercle de danse avec des cris de joie scandés. Cette danse conserve sa forme traditionnelle tout en s'accordant très bien avec la musique populaire autochtone. Tous la dansent, mais tous ne savent pas la danser de façon exemplaire sous sa forme traditionnelle. Par exemple, traditionnellement chez les Innus, les hommes et les femmes dansent

différemment. Mais maintenant, plusieurs hommes qui la connaissent moins dansent comme les femmes, en prenant exemple sur elles. Plusieurs aussi y ajoutent des effets de style contemporains. Aussi, traditionnellement, les hommes et les femmes jouent un jeu de séduction et d'humour que l'on voit encore lors des *makushan* traditionnels aux chants de *teueikan* avec des aînés, Un homme vient se placer derrière une femme dans le cercle pour lui signifier son intérêt, ou une femme devant un homme, et les danseurs se font des farces (parfois sérieuses) en volant la place d'un autre, souvent accompagnés d'éclats de rire dans la salle, pour dire que c'est lui ou elle qui est le plus intéressé envers cette personne convoitée. Cependant, ce jeu ne semble pas être connu ou actualisé chez les jeunes dans les contextes de musique populaire.

## **10.2 Le plaisir de chanter, de s'identifier et de se rassembler, en chansons**

Plusieurs chansons abordent les thèmes du plaisir de chanter ensemble et de se rassembler. D'autres expriment des thèmes identitaires qui rassemblent et unissent. En voici quelques-unes particulièrement significatives et révélatrices des propos discutés dans cette thèse.

### **10.2.1 Pekuakumit (Pointe-Bleue)**

La chanson *Pekuakumit* de Kashtin (1989), composée et chantée par Claude Mckenzie, parle du parcours du réseau de la musique populaire innue et du plaisir d'échanger et de rencontrer les gens qui aiment sa musique, cette communauté de goût qui se formait alors. *Pekuakumit*, qui signifie « le site sur le bord du lac St-Jean », du lac nommé *Pekuakumau* en *innu-aimun*, est un nom courant désignant la communauté innue de Pointe-Bleue sur le lac Saint-jean, maintenant officiellement nommée Mashteuiatsh.

Le jeune Claude Mckenzie des années 1984-1989 y raconte son plaisir de voyager dans les communautés innues pour chanter. Il s'étonne de voir combien il est devenu populaire. Dans les communautés, tout le monde veut le voir en spectacle, ils l'approchent pour le connaître, lui parler et l'inviter chez eux, connaissent son nom et chantent les paroles de ses chansons. En même temps, il dit qu'il a hâte de revenir à la maison, pour être dans ses affaires et moins

sollicité par les gens. C'est la dynamique qu'il vit encore aujourd'hui et qui l'anime dans ce métier : le plaisir du succès, de faire des spectacles, de voyager et de rencontrer les gens, par rapport au besoin aussi de se retirer dans sa solitude et d'être dans sa bulle, plus incognito (C. Mckenzie 2013 : entretien) La chanson *Hold the Mic* de Samian (2014) aborde aussi ces questions.

Cette chanson fait partie des classiques de Claude Mckenzie, qu'il chante à presque tous ses spectacles, car les gens l'aiment, s'y sentent interpellés et veulent l'entendre. Il crée par celle-ci un lien avec les spectateurs, en soulignant leur présence et en particulier celle des Autochtones de différentes communautés, les remercier d'être là et de l'avoir invité. Il en profite souvent pour contextualiser sa chanson en interchangeant les paroles « Pessamit, Pekuakumit, Ekuanitshit » par les noms des communautés des gens qu'il sait présents ou de l'endroit où il chante, comme par exemple Manawan, Puvirnituk ou Québec.

### ***Pekuakumit* (« Pointe-Bleue/Mashteuiatsh ») - Kashtin**

Claude Mckenzie, *Kashtin* (Kashtin 1989)

Paroles transcrites et traduites par Claude Mckenzie.

Paroles entendues au début de la chanson, tirées d'un film des Productions Manitu :  
*Zacharie eshapan câline! Tshakuan ut tukue shenin kamatshit tshetshi ut kuenukuiat ute! Hahahaha*  
Ah c'est Zacharie câline! Diable, pourquoi est-ce que tu es venu ici pour nous filmer? Hahahaha

Chanson :

*Ekueni minuat peikuau tshinikumian miam utakushit ka tutaman shet nuitsheuan*

Encore une fois je vais chanter comme j'ai fait hier avec mes amis

*Ekueni minuat peikuau tshé epamuteian tshé uateman minuat peikuau emantauian*

Encore une fois je sors me promener pour voir si on va encore m'inviter

*Niminuantan nte uishamin nte tepuashin tshetshi uapamin*

Je suis content lorsque tu m'appelles et cries pour me rencontrer

*Nipikuatan tshetshiueian nte minipian*

Mais j'ai hâte aussi d'être à la maison

*Kie shash tshish nu mitshetut nu uitsheuan / Nte Pessamit, nte Pakuakumit kie ma Ekuanitshit*

Maintenant j'ai plusieurs amis de Bersimis, Pointe-Bleue et même jusqu'à Mingan

*Kassinu tsentemuet muenu tshish pet ishenkashuk*

Ils savent tous maintenant comment je me nomme

*Nte uapamakau e nikamutau ninakamun*

Là, je les vois en train de chanter mes chansons

## 10.2.2 Ekuan pua (C'est comme ça)

*Ekuan pua*<sup>146</sup> (« C'est comme ça ») est l'une des chansons les plus rassembleuses et connues du répertoire de musique populaire autochtone au Québec. Elle est jouée et chantée par presque tous les artistes (Algonquiens du Nord) dans presque tous les spectacles, afin de faire danser les spectateurs au rythme du *makushan*. Même des artistes qui ne connaissent pas cette langue algonquienne, par exemple hurons-wendat, se plaisent à la chanter. Elle est comme un hymne national dans lequel tous reconnaissent leur identité autochtone, peu importe s'ils comprennent les paroles. Contrairement à la grande démonstration de joie collective qu'elle suscite, les paroles sont très résignées et fatalistes, exprimant le triste sort des Autochtones dans ce pays où ils ont été envahis (voir Audet 2012a : 190-192). En peu de mots, cette chanson évoque la perte de territoires de vie et de chasse ancestraux où vivaient et que parcouraient leurs ancêtres, leurs parents, et dont la fréquentation leur est maintenant limitée à la suite de leur exploitation pour des mines, des aménagements hydroélectriques, des clubs de chasse et pêche, la coupe de bois et des lois contre le braconnage les considérant comme braconniers sur leurs propres terres. Elle demande qu'est-ce qu'il leur reste à faire, où ils peuvent maintenant aller, comme nomades confinés à l'immobilité, et dont la résilience est la seule voie possible. La vive danse de *makusham* que génère cette chanson en spectacle est comme un affront à cette tentative gouvernementale d'usurpation, de sédentarisation et de cloisonnement, un geste ultime de résistance, une réaction mobile, une marche fière, un mouvement, contre la tentative d'immobilisation.

C'est une chanson qui rassemble, qui parle de nos racines. C'est comme un hymne national qui nous rapproche, nous fait sentir innu, autochtone. En spectacle, tout le monde la danse, le cercle de *makushan* devient très gros. (P.Mckenzie 2011 : entretien)

*Ekuan pua* est l'un des plus grands succès de Philippe Mckenzie, connu, aimé et interprété à travers le Québec et le Labrador. Enregistrée d'abord par celui-ci sur le vinyle *Groupe folklorique montagnais* sous le nom *Tshekuan mak tshetutamak?* (Qu'est-ce qu'on va faire? –

---

<sup>146</sup> Selon l'orthographe innue standardisée : *Eukuan kanapua*.



What to Do?), elle a été popularisée par Claude Mckenzie qui l'a chantée lors de tournées avec Kashtin et qui l'a enregistrée sous le nom *Ekuan pua* sur son album *Innu Town* en 1996.

À son tour, le rappeur anishnabe Samian a repris ce classique identitaire en y rattachant ses paroles qui viennent commenter la chanson originale. Il y ajoute une lueur d'espoir et un esprit positif de prise en main pour aller de l'avant et dépasser ce sort auquel souhaitaient les confiner les politiques conquérantes et assimilationnistes canadiennes. La musique et le rythme de la chanson sont tramés sur ceux de la chanson originale, et on nous fait entendre au début le grichement du vinyle de son premier enregistrement par Philippe Mckenzie sur l'album *Groupe folklorique montagnais* (c1977). La chanson originale est chantée en *innu-aimun* en refrain par l'auteur-compositeur-interprète atikamekw Sakay Ottawa.

### ***Ekuan Pua* (« C'est comme ça ») – Samian (v.o. Philippe Mckenzie)**

Samian, *Enfant de la terre* (2014); version originale : Philippe Mckenzie, *Groupe folklorique montagnais* (c1977)

Paroles : Samian et Philippe Mckenzie; musique : Dj Horg et Philippe Mckenzie; avec Sakay Ottawa

Paroles en français de Samian fournies par les Disques 7<sup>e</sup> Ciel.

Transcription et traduction des paroles d'*Ekuan pua* révisées par Yvette Mollen (Audet 2012a : 191-192).

Refrain:

*Tshekuan ma kie tshe tutaman / Tanite mak tshe ituteian*

Qu'est-ce que je vais faire ? Où je vais aller ?

*Eukuan kanapua kie / Eukuan kanapua kie / Eukuan kanapua kie ishinakuanutshe*

C'est comme ça / C'est comme ça / C'est donc comme ça que c'est

*Nin nete nanitam ka taian / Anutshish ma apu uiesh tshi ituteian*

Moi là où j'ai toujours été / Aujourd'hui je ne peux aller où je veux / Moi là où j'ai toujours été

*Eukuan kanapua kie / Eukuan kanapua kie / Eukuan kanapua kie ishinakuanutshe*

C'est comme ça / C'est comme ça / C'est donc comme ça que c'est

*Ei-ei-ei-ei-ei-ei...*

Enfant de la terre, racine de l'Amérique

Pour nous, est-ce la fin ou le début d'un nouveau chapitre?

Est-ce le destin ou un coup de malchance?

On pleure sur notre sort ou on se retrouve les manches?

C'est vrai que ça fait dur et que c'est lourd à porter

Retournons à nos racines, retrouver la pureté

Il vaut mieux hurler sous un ciel étoilé

Que de se dire au fond de nous qu'on n'a nulle part où aller

Une pensée pour les aînés qui malgré tout gardent le sourire

Ça me donne espoir qu'à l'intérieur on peut guérir

Une pensée pour les anciens qui ont ouvert le chemin

Qui, au lieu de se plaindre, ont chanté ce refrain

*Ei-ei-ei-ei-ei-ei...*

Le choix nous appartient, j'ai choisi la résilience  
On est loin d'être parfaits, mais on pourrait donner l'exemple  
Remplis de bonnes valeurs on a tout pour réussir  
De toute façon, pensez-y, qu'est-ce qui pourrait nous arriver de pire  
Rien à perdre, je lutte à poing levé  
Il n'y a que nos rêves qu'on ne pourra nous enlever  
Combattons, réunissons nos efforts  
Seul on ne peut rien, mais ensemble on est fort  
On a la clef pour se libérer de nos chaînes  
Même si on sait que ça ne sera pas toujours si simple  
Mais qui a dit que le combat serait facile  
Changeons le cours de l'histoire, la lutte est légitime

Refrain

### **10.2.3 Tshinanu (Nous autres)**

*Tshinanu* (« Nous autres » ou « Ce que nous sommes ») de Kashtin (1989) est l'autre chanson populaire autochtone qui tout comme *Ekuan pua*, a valeur d'hymne national pour les Innus en particulier, et dans laquelle se reconnaissent aussi toutes les nations autochtones au Québec. Elle est jouée et chantée par tous et partout afin de faire danser le *makushan*. Elle affirme qui sont les Innus, ou Autochtones, et ce qui leur appartient en tant que peuple : leurs enfants et grands-parents, leurs territoires, leur histoire.

Elle a été composée par Florent Vollant, chantée par celui-ci et enregistrée sur le premier album commercial de Kashtin en 1989. Les harmoniques uniques des deux voix du duo avec Claude McKenzie, dans le refrain en vocalises scandées, ont fait de cette chanson un succès iconique du groupe Kashtin. (Voir Audet 2012a : 189-190)

Vingt ans plus tard, Samian a repris ce grand succès en y juxtaposant un rap avivant la fierté identitaire pour la jeunesse autochtone contemporaine, tout en honorant le chemin tracé par ses prédécesseurs dans le domaine de la musique populaire autochtone au Québec. Il en a d'ailleurs fait un vidéoclip avec Florent Vollant (Samian avec Kashtin 2010 : youtube). La reprise de ce classique de Kashtin par Samian va dans le même sens que sa reprise de *Ekuan pua* : honorer ses prédécesseurs, s'affirmer positivement, se rassembler et aller de l'avant. Comme pour cette dernière, la musique et le rythme de la chanson sont tramés sur ceux de la

chanson originale, en plus du chant original de Florent Vollant. Tout comme la chanson originale, elle incite donc à danser le *makushan*. En spectacle, Samian est souvent accompagné du danseur de pow wow atikamekw Jerry Hunter en regalia spectaculaire et peinturé au visage, ce qui amplifie l'effet d'identité pan-autochtone de la chanson.

### ***Tshinanu* (« Nous autres ») – Samian (v.o. Kashtin 1989)**

Samian, *Face à la musique* (2010); version originale : Kashtin, *Kashtin* (1989)

Paroles : Samian et Kashtin; Musique : DJ Horg et Kashtin.

Paroles en français de Samian fournies par les Disques 7<sup>e</sup> Ciel.

Transcription et traduction des paroles de *Tshinanu* révisées par Yvette Mollen (Audet 2012a : 190).

En italique : version originale chantée par Florent Vollant et vocalises de Kashtin (1989), traduction entre parenthèses.

Tshinanu, Tshinanu

Refrain :

*Tshinanu ui tshissenitetau* (C'est à nous à le savoir)

Faudra dire à nos enfants que le monde leur appartient

*Tshinanu, tshinanu* (C'est nous, c'est nous)

Qu'on peut croire en l'impossible et qu'on n'est pas les plus à plaindre

*Tshinanu uauapatetau* (C'est à nous à y voir)

Pourtant, on vient d'ici et on nous traite en étrangers

*Tshinanu, tshimeshkanaminu* (C'est nous, notre chemin)

Par contre, on est la preuve que les choses peuvent changer

Les paroles de cette chanson veulent changer la face du monde

Veulent donner de la fierté, veulent nous sortir de l'ombre

Je suis peut-être trop optimiste, mais je suis vivant, donc j'y crois

La plume au bout des doigts, j'écris une page de l'histoire

On est forts ensemble, c'est pour ça qu'on se rassemble

On est des frères dans l'esprit, c'est ce qui fait qu'on se ressemble

C'est ensemble qu'on vaincra, c'est ensemble qu'on leur dira

Que sur les terres du Canada, on est encore là!

On est forts et fiers, on rassemble les Nations

C'est la voix du peuple, le chant de la détermination

C'est le cri de la victoire, c'est le cri de la liberté

C'est le coeur des guerriers, c'est la voix des oubliés!

Refrain

*Tshinanu, tshitauassimiuat* (C'est nous, nos enfants)

*Tshinanu, tshimushuminuat* (C'est nous, nos grands-pères)

On n'est pas les victimes mais une autre génération

Celle qui a le pouvoir de nous offrir un horizon

De rattraper le temps perdu, de rendre hommage aux aînés

De les rassurer en leur disant qu'on ne va pas abandonner  
Ça sera long... et les épreuves seront tenaces  
Faudra du cœur, du courage, de la force et de l'audace  
En l'honneur de leur mémoire on marchera sur leurs traces  
La tête haute comme des braves, parce qu'ici, c'est notre place  
Sans oublier qu'on est l'espoir de demain  
Qu'on a le pouvoir de réparer, de rebâtir le monde de nos mains  
Et quoi qu'il advienne, on reste ensemble, solides  
Car peu se souviennent qu'on est ce qui reste du génocide!

*Ai-ai! ai-ai! ai-ai! ai-ai-ai-ai-ai! ai-ai! ai-ai! ai-ai-ai-ai!*

Refrain

*Tshinanu ui tshissenitetau* (C'est à nous à le savoir)  
Faudra dire à nos enfants que le monde leur appartient  
*Tshinanu, tshinanu* (C'est nous, c'est nous)  
Qu'on peut croire en l'impossible et qu'on n'est pas les plus à plaindre  
*Tshinanu uauapatetau* (C'est à nous à y voir)  
Pourtant, on vient d'ici et on nous traite en étrangers  
*Tshinanu, tshimeshkanaminu* (C'est nous, notre chemin)  
Par contre, on est la preuve que les choses peuvent changer

*Tshinanu...* (C'est nous)  
Alors, on chante sur les pas du Makusham  
*Tshitassinu* (Notre territoire)  
Avec l'odeur de la sauge pour purifier nos âmes  
*Tshinanu...* (C'est nous)  
Il est temps qu'on se lève, qu'on prenne position  
*Tshishipiminu* (Notre rivière)  
Qu'on nourrisse nos rêves d'espoirs et d'ambitions!

*Ai-ai! ai-ai! ai-ai! ai-ai-ai-ai-ai! ai-ai! ai-ai! ai-ai-ai-ai!*

#### **10.2.4 Nikamuiat (Lorsque nous chantons)**

La chanson *Nikamuiat* de Florent Vollant (2009) exprime le plaisir de chanter ensemble, de se réunir pour chanter. On y comprend que le chant, en général, incite au rassemblement. Dans le livret de son album *Ekumamu*, il présente cette chanson de cette façon : « C'est une musique, c'est un chant porté par un rêve de rassemblement. » (Vollant 2009 : livret)

*Nikamuiat*, c'est un band *on the run*, tu vois. Je raconte qu'on cherche un endroit où est-ce qu'on peut allumer un feu, pis on cherche un feu où est-ce qu'on sent que ça va être bien pis on

va se mettre à chanter. C'est un cri de ralliement à quelque part. (Florent Vollant 2009 : entretien)

Il fait allusion à ceux qui l'entourent, à ces chanteurs qu'il côtoie dans son quotidien dans la communauté, en particulier au studio Makusham et dans ses productions musicales, et son band qui le suit en tournée.

V : Dans l'album, [...] on entend un chœur, de plusieurs chanteurs. Je pense que c'est nouveau ça, dans tes chansons?

F : Ben c'est nouveau, parce que j'ai accès à ces chanteurs-là. Parce que j'ai travaillé au studio Makusham à Mani-Utenam, donc quand je travaille à Mani-Utenam et que j'ai des idées, j'ai des chanteurs pas loin. Pis qui ont un bel esprit. Pis là je parle de Bryan André, je parle de Maten, toute la gang de Maten, regarde, c'est tous des chanteurs qui sont volontaires. Je pense entre autres aussi à Éric Poirier<sup>147</sup>, avec qui je travaille souvent. Je pense à Kim Fontaine, qui [fait] partie [et qui est] réalisateur aussi de l'album, que j'apprécie énormément. Parce que bon, c'est quelqu'un qui joue de plusieurs instruments, qui joue de la basse, qui joue de la guitare acoustique, qui joue de la guitare électrique, qui joue du drum, qui chante. Regarde, c'est comme quelqu'un qui est précieux pour moi, Kim Fontaine. [...] Qui est technicien de son, réalisateur, regarde, il est très talentueux. Pis qui me suit sur scène depuis quelques années. Fait que regarde, les chœurs que tu entends, c'est tout cet esprit-là. C'est tout eux autres, pis qui veulent être là. Fait que pour moi, c'est précieux.

V : Ça va aussi avec le titre de l'album, *Ekumamu* [« On y va ensemble »].

F : Exactement, *Ekumamu*. Voilà. (Florent Vollant mai 2009 : entretien)

### ***Nikamuiat* (« Lorsque nous chantons ») – Florent Vollant**

Florent Vollant, *Ekumamu* (2009)

Paroles : Florent Vollant; musique : Sylvain Michel

Transcription en *innu-aimun* de Doris Vollant et traduction en français de Doris Vollant et Mani-Mali, révisé par Anita et Noëlla Mckenzie

*Ninanituapatenan nete e minuatakanit / Ninanituapatenan nui nikamunan*

Nous recherchons ce qui nous fait plaisir (là où il y a du plaisir) / Nous recherchons le goût de chanter

*Nipimutenan nui pamutenan / Ninanituapatenan nui nikamunan*

Nous marchons, nous voulons nous promener / Nous recherchons le goût de chanter

*Nitshissenitenan nete e minuatakanit / Mamu nui nikamunan*

Nous savons où est le plaisir, la joie / Nous voulons chanter ensemble

*Niminuenitenan e nikamuiat / Niminuatenan e mamuitiat*

Nous avons du plaisir lorsque nous chantons / Nous aimons être ensemble

---

<sup>147</sup> Éric Poirier est médecin de famille à Sept-Îles et musicien (piano, clavier, voix). Il a joué avec Kashtin depuis les années 1980 et continue de faire de la musique avec Florent Vollant.

*Ninanituapatenan nete e minuatakanit / Ninanituapatenan nui nikamunan*  
Nous recherchons ce qui nous fait plaisir (là où il y a du plaisir) / Nous recherchons le goût de chanter  
*Nipimutenan nui pamutenan / Niminuatenan nui nikamunan*  
Nous marchons, nous voulons nous promener / Nous aimons avoir le goût de chanter  
*Nitshissenitenan nete e minuatakanit / Mamu nui nikamunan*  
Nous savons où est le plaisir, la joie / Nous voulons chanter ensemble

Refrain :

*Niminuatenan e nikamuiat / Niminuatenan e mamuitiat*  
Nous avons du plaisir lorsque nous chantons / Nous aimons être ensemble  
*Tekushiniat tshe uapamitat / Tekushiniat tshe nikamuiat*  
Lorsque nous arriverons, nous nous verrons / Lorsque nous arriverons, nous allons chanter  
*Ekumamu tshe taiak<sup>u</sup> / Mamu tshe nikamuiat*  
Allez, nous serons tous ensemble / Nous chanterons ensemble

*Ekunimu!*  
Allez on danse!

*Mamu nui nikamunan*  
Nous voulons chanter ensemble

Refrain

### 10.2.5 Les nomades

La chanson *Les nomades* (Samian 2007) est une composition en duo de Samian et de l'auteur-compositeur-interprète innu reggae Shauit. En tant que deux métis autochtones-québécois ayant une forte identité autochtone et un fort vécu dans leurs communautés respectives, Samian et Shauit expriment le vécu et les dilemmes identitaires que vit la jeunesse autochtone d'aujourd'hui à travers le Québec, et le désir d'unir les nations autochtones. Cette jeunesse est aux prises avec un fossé générationnel vis-à-vis de leurs aînés, une grande perte de l'héritage ancestral et un sentiment identitaire bien présent mais qui ne sait pas toujours comment s'exprimer et s'affirmer face aux transformations rapides des modes de vie. Ils parlent de nomadisme contemporain, de métissage, d'identité contemporaine et déstéréotypée, de co-temporalité et d'union des nations autochtones. Shauit y exprime les thèmes du rassemblement et de la prise de conscience identitaire, chers au répertoire innu, notamment de Florent Vollant, afin d'inciter les Autochtones de différentes communautés et nations à s'unir plutôt qu'à se diviser, un thème cher au répertoire reggae également. Ils expriment aussi

leur appartenance au grand territoire autochtone québécois qu'ils aiment parcourir et explorer, comme leurs ancêtres nomades.

### **Les nomades – Samian et Shait**

Samian, *Face à soi-même* (2007)

Paroles : Samian et Shait; musique : Shait et Dj Horg

Paroles fournies par les Disques 7° Ciel.

Refrain en *innu-aimun* par Shait:

*Tshe mamuitenanu, tshe uauitshitenanu / Nu tshe ke shutshinanu namtem taiak mamu*

On se réunit, on s'entraide / On sera plus fort si on reste toujours ensemble

*Tshe mamuitenanu, tshe uauitshitenanu / Nu tshe ke shutshinanu kie tshe tshissenitenanu*

On se réunit, on s'entraide / On va être plus fort et on le sait

Samian :

On chante au nom des peuples, au nom de la Mère-Terre,

Que les peuples s'unissent et qu'on enterre la hache de guerre!

J viens de deux mondes complètement différents,

Sur une réserve indienne mais issu d'un père blanc!

L'héritage de ma mère, mes origines algonquines,

Tellement mêlé en cours de route, sur ma propre estime!

Suis-je Amérindien ou blanc? Et est-ce à moi de décider?

J'ai compris que j'étais humain mais séparé d'une moitié!

Il y a un peuple qui me parle, et qui me rapproche de la Mère-Terre

Pendant que de l'autre côté on me dit que je ne marche pas sur mes terres!

Il y a des milliards de gens donc des milliards de races,

Pis l'métissage c'est pas juste d'avoir une bizarre de face!

On n'a plus de plumes ni de flèches et à courir sur des chevaux,

On a le câble, internet pis on mange du McDo!

On sort de la réalité, et on ignore la vérité,

Moi j'écrite la suite d'une histoire non terminée!

Refrain de Shait, 2x

Couplet en *innu-aimun* par Shait:

*Ekuen shash, uemuet tshe kui uninanu / N'tish kashekat nantem tshe peshekuapunanu*

C'est assez, il faut qu'on se réveille / Aujourd'hui on se ferme toujours les yeux

*Tshessishékunu ntish tshe kui shenenanu / Tshe kui tshitatenanu kuish tshékuan tshetshue ishpenanu*

Nos yeux maintenant il faut les ouvrir / Il faut regarder directement qu'est-ce qui arrive

*Nutem mishtukuet tshempunanut / Nutem shtassinu shtemashinakutanu*

On coupe tous les arbres / On détruit toute notre terre

*Ekuen eshpish tutemak miam eka neshtuapmetishiak / Peikutau tshékuan tshe mashikenanu*

Arrêtons de faire comme si on ne se connaissait pas / Nous combattons la même chose

*Atshuk ka peikutau apishtaiak ne shtaimunnu / Atshuk ka peikutau etiak, tshuikanishetatenanu*

Même si nous n'utilisons pas la même langue / Même si on est différents, on est apparentés

*Peikutau tshékuan tshe tshishpuatenanu / Peikutau tshékuan tshe nekatshikutanu nana*

On défend la même chose / On a vécu les mêmes misères dans le temps

*Eshk kashekat tshe nekatshikunanu / Apu metshetiak muk eshk tshe tananu*  
Encore aujourd'hui on nous donne de la misère / On n'est pas nombreux mais on est encore là  
*Uemuet tshe kui mamuitenanu mak tshe kui nanipunanu / Mamu tepueiak nu ketak tshe ke*  
*petakushinanu*  
Il faut qu'on se rassemble et qu'on se tienne debout / Si on crie ensemble on va nous entendre de plus  
loin

Samian, Shait!  
Ya man, that's it!  
Pikogan, Maliotenam  
On récite la même shit! La même problématique!  
D'être sauvage c'est une métaphore!  
De l'Abitibi à la Côte Nord, nous on explore les territoires

Refrain en *innu-aimun* par Shait, 1x

Couplet en algonquin par Samian:  
*Niki nisidotan eaðikowian anish nitapitaðisiðinan*  
J'ai compris que j'étais humain mais séparé d'une moitié!  
*Taðak aiakog nitaiamokog kitci pecðamag kitcotcomonan aki*  
Il y a un peuple qui me parle, et qui me rapproche de la Mère-Terre  
*Kðekinekena kotakiðag aðiakog kitikog eka nin nitakikag eiji pimosean*  
Pendant que de l'autre côté on me dit que je ne marche pas sur mes terres!  
*Kitci mane aðiakog teðak epepakan*  
Il y a des milliards de gens donc des milliards de races  
*Inakanesiðatc eapitaðisiðatc kaðin ðin eta emotci ijinakosiðatc*  
Pis l'métissage c'est pas juste d'avoir une bizarre de face!  
*Kisakaamin iima keiji teakopan kaðin kikikenitasinanan maia tepðeðin*  
On sort de la réalité, et on ignore la vérité  
*Nin ðin nitipadjimonan eka mashe ekijidjikatag atisokan!*  
Moi j'écrite la suite d'une histoire non terminée!

Samian, Shait!  
Ya man, that's it!  
Pikogan, Malioteneman  
On récite le même shit! La même problématique  
D'être sauvage c'est une métaphore!  
De l'Abitibi à la Côte Nord, nous on explore les territoires,

Refrain en Innu par Shait, 2x



### **10.3 Résonances personnelles et collectives : affirmer son identité et entretenir des relations pour habiter le monde**

Pour la plupart des auteur-e-s, compositeurs/trices et interprètes de musique populaire autochtone au Québec, ainsi que pour leurs auditeur-e-s et spectateur/trices qui constituent la majorité de la population des communautés autochtones, ces musiques sont des résonances personnelles et collectives, par lesquelles, personnellement ou collectivement, tous et toutes affirment et reconnaissent leur identité et entretiennent des relations afin de participer au monde et l'habiter le plus dynamiquement possible, en y imprégnant leur trace. C'est une façon de se sentir bien en vie, de manifester son existence pour soi, pour et avec les autres, d'être actif dans le monde et de contribuer au mouvement de la vie. Nous avons vu dans le chapitre 3 que ces dimensions sont des valeurs fondamentales aux cultures traditionnelles algonquiennes en particulier, et que l'on confère au son un pouvoir d'action dans le monde. Dans leur transmission d'une génération à l'autre, ces cultures misent davantage sur le sens des processus, que sur la forme matérielle des produits. Ainsi la pratique, la création, l'expression, le partage collectif et le vécu de ces musiques populaires indigénisées, en constante émergence et reformulation, sont devenus des moyens privilégiés par les Autochtones contemporains pour acquérir ce sentiment d'exister dans le monde global d'aujourd'hui et d'y avoir un impact, à leur manière et selon les conditions culturelles, socioéconomiques, spirituelles, politiques et historiques qui leur sont propres.

Ces personnes engagées dans ce monde musical n'emploient pas le terme résonance comme tel. Mais selon ma conceptualisation de la notion de résonance (voir 1.2.3), ma démonstration et mon analyse de la scène musicale populaire autochtone au Québec, les dynamiques relationnelles et identitaires de cette scène se comprennent parfaitement selon ces termes. La résonance est une mise en relation sensible par le son ou les ondes vibratoires, elle unit une ou plusieurs personnes dans l'espace-temps par la vibration sonore qui traverse les esprits et les corps et se réverbère de l'un à l'autre, créant une forte sensation « d'être-ensemble », d'impact de soi sur l'autre et de l'autre sur soi, de vivre la même chose au même moment, un moment partagé (*coevalness*), et d'« être sur la même longueur d'onde », « au diapason ».

En plus d'affirmer les identités autochtones sous toutes leurs formes, par des références communes ou différenciées, épiques ou problématiques, ces expressions favorisent le rassemblement et l'entretien des relations et contribuent à l'émergence et à la consolidation d'un espace relationnel autochtone à l'échelle du Québec. La scène musicale populaire autochtone est d'abord et avant tout un espace intraculturel et intra-autochtone. Il s'agit de se créer et d'animer un espace « à nous », « pour nous », permettant de se rassembler, se représenter à nous-mêmes, d'imaginer et de construire un nouveau « nous » contemporain et distinctif. Tel que le concept d'indigénisation le met en lumière (voir 2.1.3.2), les Autochtones se servent de ce qui est Allochtone et dans la vague mondiale pour s'animer et se créer un espace à eux. Ces expressions artistiques, partagées publiquement, possèdent une forte portée identitaire et favorisent également la reconnaissance des Autochtones auprès des Allochtones et leurs relations mutuelles.

Le réseau contemporain de la scène musicale populaire autochtone au Québec, comme les réseaux nomades traditionnels, est formé d'espaces parcourus et investis par les Autochtones de différentes nations, où ils se créent un espace confortable semblable à un chez-nous, un « espace à nous », où ils se rassemblent, se redéfinissent des identités et s'ouvrent à l'échange. Le nomadisme, conçu comme le parcours du territoire, le mouvement ample dans l'espace géographique, la mobilité et la multiplicité des foyers, ne se limite pas à des pratiques de chasse, de piégeage, de pêche et de cueillette comblant des besoins de survie. C'est un mode d'être au monde qui perdure au-delà d'un mode de subsistance, mettant de l'avant le plaisir multisensoriel de traverser le territoire, de le sentir et de l'habiter, à la recherche de foyers et d'espaces pour être « bien en vie » et en relation, personnellement et collectivement. À la lumière de ces considérations, chanter, notamment dans leur langue autochtone, est un acte d'« habitation » du monde, de cohabitation, de communication, une inscription identitaire dans un environnement ainsi habité, parcouru et senti.



# Références

## Bibliographie

- ABU-LUGHOD, Lila, 2005, *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_, 1999, « The Interpretation of Culture(s) after Television »: 110-135, dans S. B. Ortner (éd.), *The Fate of "Culture": Geertz and Beyond*. Berkeley : University of California Press.
- ADELSON, Naomi, 2000, « *Being Alive Well* »: *Health and the Politics of Cree Well-being*. Toronto : University of Toronto Press.
- AGAR, Michael H., 1982, « Toward an Ethnographic Language » : 779-795, *American Anthropologist*, 84, 4.
- ANDRÉ, Mathieu Mestenameu, 1984, *Moi, «Mestenameu»*. Édition Ino, Traduction montagnaise.
- APPADURAI, Arjun, 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot.
- ARTISS, Tom, 2014, « Music and change in Nain, Nunatsiavut: More White does not always mean less Inuit »: 33-52, dans F. Laugrand (éd.), *Études Inuit (Cultures inuit, gouvernance et cosmopolitiques)*, 38, 1-2.
- ASSEMBLÉE DES PREMIÈRES NATIONS DU QUÉBEC ET DU LABRADOR (APNQL), 2005, *Protocole de recherche des Premières nations du Québec et du Labrador*. Wendake : APNQL.
- AUDET, Véronique, 2015, « La création des chansons chez les Innus : s'exprimer et manifester son existence » : 61-68, *Littoral*, 10. Montréal : Mémoire d'encrier.
- \_\_\_\_\_, 2012a, *Innu nikamu - L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2012b, « Why Do the Innu Sing Popular Music? Reflections on Cultural Assertion and Identity Movements in Music » : 372-407, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_, 2012c, « Aboriginal Popular Music in Quebec : Influences, Issues, and Rewards. Interview : Florent Vollant with Véronique Audet » : 408-418, dans *Idem*.
- \_\_\_\_\_, 2012d, « Gilles Sioui : Supporting and Performing with Aboriginal Artists in Quebec. Interview : Gilles Sioui with Véronique Audet and Donna Larivière » : 419-430, dans *Idem*.

- \_\_\_, 2012e, « Claude Mckenzie, auteur-compositeur-interprète Innu : des chants et musiques pour vivre et manifester une présence » : 13-25, *Canadian Folk Music / Musique folklorique canadienne (Special Issue on Canadian Singer-Songwriters)*, 46, 1, printemps 2012. [En ligne] [[www.canfolkmusic.ca/index.php/cfmb/article/view/515/504](http://www.canfolkmusic.ca/index.php/cfmb/article/view/515/504)]
- \_\_\_, 2012f, « Innu Nikamu : Partager le cœur battant innu » : 10, *Le Nord-Est*, 34, 39, 1er août 2012. [En ligne] [[virtuel.nordest.canoe.ca/doc/hebdo\\_nord-est/20120801\\_nordest\\_opt/2012073001/10.html#10](http://virtuel.nordest.canoe.ca/doc/hebdo_nord-est/20120801_nordest_opt/2012073001/10.html#10)]
- \_\_\_, 2010a, « Entre l'étranger et le familial, le personnel et le professionnel. L'engagement personnel et émotif dans nos rapports humains en milieu autochtone » : 27-45, *Les Cahiers du CIÉRA (De l'expérience de terrain dans les sciences sociales)*, 6. [En ligne] [[www.ciera.ulaval.ca/publications/cahiersCiera.htm](http://www.ciera.ulaval.ca/publications/cahiersCiera.htm)]
- \_\_\_, 2010b, « Aimuna mak nikamun – Paroles et musiques : Les musiques populaires innues » : 43-81, 195-215, dans Marc Tremblay (éd.), *Tshakapesh. Aussi loin que je me souviens. Unaman-shipu tome 4*. Unaman-shipu : École Olamen.
- \_\_\_, 2009a, « Hip hop autochtone au Québec : Oralités contemporaines au gré des ondes politiques et médiatiques » : 34-37, *Inter, art actuel (Indiens | Indians | Indios)*, 104, hiver 2009-2010. Québec : Éditions Intervention. [En ligne] [[www.inter-lelieu.org/FR/inter\\_104.php](http://www.inter-lelieu.org/FR/inter_104.php)]
- \_\_\_, 2009b, *Innu Nikamu 2009 25ième édition. Présentation des artistes autochtones pour la 25ième édition du Festival Innu Nikamu*. Mani-utenam : Les Productions Innu Nikamu.
- \_\_\_, 2008, « Sakay Ottawa, porteur d'espoir et de fierté », *Écho-Nations*. [Hors ligne] [[www.echo-nations.com](http://www.echo-nations.com)]
- \_\_\_, 2007, « Le balafon tiéfo, un instrument de musique parlant. Ou comment comprendre, intellectuellement et sensiblement, une œuvre artistique hors de son contexte original » : 129-137, dans K. Strohm et G. Lanoue, (éd.), *Célébrer une vie. Actes du colloque départemental en honneur de Jean-Claude Muller*, 29 mars 2007. Montréal : Département d'anthropologie de l'Université de Montréal.
- \_\_\_, 2006, Compte-rendu de « Serge Bouchard, Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu. Préface de Gérard Bouchard. Montréal, Boréal, 2004, 192 p., fotogr. » : 241-244, *Anthropologie et Sociétés*, 30, 3. [En ligne] [[www.erudit.org/revue/as/2006/v30/n3/014942ar.html](http://www.erudit.org/revue/as/2006/v30/n3/014942ar.html)]
- \_\_\_, 2005a, *Innu nikamu. Expression musicale populaire, affirmation identitaire et guérison sociale en milieu innu contemporain*. Québec : Mémoire de maîtrise en anthropologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval.

- \_\_\_\_\_, 2005b, « Les chansons populaires innues : contexte, signification et pouvoir dans les expériences sociales de jeunes innus » : 31-38, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones : espaces et expressions d'affirmation)*, 35, 3. [En ligne] [classiques.uqac.ca/contemporains/jerome\_laurent/jeunes\_autochtones/RAQ\_35\_3\_Jeunes\_autochtones.pdf]
- \_\_\_\_\_, Louise LACHAPELLE, Jeanne-d'Arc VOLLANT et Devora NEUMARK, 2010a, *Compte-rendu de l'Atelier de formation et d'échange sur l'éthique collaborative. La relation de recherche en milieu innu : décolonisation, autonomisation, négociation*, 20 p. Équipe Mamu minututamutau, projet *Vers une éthique de la recherche collaborative en contexte interculturel et transdisciplinaire*, ARUC Tetauan, Québec, Université Laval.
- \_\_\_\_\_, Louise LACHAPELLE, Jeanne-d'Arc VOLLANT et Alexandre HUOT, 2010b, *Bibliographie commentée. L'éthique de la recherche avec les Autochtones*, 18 p. Équipe Mamu minututamutau, projet *Vers une éthique de la recherche collaborative en contexte interculturel et transdisciplinaire*, ARUC Tetauan, Québec, Université Laval. [En ligne] [mamuminututamutau.wordpress.com/references]
- \_\_\_\_ (Alliance Environnement), 2008, *Toponymie des Ekuanitshiunnuat. Connaissance, histoire et utilisation du territoire*. Incluant *Inventaire des toponymes innus, Carte 1 « Complexe de la Romaine. Volet autochtone. Toponyme innu. Secteurs de la Romaine-1 et de la Romaine-2 »; Carte 2 « Complexe de la Romaine. Volet autochtone. Toponyme innu. Secteurs de la Romaine-3 et de la Romaine-4 »*. Hydro-Québec Production.
- \_\_\_\_ et André LANGEVIN (Alliance Environnement), 2007a, « Utilisation du territoire par les Innus » (Section 39.1.3) : 39-47 - 39-83, dans « Ekuanitshit » (Chapitre 39), *Milieu humain – Communautés innues et archéologie* (Volume 6), *Étude d'impact sur l'environnement – Complexe de la Romaine*. Hydro-Québec Production. [En ligne] [www.hydroquebec.com/romaine/pdf/ei\_volume06.pdf]
- \_\_\_\_ et André LEPAGE (Alliance Environnement), 2007b, « Contexte historique (1820-1980) du développement des communautés innues de la Moyenne-Côte-Nord et de la Basse-Côte-Nord » (Chapitre 38), *Idem*.
- \_\_\_\_, Patrick HÉBERT et Martin CÔTÉ (Alliance Environnement), 2007c, « Caractéristiques socioéconomiques » (Section 39.1.2), dans « Ekuanitshit » (Chapitre 39), *Idem*.
- BARBEAU, Manon, 2014 « Genèse atikamekw du Wapikoni mobile »: 123-127, *Recherches amérindiennes au Québec*, 44, 1.

- BASSO, Keith H., 1979, *Portraits of "The Whiteman" : Linguistic Play and Cultural Symbols among the Western Apache*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUMAN, Zygmunt, 1973, *Culture as Praxis*. London: Routledge & Kegan Paul.
- BEAUDRY, Nicole, 2001a, « Subarctic Canada »: 383-393, dans E. Koskoff (Ed), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York: Garland.
- \_\_\_\_\_, 2001b, « Arctic Canada and Alaska » : 374-382, dans *Idem*.
- \_\_\_\_\_, 1992, « La composition des chants amérindiens: création ou transmission? » : 1-13, *Les Cahiers de l'ARMuQ*, 14.
- \_\_\_\_\_, 1988a, « Présentation. Fêtes et musiques » : 2-4, *Recherches amérindiennes au Québec*, 18, 4.
- \_\_\_\_\_, 1988b, « La danse à tambour yupik : une analyse de sa performance » : 23-35, *Recherches amérindiennes au Québec*, 18, 4.
- \_\_\_\_\_, 1985a, *La danse à tambour des Esquimaux Yupik du sud-ouest de l'Alaska : performance et contexte*. Montréal : Thèse de doctorat (musique), Université de Montréal.
- \_\_\_\_\_, 1985b, « Présentation. Chants et tambours. Le pouvoir des sons » : 2-4, *Recherches amérindiennes au Québec*, 15, 4.
- BENTLEY, Jerry H., Renate BRIDENTHAL et Anand A. YANG, 2005, *Interactions: Transregional Perspectives on World History*. USA : University of Hawai'i Press.
- BERBAUM, Sylvie, 1995. « Spiritualité et musique chez les Ojibwa » : 182-200, *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 12, Fall/Automne.
- BIERHORST, John, 1979, *A Cry from the Earth: Music of the North American Indians*. Santa Fe: Ancient City Press.
- BIRD-DAVID, Nurit, 1999, « 'Animism' Revisited. Personhood, Environment, and Relational Epistemology »: 67-79, *Current Anthropology*, 40, Supplement.
- BLUNDELL, Valda, 1985, « Une approche sémiologique du pow wow canadien contemporain » : 53-66, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours : Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- BOUCHARD, Serge, avec Mathieu MESTOKOSHO, 2004, *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu*. Montréal : Les Éditions du Boréal. [1<sup>re</sup> édition 1977, Éditeur officiel du Québec]
- BOUCHER, L.-F., 1880, *North Shore St. Lawrence River-Superintendancy-Agent L.F. Boucher requests a Reserve for the Indians at Mingan and Sept-Îles*. Rapport annuel de l'Agent des Affaires indiennes, L.-F. Boucher. Archives nationales du Canada, RG 10, vol. 2127, File 24 276. 13 p.
- BOURDIEU, Pierre, 1977, *Outline of a Theory of Practice*. Stanford: Stanford University Press.

- BOUSQUET, Marie-Pierre, 2011, « Les blogues des jeunes amérindiens au Québec : projection de soi et lien social sur internet » : 115-138, dans M. Goyette, A. Pontbriand et C. Bellot (éd.), *Les transitions à la vie adulte des jeunes en difficulté. Concepts, figures et pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- \_\_\_\_\_, 2005, « Les jeunes Algonquins sont-ils biculturels? Modèles de transmission et innovations dans quelques réserves » : 7-18, *Recherches amérindiennes au Québec*, 35, 3.
- \_\_\_\_\_, 2002, « *Quand nous vivions dans le bois* », *le changement spatial et sa dimension générationnelle : l'exemple des Algonquins du Canada*, Tomes 1 et 2. Québec et Paris : Thèse de doctorat, Université Paris X et Université Laval.
- BRASSER, T.J., 1976, « *Bo'jou, Neejee!* », *Regards sur l'art Indien du Canada*. Catalogue d'exposition. Ottawa : Musée national de l'Homme.
- \_\_\_\_\_, 1974, « L'art indien de la Baie James » : 23-27, *Vie des Arts*, été 1974.
- BREEN, Marcus, 1992, « Desert Dreams, Media, and Interventions in Reality. Australian Aboriginal Music », dans R. GAROFALO (éd.), *Rockin' the Boat : Mass Music and Mass Movements*. Boston : South End Press.
- BUCK, Elizabeth B., Marlene CUTHBERT et Deanna Campbell ROBINSON (éd.), 1991, *Music at the Margins: Popular Music and Cultural Diversity*. Newbury Park: Sage Publications.
- BUTLER, Judith, 1997, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- CANADA, COMMISSION ROYALE SUR LES PEUPLES AUTOCHTONES (CRPA), René DUSSAULT et Georges ERASMUS, 1996, *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*. Ottawa, La Commission.
- CAVANAGH, Beverley. (Voir DIAMOND, Beverley)
- CHAPLIER, Mélanie, 2006, « La blessure des pensionnats canadiens: Assimilation et reconstruction »: 131-158, dans P. Chanson et O. Servais, *Identités autochtones et missions chrétiennes: brisures et émergences*. Paris: Karthala.
- CHAREST, Paul (dir.) et Véronique AUDET, 2015a, *Des tentes aux maisons à Uashat mak Mani-utenam*, Collection « Des tentes aux maisons », no 2, CIERA - ARUC Tetauan, Université Laval.
- \_\_\_\_\_(dir.), Marie-Laure TREMBLAY et Véronique AUDET, 2015b, *Des tentes aux maisons à Mashteuiatsh*, Collection « Des tentes aux maisons », no 3, CIERA - ARUC Tetauan, Université Laval.



- \_\_\_ (dir.), Véronique AUDET et Marie-Claude HERVIEUX, 2015c, *Des tentes aux maisons à Nutashkuan*, Collection « Des tentes aux maisons », no 1, CIERA - ARUC Tetauan, Université Laval.
- \_\_\_ (dir.), Véronique AUDET, Marie-Laure TREMBLAY, Marie-Claude HERVIEUX, Jacinthe BRIAND-RACINE, 2012, *Recueil d'entrevues : Des tentes aux maisons, volet Innu / Uashat mak Mani-utenam*. Québec et Uashat mak Mani-utenam : ARUC Tetauan, projet *Des tentes aux maisons - volet Innu*, CIÉRA, Université Laval.
- \_\_\_, 2010, « Les Mamiunnuat : Du nomadisme à la sédentarité / Mamit innuat nanitam ka kushpiht, anutshish innu-assit etaht » : 27-29, dans Marc Tremblay (éd.), *Tshakapesh. Aussi loin que je me souviens. Unaman-shipu tome 4*. Unaman-shipu : École Olamen.
- \_\_\_, et Daniel CLÉMENT (dir.), 1997, *Recherches amérindiennes au Québec (Innuat anutshish. Les Montagnais aujourd'hui)*, 27, 1.
- CHARRON, Denise et René BOUDREAULT, 1994, *Sept-Îles et Malioténam : Uashat mak Mani-utenam*. Wendake: Institut culturel et éducatif montagnais.
- CHERNOFF, John, 2002, « Ideas of Culture and the Challenge of Music »: 377-398, dans J. MacCLANCY (éd.), *Exotic No More. Anthropology on the Front Line*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CHRÉTIEN, Yves, Denys DELÂGE et Sylvie VINCENT, 2009, *Au croisement de nos destins. Quand Uepishtikueiau devint Québec*. Montréal : Recherches amérindiennes au Québec.
- CLAMMER, John, Sylvie POIRIER et Eric SCHWIMMER (éd.), 2004, *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto : University of Toronto Press.
- CLÉMENT, Daniel, 1990, *L'ethnobotanique montagnaise de Mingan*. Québec : Centre d'études nordiques, Université Laval.
- \_\_\_ (éd.) et JAUVIN, Serge, 1993, *Aitnanu. La vie quotidienne d'Hélène et de William-Mathieu Mark*. Montréal : Éditions Libre Expression, Musée canadien des civilisations.
- CLERMONT, Norman, 1982, *La culture matérielle des Indiens de Weymontachie. Images d'hier dans une société en mutation*. Montréal : Recherches amérindiennes au Québec.
- COMTOIS, Robert, 1983, *Recherche sur l'occupation et l'utilisation du territoire : Mingan*. Village Huron: Conseil Attikamek-Montagnais.
- COOPER, John M., 1978 [1934], *The Northern Algonquian Supreme Being*. New York: AMS Press.
- \_\_\_, 1944, « The Shaking Tent Rite among the Plains and Forest Algonquians »: 60-84, *Primitive Man*, 17.

- CSEAS (Center for Southeast Asia Area Studies), 2004, *About Crossing Borders in the Study of Southeast Asia, 2000-2004*. [Hors-ligne] [[www.international.ucla.edu/cseas/borders.asp](http://www.international.ucla.edu/cseas/borders.asp)] (Consulté le 5 décembre 2008)
- CSORDAS, Thomas J., 1999, « Ritual Healing and the Politics of Identity in Contemporary Navajo Society »: 3-23, *American Ethnologist*, 26, 1.
- DAVIDSON, Daniel S., 1928, « Notes on Tête de Boule Ethnology »: 18-45, *American Anthropologist*, 30, 1.
- DAVIDSON, Sally, 1973, « Saulteaux Ethnomusicology and the Background Music of T.V. Soap Operas: A Cognitive Study of T.V. Adoption in a Manitoba Reserve »: 70-87, dans J. Homer *et al.*, *Preliminary report on the Adoption of Television by Native Communities in the Canadian North*. Ottawa: Department of Communications.
- DELORIA, Vine Jr., 1976, « The Indians »: 45-56, dans *Buffalo Bill and the Wild West*. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum.
- \_\_\_\_\_, 1970, *Custer Died for your Sins : An Indian Manifesto*. New York : Avon Books.
- DESCENT, Danielle, 1987, *Rapport – Festival de musique Innu Nikamu 3<sup>e</sup> édition*. Maliotenam – Sept-Îles: Les Promotions Innu Nikamu.
- DESCOLA, Philippe, 2007, « Le commerce des âmes. L'ontologie animique dans les Amériques »: 3-29, dans F. B. Laugrand, et J. G. Oosten (éd.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_ et Gisli PALSSON (éd.), 2000, *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. London : Routledge.
- DESGENT, Jean-Marc et Guy LANOUE, 2005, *Errances. Comment se pensent le Nous et le Moi dans l'espace mythique des nomades septentrionaux sekani*. Ottawa : Musée canadien des civilisations.
- DIAMOND, Beverley, 2012, « Recent Studies of First Nations, Inuit, and Métis Music in Canada »: 10-26, dans B. Diamond, et A. Hoefnagels (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_, 2011, « De-centering Opera: Early Twenty-First Century Indigenous Production »: 31-56, dans P. Karantonis et D. Robinson (éd.), *Opera Indigene: Re/representing First Nations and Indigenous Cultures*. Farnham, UK: Ashgate.
- \_\_\_\_\_, 2008a, *Native American Music in Eastern North America. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford : Oxford University Press.

- \_\_\_\_\_, 2008b, « Deadly or Not: Aboriginal Music Awards in Canada and Australia »: 175-190, dans B. Diamond, D. Crowdy et D. Downes (éd.), *Post-Colonial Distances: The Study of Popular Music in Canada and Australia*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars.
- \_\_\_\_\_, 2005a, « Media as Social Action: Native American Musicians in the Recordings Studio »: 118-137, dans P. Greene et T. Porcello (éd.), *Wired for Sound: Engineering and Technology in Sonic Cultures*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_, 2005b, « The Soundtracks of Indigenous Film »: 125-154, dans D. Tye, M. Lovelace et P. Narvaez (éd.), *From Blossom to Bannerman: Festschrift for Neil Rosenberg*. St John's, NF: MUN Folklore.
- \_\_\_\_\_, 2002, « Native American Contemporary Music: The Women »: 9-35, *World of Music*, 44, 1.
- \_\_\_\_\_, 2001a, « Identity, Diversity, and Interaction »: 1056-1065, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York: Garland.
- \_\_\_\_\_, 2001b, « Northern Canada Popular Music »: 1279-1282, dans *Idem*.
- \_\_\_\_\_, 2001c, « Re/placing Performance: A Case Study of the Yukon Music Scene in the Canadian North »: 211-224, *Journal of Intercultural Studies*, 22, 1.
- \_\_\_\_\_, 1999-2000, « First Nations Popular Music in Canada: From Practice to Theory »: 397-431, *Repercussions* (Special double issue), 8-9.
- \_\_\_\_\_, 1998, « When Spirits Sing and Singers Have a Voice »: 75-88, dans B. Roberts (éd.), *Sharing the Voices: The Phenomenon of Singing*. St John's: Memorial University of Newfoundland.
- \_\_\_\_\_, 1992, « Christian Hymns in Eastern Woodlands Communities: Performance Contexts »: 381-394, dans C. E. Robertson (éd.), *Musical Repercussions of 1492: Explorations, Encounters, and Identities*. Washington, DC: Smithsonian Institution.
- \_\_\_\_\_, 1989, « Music and Gender in the Sub-Arctic Algonkian Area »: 55-66, dans R. Keeling (éd.), *Women in North American Indian Music: Six Essays*. Bloomington, IN: Society for Ethnomusicology.
- \_\_\_\_ [CAVANAGH], 1988, « The Transmission of Algonkian Indian Hymns: Between Orality and Litteracy »: 3-28, dans J. Beckwith et F.A. Hall (éd.), *Musical Canada. Words and Music Honouring Helmut Kallmann*. Toronto: University of Toronto Press.
- \_\_\_\_ [CAVANAGH], 1987, « The Canadian Broadcasting Corporation and Native Music Records »: 161-165, *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music, 19.
- \_\_\_\_ [CAVANAGH], 1985, « Les mythes et la musique naskapis »: 5-18, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours: Le pouvoir des sons)*, 15, 4.

- \_\_\_\_\_, 1982, *Music of the Netsilik Eskimo : A Study of Stability and Change*. Ottawa : National Museums of Canada.
- \_\_\_\_\_ et Anna HOEFNAGELS (éd.), 2012, *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_, Sam M. CRONK et Franziska VON ROSEN, 1994, *Visions of Sound: Musical Instruments of First Nations Communities in North Eastern America*. Waterloo : University of Wilfrid Laurier Press.
- \_\_\_\_\_ et James ROBBINS, 1992, « Ethnomusicology » : 422-431, dans H. Kalmann *et al.* (Éd.), *Encyclopedia of Music in Canada*, 2<sup>e</sup> édition. Toronto : University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_ [CAVANAGH], Sam M. CRONK et Franziska VON ROSEN, 1988, « Vivre ses traditions : fêtes intertribales chez les Amérindiens de l'Est du Canada » : 5-21, *Recherches amérindiennes au Québec (Fêtes et musiques)*, 18, 4.
- DOMINIQUE, Richard et Jean-Guy DESCHÊNES, 1985, *Cultures et sociétés autochtones du Québec. Bibliographie critique*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- DORION, Henri, 1967, *Contribution à la connaissance de la choronymie aborigène de la Côte-Nord. Les noms de lieux montagnais des environs de Mingan*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- DRAPEAU, Lynn, 1999, *Dictionnaire montagnais-français*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- DUBOIS, Paul-André, 1997, *De l'oreille au coeur. Naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de Nouvelle-France (1600-1650)*. Sillery: Éditions du Septentrion.
- DUBREUIL, Steve, 1998, « Circonstances historiques entourant la fondation de la réserve innue de Sept-Îles et ses transformations subséquentes (Troisième et dernière partie) » : 30-33, *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 26, mai.
- \_\_\_\_\_, 1997, « Circonstances historiques entourant la fondation de la réserve montagnaise de Sept-Îles et ses transformations subséquentes (Suite/Partie 2) » : 13-19, *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 23, mai.
- \_\_\_\_\_, 1993, « Circonstances historiques entourant la fondation de la réserve montagnaise de Sept-Îles et ses transformations subséquentes » : 27-31, *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 18, octobre.
- DUECK, Biron, 2012, « 'No Heartaches in Heaven' : A Response to Aboriginal Suicide » : 300-322, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

- \_\_\_, 2007, « Public and Intimate Sociability in First Nations and Métis Fiddling » : 30-63, *Ethnomusicology*, 51, 1.
- \_\_\_ 2006, « ‘Suddenly a Sense of Being a Community’ : Aboriginal Square Dancing and the Experience of Collectivity » : 41-58, *Music and Ritual*, themed issue of *Musiké I*.
- \_\_\_, 2005, *Festival of Nations : First Nations and Metis Dance Music in Public Performance*. Chicago : Thèse de doctorat, University of Chicago.
- ELLIS, Clyde, Luke Erik LASSITER, et Gary H. DUNHAM (éd.), 2005, *Pow wow*. Lincoln et London: University of Nebraska Press.
- FABIAN, Johannes, 2006 [1983], *Le temps et les autres. Comment l’anthropologie construit son objet*. Toulouse: Anacharsis.
- \_\_\_, 2001, *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford : Stanford University Press.
- \_\_\_, 2000, *Out of our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley : University of Chicago Press.
- \_\_\_, 1998, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia.
- \_\_\_, 1991, « Ethnographic Objectivity Revisited: From Rigor to Vigor » : 381-408, *Annals of Scholarship: International Quarterly in the Humanities and Social Sciences*, 8, 3-4.
- \_\_\_, 1978, « Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures », *Africa*, 48, 4.
- FEIT, Harvey A., 1994, « Dreaming of Animals : The Waswanipi Cree Shaking Tent Ceremony in Relation to Environment, Hunting and Missionarization »: 289-316, dans I. Takashi et T. Yamada (éd.), *Circumpolar Religion and Ecology. An Anthropology of the North*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- \_\_\_, 1969, *Mistassini Hunters of the Boreal Forest : Ecosystem Dynamics and Multiple Subsistence Patterns*. Montreal : Thèse (M.A.), McGill University.
- FELD, Steven, 2004 [2000], « Une si douce berceuse pour la ‘World Music’ » : 389-408, *L’Homme (Musique et anthropologie)*, 171-172. (2000, "A Sweet Lullaby for World Music": 145-171, *Public Culture*, 12(1), Winter.)
- \_\_\_, 1990, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FENTON, William N., 1987, *The False Faces of the Iroquois*. Norman : University of Oklahoma Press.

- FERRARA, Nadia, 1999, *Emotional Expression among Cree Indians: The Role of Pictorial Representation in the Assessment of Psychological Mindedness*. London, Philadelphia: J. Kingsley.
- FIELD, Les W. (éd.), 2008, *Abalone Tales : Collaborative Explorations of Sovereignty and Identity in Native California*. Durham : Duke University Press.
- FLANNERY, Regina, et Mary Elisabeth CHAMBERS, 1985, « Each Man Has His Own Friends: The Role of Dreams Visitors in Traditional East Cree Belief and Practice » : 1-22, *Arctic Anthropology*, 22, 1.
- FLANNERY, Regina, 1939, « The Shaking Tent Rite Among the Montagnais of James Bay »: 11-16, *Primitive Man*, 12, 1.
- \_\_\_\_\_, 1935, « The Position of Women Among the Eastern Cree »: 81-86, *Primitive Man*, 8.
- FONTAINE, Jean-Louis, 2006, *Croyances et rituels chez les Innus 1603-1650. L'univers religieux traditionnel des Tsjashennut*. Québec: GID.
- FOUCAULT, Michel, 1978, *The History of Sexuality, Part I*. New York : Vintage Books.
- FRIEDMAN, Jonathan, 2004, « Culture et politique de la culture. Une dynamique durkheimienne » : 23-43, *Anthropologie et sociétés (La (dé)politisation de la culture)*, 28, 1.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Cultural Identity and Global Process*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- FORD FOUNDATION, 1999, *Crossing Borders: Revitalizing Area Studies*. New York : Ford Foundation.
- FRISBIE, Charlotte J., 2001, « American Indian Musical Repatriation »: 491-501, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York: Garland.
- FROZZINI, Jorge, 2004, *La chanson populaire comme forme de connaissance et de rassemblement populaire : le cas du groupe Los Prisoneros*. Montréal : Mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal.
- GABRIEL, Brenda et Arlette Kawanatatie VAN DEN HENDE, 2010, *À l'orée des bois : une anthologie de l'histoire du peuple de Kanehsatà :ke*. Traduction française de l'édition originale (1995) par Francine Lemay. Kanehsatà :ke, Centre de culture et de langue Tsi Ronterihwanónhnha ne Kanien'kéha.
- GAGNON, Denis, 2007, « Sainte Anne et le pouvoir *manitushiun* : l'inversion de la cosmologie mamit innuat dans le contexte de la sédentarisation » : 449-477, dans F. B. Laugrand, et J. G. Oosten

- (éd.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Deux cents ans de pèlerinages : Les Mamit Innuat à Musquaro, Saint-Anne-de-Beaupré et Saint-Anne-d'Unamen-Shipu (1800-2000)*. Québec: Thèse de Doctorat, Université Laval.
- GAROFALO, Reebee (Ed), 1992, *Rockin' the Boat : Mass Music and Mass Movements*. Boston : South End Press.
- GATTI, Maurizio (éd.), 2008, *Mots de neige, de sable et d'océan. Littératures autochtones*. Wendake: Les Éditions du CDFM / Conseil de la Nation huronne-wendat.
- GAGNÉ, Marc, 1977, *Gilles Vigneault : Bibliographie descriptive et critique, discographie, filmographie, iconographie, chronologie*. Québec : Presses de l'université Laval.
- GAUDREAULT, Denise, 2011, *Amérindiens et Inuit : Portrait des nations autochtones du Québec. 2<sup>e</sup> édition*. Québec : Gouvernement du Québec. [En ligne] [[www.autochtones.gouv.qc.ca/publications\\_documentation/publications/document-11-nations-2e-edition.pdf](http://www.autochtones.gouv.qc.ca/publications_documentation/publications/document-11-nations-2e-edition.pdf)]
- GAUVREAU, Gustave, 1985, « L'aventure missionnaire à Sept-Îles », *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 4.
- GEERTZ, Clifford, 2000, *Available Lights. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton : Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_, 1983, « 'From the Native's Point of View' : On the Nature of Anthropological Understanding » : 55-70, dans C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York : Basic Books.
- \_\_\_\_\_, 1973, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- GIDDENS, Anthony, 1979, *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- GINSBURG, Faye D., Lila ABU-LUGHOD et Brian LARKIN (éd.), 2002, *Media Worlds : Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- GINSBURG, Faye D., 1994, « Culture/Media : A (Mild) Polemic »: 5-15, *Anthropology Today*, 10, 2.
- GIRARD, Camil et Mathieu d'AVIGNON (éd.), 2009, *A-t-on oublié que jadis nous étions « frères »? Alliances fondatrices et reconnaissance des peuples autochtones dans l'histoire du Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- GLASER, B. et A. STRAUSS, 1967, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine de Gruyter.

- GRENIER, Line et Jocelyne GUILBAULT, 1997, « Créolité and Francophonie in Music: Socio-musical Repositioning Where it Matters »: 207-234, *Cultural Studies*, 11, 2.
- \_\_\_ et Val MORRISON, 1995a, « Le terrain socio-musical populaire au Québec: « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... » » : 75-98, *Études littéraires*, 27, 3.
- \_\_\_ et Val MORRISON, 1995b, « Quebec Sings « E Uassiuian » : The Coming of Age of a Local Music Industry » : 127-130, dans W. Straw *et al.* (éd.), *Popular Music : Style and Identity*. Montréal : Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions / International Association for the Study of Popular Music.
- \_\_\_, 1993, « Policing French-Language Music on Canadian Radio: The Twilight of the Popular Record Era? »: 119-141, dans T. Bennett (éd.), *Rock and Popular Music : Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.
- GOULET, Jean-Guy, 2007, « Moving Beyond Culturally Bound Ethical Guidelines » : 208-236, dans J.-G. Goulet et Bruce G. Miller (éd.), *Extraordinary Anthropology. Transformations in the Field*. Lincoln, Nebraska : Nebraska University Press.
- \_\_\_, 2004, « Une question éthique venue de l'autre monde. Au-delà du Grand Partage entre nous et les autres » : 109-126, *Anthropologie et sociétés (La (dé)politisation de la culture)*, 28, 1.
- \_\_\_ et Bruce MILLER, 2007, « Embodied Knowledge: Steps toward a Radical Anthropology of Cross-cultural Encounters » : 1-14, dans J.-G. Goulet et Bruce G. Miller (éd.), *Extraordinary Anthropology. Transformations in the Field*. Lincoln, Nebraska: Nebraska University Press.
- GUYER, Jane I., 2004, « Anthropology in Area Studies »: 499–523, *Annual Reviews Anthropology*, 33.
- HAREWOOD, Adrian, 2003, « Alanis Obomsawin: A Portrait of a First Nation's Filmmaker » : 13-15, *Take One*, 12, 42.
- HALLOWELL, Alfred Irving, 1992, *The Ojibwa of Berens River, Manitoba : Ethnography into History* (edited by Jennifer S.H. Brown). Montréal, Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- \_\_\_, 1976 [1960], « Ojibwa Ontology, Behavior and World View »: 357-390 dans R. D. Fogelson *et al.*, 1976, *Contributions to Anthropology : Selected Papers of A. Irving Hallowell*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_, 1971 [1942], *The Role of Conjuring in Saulteaux Society*. New York: Octagon Books.
- \_\_\_, 1955, *Culture and Experience*. Philadelphia: University of the Pennsylvania Press.
- \_\_\_, 1926, « Bear Ceremonialism in the Northern Hemisphere »: 1-175, *American Anthropologist*, 28, 1.



- HAMER, John H., 1969, « Guardian Spirits, Alcohol, and Cultural Defense Mechanisms »: 215-241, *Anthropologica*, 11, 2.
- HANNERZ, Ulf, 1996, *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_, 1983 [1980], *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- HIND, Henri Youle, 1863, *Explorations in the Interior of the Labrador Peninsula (The Country of the Montagnais and Nascapee Indians)*. London: Longman-Roberts and Green.
- HOEFNAGELS, Anna, 2012, « Aboriginal Women and the Pow wow Drum: Restrictions, Teachings, and Challenges »: 109-130, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_, 2007, « 'What is Tradition if We Keep Changing it to Suit our Own Needs?' 'Tradition' and Gender Politics at Pow wows in Southwestern Ontario » : 187-200, dans A. Hoefnagels et G. E. Smith (éd.), *Folk Music, Traditional Music, Ethnomusicology : Canadian Perspectives, Past and Present*. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Pow wows in Southwestern Ontario: Relationships, Influences and Musical Style*. Toronto: Thèse de doctorat, York University.
- HOWES, Kevin, 2014, *Native North America Vol. 1: Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985*. Seattle : Light in the Attic.
- HUARD, Victor A., 1897, *Labrador et Anticosti*. Montréal : Beauchemin et Fils.
- INGOLD, Tim, 2004, « A Circumpolar Night's Dream » : 25-57, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (éd.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto: University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_, 1996, « Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment » : 117-155, dans R. Ellen et K. Fukui (éd.), *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestification*. Oxford : Berg.
- INNU NIKAMU, Les PROMOTIONS, 1987, *Innu Nikamu. Festival de musique, 3<sup>e</sup> édition 1987, 6-7-8-9 août*. Moisie: Les Promotions Innu Nikamu Inc.
- JENNESS, Diamond, 1935, *The Ojibwa Indians of Parry Island*. Ottawa : National Museum of Canada, Anthropological Series, 78.
- JÉROME, Laurent, 2010a, *Jeunesse, musique et rituels chez les Atikamekw (Haute-Mauricie, Québec) : Ethnographie d'un processus d'affirmation identitaire et culturelle en milieu autochtone*. Québec : Thèse de doctorat, Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2010b, « Les rires du rituel : humour, jeux et guérison chez les Atikamekw » : 89-102, *Anthropologica*, 52, 1.

- \_\_\_\_\_, 2009a, « Pour quelle participation? Éthique, protocoles et nouveaux cadres de la recherche avec les Premières Nations du Québec » : 471-486, dans N. Gagné, M. Salaün et T. Martin (éd.), *Autochtonies : Vues de France et du Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2009b, « Les voix du tambour : traditions et innovations musicales chez des jeunes Atikamekw Nehirowisiwok, Québec » : 123-143, dans N. Gagné et L. Jérôme (éd.), *Jeunesses autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2008, « L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones: un terrain politique en contexte atikamekw » : 179-196, *Anthropologie et Sociétés*, 32, 3.
- \_\_\_\_\_, 2007, « Identifications, relations et circulation des savoirs chez les Atikamekw de la Haute-Mauricie. Un regard ethnographique sur le *tewehikan* » : 479-496, dans F. B. Laugrand, et J. G. Oosten (éd.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2005a, « Présentation. Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation » : 3-6, *Recherches amérindiennes au Québec*, 35, 3.
- \_\_\_\_\_, 2005b, « Musique, tradition, et parcours identitaire de jeunes Atikamekw : la pratique du *tewehikan* dans un processus de convocation culturelle » : 19-30, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones)*, 35, 3.
- KASSON, Joy S., 2000, *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory, and Popular History*. New York : Hill and Wang.
- KEILLOR, Elaine, Tim ARCHAMBAULT et John KELLY, 2013, *Encyclopedia of Native American Music of North America*. Santa Barbara, California: Greenwood.
- KEILLOR, Elaine, 2002, « Amerindians at the Rodeos and their Music » : 75-94, *World of Music*, 44, 1.
- \_\_\_\_\_, 1996, « Voices of First Nations Women within Canada : Traditionnally and Presently » : 33-39, *Australian-Canadian Studies*, 14, 1.
- \_\_\_\_\_, 1995, « The Emergence of Postcolonial Musical Expressions of Aboriginal Peoples within Canada » : 106-124, *Cultural Studies*, 9, 1.
- \_\_\_\_\_, 1988, « La naissance d'un genre musical nouveau. Fusion du traditionnel et du « country » » : 65-74, *Recherches amérindiennes au Québec (Fêtes et musiques)*, 18, 4.
- KOSKOFF, E., 1982. « The Music Network »: 352-370, *Ethnomusicology*, 26, 3.
- KRIMS, Adam, 2000, *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- KURATH, Gertrude P., 2000 [1964]. *Iroquois Music and Dance. Ceremonial Arts of Two Seneca Longhouses*. Mineola, New York: Dover Publications.
- LAMOTHE, Arthur, c1989, #22 *Pow-wow. Film et document d'appui*. Montréal, Les Ateliers audiovisuels du Québec. [En ligne] [[arthurlamothe.free.fr/textes/textesHtml/22%20Pow-wow.htm](http://arthurlamothe.free.fr/textes/textesHtml/22%20Pow-wow.htm)] (Consulté le 15 octobre 2014)
- LAPLANTE, Louise et José MAILHOT, 1972, « Essai d'analyse d'un chant montagnais » : 2-19, *Recherches amérindiennes au Québec*, 2, 2.
- LASSITER, Luke Erik, 2005, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_, 1998, *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography*. Tucson : University of Arizona Press.
- LATOURE, Bruno, 1997, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
- LAUGRAND, Frédéric B. et Jarich G. OOSTEN, 2012, « Des îles Fidji au Nunavut : réseaux évangéliques et pentecôtistes chez les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien » : 135-172, dans M.-P. Bousquet et R. R. Crépeau (éd.), *Dynamiques religieuses des autochtones des Amériques*. Paris : Karthala.
- LEFEBVRE, Madeleine, 1972, *Tshakapesh. Récits montagnais-naskapi*. Québec : Éditeur officiel du Québec.
- LEPAGE, Pierre, 2009, *Mythes et réalités sur les peuples autochtones. La rencontre Québécois-Autochtones*. 2<sup>e</sup> édition. Montréal : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse du Québec.
- LEROUX, Jacques, 2003, *Cosmologie, mythologie et récit historique dans la tradition orale des Algonquins de Kitcisakik*. Montréal : Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- LEWIS, Randolph, 2006, *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- LINTTELL, Perry, 1988, « The History of CBC Northern Service Recordings » : 291-293, *Canadian Journal of Native Studies*, 8, 2. [En ligne] [[www3.brandonu.ca/library/cjns/8.2/lintell.pdf](http://www3.brandonu.ca/library/cjns/8.2/lintell.pdf)] (Consulté le 20 janvier 2015)
- MACKENZIE, P., 1890, *Rapport de l'officier d'inspection de la Compagnie de la Baie d'Hudson P. Mackenzie, 19 mai 1890*. Archives nationales de la Côte-Nord, Fonds Mgr René Bélanger, document no 4.

- MAILHOT, José, 1999, *Au pays des Innus. Les Gens de Sheshatshit*. Montréal : Recherches amérindiennes au Québec.
- MANKEKAR, Purnima, 1999, *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*. Durham, NC: Duke University Press.
- MANUEL, Peter Lamarche, 1990 [1988], *Popular Musics of the Non-Western World : An Introductory Survey*. New York et Toronto: Oxford University Press.
- MARCUS, George E., 1999, « The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork »: 86-109, in S. B. Ortner (Ed), *The Fate of "Culture": Geertz and Beyond*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_\_, 1998. *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MARSH, Charity, 2012, « Bits and Pieces of Truth: Storytelling, Identity, and Hip Hop in Saskatchewan »: 346-371, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_, 2011, « Keepin' It Real?: Masculinity, Indigeneity, and Media Representations of Gangsta' Rap in Regina, Canada » : 149-170, dans C. Ramsay (éd.), *Making It Like a Man*. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press.
- \_\_\_\_\_, 2009, « Interview with Saskatchewan Hip Hop Artist Lindsay Knight » : 11-14, *Canadian Folk Music*, 43, 1, Printemps.
- McDONALD, Terrence J. (éd.), 1996, *The Historic Turn in the Human Sciences*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McNULTY, Gérard E. et Louis GILBERT, 1981, « Attikamek (Tête de Boule) » : 208-216, dans J. Helm (éd.), *Handbook of North American Indians. Volume 6: Subarctic*. Washington: Smithsonian Institution.
- McNULTY, Gerry, 1978, *Archipel de Mingan. 226 toponymes*. Québec : Rapport et cartes déposés à la Commission de toponymie du Québec.
- MEINTJES, Louise, 2004 [1990], « Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning »: 126-163, dans S. Frith (éd.), *Popular Music : Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume 4: Music and Identity*. London et New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London: Duke University Press.
- MICHAELS, Eric, 1994, *Bad Aboriginal Art. Tradition, Media, and Technological Horizons*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- MILLER, Bruce Granville, 2007, « The Politics of Ecstatic Research » : 186-207, in J.-G. A. Goulet et B. G. Miller (éd.), *Extraordinary Anthropology: Transformations in the Field*. Lincoln et London : University of Nebraska Press.
- MILLER, James, 2003, *Shingwauk's Vision : A History of Native Residential Schools*. Toronto : University of Toronto Press.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES INDIENNES ET DU NORD CANADA (MAINC), 2008, *Registre des Indiens*. MAINC, décembre 2008.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Guide des collectivités indiennes et inuites du Québec 2003*. Ottawa : Travaux publics et services gouvernementaux Canada.
- \_\_\_\_\_, 2002, « Florent Vollant. Créateur de rêves » : 18, *Ensemble pour faire toute la différence*. Ottawa : Publications du gouvernement du Canada.
- MONGEAU, Marcel, o.m.i., 1981, *Mishta Pinamen : Philomène, la formidable!* Trois-Rivières : Oblats de Marie immaculée.
- MONK, Katherine, 2001, « First Takes: Our Home and Native Land » : 45-62, dans *Weird Sex & Snowshoes: And Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver : Raincoast Books.
- MORALI, Laure et Rodney SAINT-ÉLOI (éd.), 2012, *Les Bruits du monde*. Montréal, Mémoire d'encrier.
- MORIN, Jacques-Carl, 1991, « Les Montagnais de la Côte-Nord en 1881 », *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 14.
- MORRISON, Val, 1996, « Mediating Identity: Kashtin, the Media, and the Oka Crisis », dans V. Amit-Talai et C. Knowles (éd.), *Re-Situating Identities: The Politics of Race, Ethnicity, and Culture*. Peterborough : Broadview Press.
- MOSES, L.G., 1996, *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1883-1933*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- MULLER, Jean-Claude, 2002. « Rester sur sa réserve ou en sortir? Dans le ventre du musée cannibale » : 111-129, dans Gonseth, M.-O., J. Hainard, et R. Kaehr (éd.), *Le musée cannibale*. Neuchâtel : MEN.
- \_\_\_\_\_, 1961. « Comment un musée devient vivant », *Revue Neuchâteloise*, 4, 16 : 9-21.
- NAPPESS, Anasthasia, 1981, *Inventaire toponymique Archipel de Mingan. Mars 1981*. 61 toponymes. Québec : Rapport et cartes déposés à la Commission de toponymie du Québec.
- \_\_\_\_\_, et MOLLEN, Desneiges, 1980, *Inventaire toponymique en territoire montagnais (Réserve indienne de Mingan)*. 1<sup>er</sup> rapport 1980 : 200 toponymes (1-200) et 2<sup>e</sup> partie, 1980 : 210

- toponymes (201-410). Québec : Rapport et cartes déposés à la Commission de toponymie du Québec.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1988, « La danse à tambour chez les Inuit d'Igloodik (nord de la Terre de Baffin) » : 37-48, *Recherches amérindiennes au Québec*, 18, 4.
- \_\_\_, 1985, « Le disque de musique amérindienne IV - Nouveaux disques et cassettes de musique inuit » : 67-77, *Recherches amérindiennes au Québec*, 15, 4.
- NETTL, Bruno, 1992, « Recent Directions in Ethnomusicology »: 375-399, dans H. Myers (éd.), *Ethnomusicology. An Introduction*. New York: W.W. Norton & Company
- NEUENFELDT, Karl, 2002a, « An Overview of Case Studies of Contemporary Native American Music in Canada, the United States of America and on the Web » : 7-10, *World of Music*, 44, 1.
- \_\_\_, 2002b, « www.nativeamericanmusic.com: Marketing Recordings in an Interconnected World »: 93-102, *World of Music*, 44, 1.
- \_\_\_, 1996, « Songs of Survival : Ethno-Pop Music as Ethnographic Indigenous Media » : 15-31, *Australian-Canadian Studies*, 14, 1-2.
- NEWHOUSE, David, VOYAGEUR, Cora J. et BEAVON, Dan, 2005, *Hidden in Plain Sight. Contributions of Aboriginal Peoples to Canadian Identity and Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- NIEZEN, Ronald, 2009a, *The Rediscovered Self: Indigenous Identity and Cultural Justice*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_, 2009b, « Suicide as a Way of Belonging: Causes and Consequences of Cluster Suicides in Aboriginal Communities », dans L. J. Kirmayer et G. G. Valaskakis, *Healing Traditions : The Mental Health of Aboriginal Peoples in Canada*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- \_\_\_, 2004, *A World Beyond Difference: Cultural Identity in the Age of Globalization*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- \_\_\_, 2003, *The Origin of Indigenism: Human Rights and the Politics of Identity*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_, 2000, *Spirit Wars: Native North American Religions in the Age of Nation Building*. Berkeley: University of California Press.
- OBOMSAWIN, Alanis, 2002, « Alanis Obomsawin » : 9, 23, dans *Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone - Rapport*. Ottawa : Patrimoine canadien. Conférence de

- Patrimoine canadien, du 17 au 19 juin 2002. [En ligne]  
[publications.gc.ca/collections/collection\_2011/pc-ch/CH14-24-2002-fra.pdf]
- ORTNER, Sherry B., 2006, *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_, 2003, *New Jersey Dreaming: Capital, Culture, and the Class of '58*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- \_\_\_\_ (éd.), 1999, « Introduction »: 1-13, dans S. B. Ortner (Ed), *The Fate of "Culture": Geertz and Beyond*. Berkeley : University of California Press.
- PPAAQA, 2009, *Paroles et pratiques artistiques autochtones au québec aujourd'hui (PPAAQA)*, Événement-colloque, 20-22 novembre 2008, organisé par C. Charce, A. Janin, J. Lamy, I. St-Amand, G. Zamora Jiménez avec la collaboration du CELAT-UQAM, Cercle des Premières Nations de l'UQAM (CPN-UQAM) et Terre en Vues. Montréal : UQAM.
- PICHETTE, Marie-Hélène, 2001, *Musique populaire et identité franco-ontariennes. La Nuit sur l'étang*. Sudbury : Prise de parole.
- POIRIER, Sylvie, 2013, « The Dynamic Reproduction of Hunter-Gatherers's Ontologies and Values »: 50-67, dans J. Boddy et M. Lambek (éd.), *A Companion to the Anthropology of Religion*. John Wiley and Sons.
- \_\_\_\_\_, 2009a, « Pratiques et stratégies de résistance et d'affirmation en milieu autochtone contemporain : une analyse comparative d'exemples canadiens et australiens »: 331-349, dans N. Gagné, M. Salaün et T. Martin (éd.), *Autochtonies : Vues de France et du Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2009b, « Introduction : Les dynamiques relationnelles des jeunes autochtones »: 21-36, dans N. Gagné et L. Jérôme (éd.), *Jeunesses autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2008, « Reflections on Indigenous Cosmopolitics/Poetics »: 75-85, *Anthropologica*, 50, 1.
- \_\_\_\_\_, 2005, *A World of Relationships. Itineraries, Dreams, and Events in the Australian Western Desert*. Toronto : University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_, 2004a, « Ontology, Ancestral Order and Agencies among the Kukatja of the Australian Western Desert »: 58-82, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (éd.), *Figured Worlds: Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto: University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_, 2004b, « Présentation. La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel »: 7-21, *Anthropologie et sociétés (La (dé)politisation de la culture)*, 28, 1.

- \_\_\_\_\_, 2001, « Territories, Identity, and Modernity among the Atikamekw (Haut St-Maurice, Québec) » : 98-116, dans Colin H. Scott (éd.), *Aboriginal Autonomy and Development in Northern Quebec and Labrador*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- \_\_\_\_\_, 2000, « Contemporanéités autochtones, territoires et (post)colonialisme. Réflexions sur des exemples canadiens et australiens » : 137-153, *Anthropologie et sociétés (Terrains d'avenir)*, 24, 1.
- \_\_\_\_\_, 1996, *Les jardins du nomade. Cosmologie, territoire et personne dans le désert occidental australien*. Munster : Lit Verlag.
- \_\_\_\_\_, 1994, « Présentation » : 5-11 et « La mise en œuvre sociale du rêve. Un exemple australien » : 105-116, *Anthropologie et sociétés (Rêver la culture)*, 18, 2.
- PRESTON, Richard J., 2002 [1975], *Cree Narrative: Expressing the Personal Meanings of Events*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_, 1985, « Transformations musicales et culturelles chez les Cris de l'Est » : 19-28, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours: Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- PROULX, Jean-René, 1988, « Acquisition de pouvoirs et tente tremblante chez les Montagnais. Documents tirés de *Mémoire battante* d'Arthur Lamothe » : 51-59, *Recherches amérindiennes au Québec (Chamanismes des Amériques)*, 18, 2-3.
- RADICE, Martha Kate, 2000, *Feeling Comfortable? Les Anglo-montréalais et leur ville*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- RIDINGTON, Amber, 2012, « Continuity and Innovation in the Dane-zaa Dreamers' Song and Dance Tradition: A 40-Years Perspective » : 31-69, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- RIVARD, Sylvain et Nicole O'BOMSAWIN, 2008, « Les religions amérindiennes », 12 novembre 2008, conférence dans le cadre de l'événement *Les religions des 11 [sic] Premières Nations du Québec*. Québec : Cégep de Sainte-Foy, 10-14 novembre 2008.
- \_\_\_\_\_ et Cécile TREMBLAY-MATTE, 2001, *Archéologie sonore. Chants amérindiens*. Laval : Éditions Trois.
- RHODES, Richard A. et Evelyn M. TODD, 1981, « Subarctic Algonquian Languages » : 52-66, dans J. Helm (éd.), *Handbook of North American Indians. Volume 6: Subarctic*. Washington: Smithsonian Institution.
- ROBINSON, Dylan, 2012, « Listening to the Politics of Aesthetics : Contemporary Encounters between First Nations / Inuit and Early Music Traditions » : 222-248, dans A. Hoefnagels et B.



- Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- ROGERS, Edward S., 1981, « History of Ethnological Research in the Subarctic Shield and Mackenzie Borderlands »: 19-29, dans J. Helm (éd.), 1981, *Handbook of North American Indians. Volume 6: Subarctic*. Washington : Smithsonian Institution.
- ROUSSEAU, Jacques, 1956, « L'origine du motif de la double courbe dans l'art algonquin » : 218-221, *Anthropologica*, 2.
- \_\_\_\_\_, 1953, « Rites païens de la forêt québécoise: la tente tremblante et la suerie » : 129-155, *Les Cahiers des Dix*, 18.
- \_\_\_\_\_, 1951, « Les Indiens de la forêt québécoise : La tâche de la femme indienne » : 62, *La Patrie*, 16 septembre.
- \_\_\_\_\_ et Madeleine ROUSSEAU, 1947, « La cérémonie de la tente agitée chez les Mistassini » : 307-315, *Actes du Vingt-huitième Congrès International des Américanistes*.
- SABLE, Trudy et Julia SABLE, 2007, « Micmacs de l'est du Canada », Natedance.ca. [En ligne] [[www.native-dance.ca/index.php/Micmacs?tp=z&bg=5&ln=f&gfx=h&wd=2](http://www.native-dance.ca/index.php/Micmacs?tp=z&bg=5&ln=f&gfx=h&wd=2)]
- \_\_\_\_\_, 2007, « Innus », Natedance.ca. [En ligne] [[www.native-dance.ca/index.php/Micmacs?tp=z&bg=5&ln=f&gfx=h&wd=2](http://www.native-dance.ca/index.php/Micmacs?tp=z&bg=5&ln=f&gfx=h&wd=2)]
- SAHLINS, Marshall, 2007, *La découverte du vrai sauvage. Et autres essais*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1981, *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- SAID, Edward, 1978, *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SAINT-ARNAUD, Pierre (éd.), 2003, *Les actes du colloque « Lumière sur l'héritage ». Colloque sur l'expérience vécue par les ex-pensionnaires du Pensionnat de Malioténam (25-26-27 mai 2002)*. Betsiamites : Table des Directions des Services sociaux, en association avec la Fondation autochtone de guérison.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine (de), 1961 [1946], *Le Petit Prince*, Paris : Gallimard.
- SAMSON, Colin, 2009, « A Colonial Double-bind: Social and Historical Contexts of Innu Mental Health », dans L. J. Kirmayer et G. G. Valaskakis, *Healing Traditions : The Mental Health of Aboriginal Peoples in Canada*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- \_\_\_\_\_, 2004, « 'We Live This Experience': Ontological Insecurity and the Colonial Domination of the Innu People of Northern Labrador »: 151-188, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (dir.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto: University of Toronto Press.

- SAVARD, Rémi, 2004, *La Forêt vive. Récits fondateurs du peuple innu*. Montréal : Boréal.
- \_\_\_, 1996, *L'Algonquin Tessouat et la fondation de Montréal : diplomatie franco-indienne en Nouvelle-France : essai*. Montréal : L'Hexagone.
- \_\_\_, 1985, *La voix des autres*. Montréal : L'Hexagone.
- \_\_\_, 1977, *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal : L'Hexagone.
- \_\_\_ et MAILHOT, José, 1974, *Kamikwakushit: une œuvre montagnaise récente*, Colloque de Paris sur le folklore dans les sociétés industrielles, 6 au 14 mai 1974. S.l., s.n.
- \_\_\_, 1973, « Structure du récit : l'enfant couvert de poux » : 13-37, *Recherches amérindiennes au Québec*, 3, 1-2.
- \_\_\_, 1971, *Carcajou et le sens du monde. Récits montagnais-naskapi*. Québec : Éditeur officiel du Québec.
- SCALES, Christopher, 2004, *Pow wow Music and the Aboriginal Recording Industry on the Northern Plains: Media, Technology, and Native American Music in the Late Twentieth Century*. Urbana-Champaign: Thèse de doctorat, University of Illinois.
- \_\_\_, 2002, « The Politics and Aesthetics of Recording: A Comparative Canadian Case Study of Pow wow and Contemporary Native American Music » : 41-60, *World of Music*, 44, 1.
- \_\_\_, 1999, « First Nations Popular Music in Canada : Musical Meaning and the Politics of Identity » : 94-101, *Revue de musique des universités canadiennes*, 19, 2 .
- \_\_\_, 1996, *First Nations Popular Music in Canada: Identity, Politics and Musical Meaning*. Vancouver: Thèse de maîtrise, University of British Columbia.
- \_\_\_ et Gabriel DESROSIERS, 2012, « “Tradition” and “Modernity” in Northern Plains Pow wows » : 89-108, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- SCOTT, Colin H., 2007, « Bear Metaphor : Spirit, Ethics and Ecology in Wemindji Cree Hunting » : 387-399, dans F. B. Laugrand, et J. G. Oosten (éd.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_ (éd.), 2001, *Aboriginal Autonomy and Development in Northern Quebec and Labrador*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- SCOTT, James C., 1985, *Weapons of the Weak : Everyday Forms of Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- SAA (Secrétariat aux affaires autochtones du Québec), 2011, *Les Autochtones du Québec. Les 11 nations (Carte)*. Québec : Gouvernement du Québec. [En ligne] [[www.saa.gouv.qc.ca/nations/cartes/carte\\_petitformat.pdf](http://www.saa.gouv.qc.ca/nations/cartes/carte_petitformat.pdf)]

- SPECK, Frank G., 1977 [1935], *Naskapi: The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*. Norman: University of Oklahoma Press.
- \_\_\_\_\_, 1914, *The Double-Curve Motive in Northeastern Algonkian Art*. Ottawa : Canada Department of Mines, Geological Survey.
- SPITULNIK, Debra, 1999, *Producing National Publics: Audience Constructions and Electronic Media in Zambia*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_, 1993, « Anthropology and Mass Media »: 293-315, *Annual review of Anthropology*, 22.
- STATISTIQUE CANADA, 2007, *Maliotenam, Québec* (tableau). *Profils des communautés de 2006*, Recensement de 2006. Ottawa : Statistique Canada. [En ligne] [www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/prof/92-591/index.cfm?Lang=F] (Consulté le 6 janvier 2015)
- \_\_\_\_\_, 2007. *Innu Takuaikan Uashat Mak Mani-Utenam, Québec* (tableau). *Profil de la population autochtone*, Recensement de 2006. Ottawa : Statistique Canada. [En ligne] [www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/prof/92-594/index.cfm?Lang=F] (Consulté le le 6 janvier 2015)
- \_\_\_\_\_, 2013. *Innu Takuaikan Uashat Mak Mani-Utenam, Région de bande indienne, Québec* (tableau). *Profil de la population autochtone de l'Enquête nationale auprès des ménages (ENM), Enquête nationale auprès des ménages de 2011*, Ottawa : Statistique Canada. [En ligne] [www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/dp-pd/aprof/index.cfm?Lang=F] (Consulté le le 6 janvier 2015)
- STEIN-SACKS, Shelley, 2012, *À propos des quotas relatifs à la diffusion de la musique*. Rapport préparé par Brock + Chaloux Group Inc., 9 février 2012. Ottawa : Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC).
- STRAW, Will, 2005, « Communities and scenes in popular music [1991] »: 469-478, dans Gelder, Ken (éd.), *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_, Stacey JOHNSON, Rebecca SULLIVAN et Paul FRIEDLANDER (éd.), 1995, *Popular Music: Style and Identity*. Montréal : The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions / International Association for the Study of Popular Music.
- STREINBRING, Jack H., 1981, « The Saulteaux of Lake Winnipeg »: 244-255, dans J. Helm (éd.), 1981, *Handbook of North American Indians. Volume 6: Subarctic*. Washington: Smithsonian Institution.
- \_\_\_\_\_, 1980, « Television on the Jackhead Indian Reserve, 1969-1980 »: 182-261, dans G. Greenberg and S. Steinbring (éd.), *Television and the Canadian Indian: Impact and meaning Among Algonkians of Central Canada*. Winnipeg: Department of Communication.

- SZANTON, David L. (éd.), 2004, *The Politics of Knowledge: Area Studies and the Disciplines*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- TANNER, Adrian, 2007, « The Nature of Quebec Cree Animist Practices and Beliefs » : 133-150, dans F. B. Laugrand, et J. G. Oosten (éd.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 2004, « The Cosmology of Nature, Cultural Divergence, and the Metaphysics of Community Healing » : 189-222, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (dir.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto, Buffalo et London, University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_, 1979, *Bringing Home Animals: Religious Ideology and Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*. Londres, C. Hurst.
- TAYLOR, Julie, 1998, *Paper Tangos*. Durham et London : Duke University Press.
- TEDLOCK, Barbara, 1991, « From Participant Observation to Observation of Participation » : 69-74, *Journal of Anthropological Research*, 47.
- THWAITES, Reuben Gold, 1899, *The Jesuit Relations and Allied Documents – Relation of 1651-52*, vol. 37. Cleveland: Burrows Brothers Company.
- TRUCHON, Karoline, 2005, « L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam » : 95-106, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation)*, 35, 3.
- TUHIWAI SMITH, Linda, 1999, *Decolonizing Methodologies - Research and Indigenous Peoples*. London : Zed Books.
- TULK, Janice E., 2012, « Localizing Intertribal Traditions: Pow wow as Mi'kmaw Cultural Expression » : 70-88, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchanges*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- TURNER, Lucien M., 1979 [1894], *Ethnology of the Ungava District*. Québec : Comeditex.
- \_\_\_\_\_, 1888a, « On the Indians and Eskimos of the Ungava District, Labrador » : 99-119, *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada for the Year 1887*, ser.1, sect. 2, vol. 5.
- \_\_\_\_\_, 1888b, « The Single-headed Drum of the Naskopie (Nagnagnot) Indians, Ungava District, Hudson Bay Territory » : 434-444, *Proceedings of the United States National Museum*.
- TURNER, Terrence, 1991, « Representing, Resisting, Rethinking », dans G. Stocking (éd.), *Colonial Situations*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press.
- TURNER, Victor, 1957, *Schism and Continuity in an African Society : A Study of Village Life*. New York : Humanity Press.

- VINCENT, Sylvie, 2009, « Se dire innu hier et aujourd'hui : l'identité est-elle territoriale? » : 261-274, dans N. Gagné, M. Salaün et T. Martin (éd.), *Autochtonies : Vues de France et du Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_, 1982, « Notes » dans *Puamuna / Rêves de chasse montagnais / Montagnais Hunting Songs*. SQN 100. Montréal : Radio Canada. Mississauga : Boot Records.
- \_\_\_\_\_, 1976, « Les bonnes et les mauvaises alliances » : 22-35, *Recherches amérindiennes au Québec*, 6, 1.
- \_\_\_\_\_, 1973, « Structure du rituel : la tente tremblante et le concept de *Mista.pe.w* » : 69-83, *Recherches amérindiennes au Québec*, 3, 1-2.
- \_\_\_\_\_ et BACON, Joséphine, 2003, *Le récit de Uepishtikueiau : l'arrivée des Français à Québec selon la tradition orale innue*. Montréal: Recherches amérindiennes au Québec.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 2009, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris : Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_, 1998, « Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien » : 429-462, dans É. Alliez (éd.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Paris: Le Plessis-Robinson.
- VOLKMAN, Toby A., 1998, « Crossing Borders: The Case for Area Studies » : 28-29, *Ford Foundation Report*, 29, 1.
- VON ROSEN, Franziska, 2009, « Drum, Songs, Vibrations: Conversations with a Passamaquoddy Traditional Singer » : 54-66, dans T. Browner (ed.), *Music of the First Nations*. University of Illinois Press.
- WALD, Elijah, 2007, « Introduction »: xiii-xviii et « Native American Music. The Iron River Singers »: 266-269, *Global Minstrels. Voices of World Music*. New York and London: Routledge.
- WHIDDEN, Lynn, 2007, *Essential Song: Three Decades of Northern Cree Music*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- \_\_\_\_\_ (éd.), 1988, *Native Music / Canadian Journal of Native Studies*, 8, 2. [En ligne] [[www3.brandonu.ca/library/cjns/8.2/](http://www3.brandonu.ca/library/cjns/8.2/)] (Consulté le 20 janvier 2015)
- \_\_\_\_\_, 1986, *An Ethnomusicological Study of the Traditional Songs of the Chisasibi Cree*. Montréal : Thèse de Doctorat, Université de Montréal.
- \_\_\_\_\_, 1985a, « Les hymnes, une anomalie parmi les chants traditionnels des Cris du Nord » : 29-36, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours: Le pouvoir des sons)*, 15, 4.

- \_\_\_, 1985b, « Un projet d'éducation musicale à Wemindji, Québec » : 91, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours: Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- \_\_\_, 1984, « How can you Dance to Beethoven? Native People and Country Music »: 87-103, *Revue de musique des universités canadiennes*, 5.
- \_\_\_, 1983, « Traditional Cree Song and the Problem of Creativity in Music »: 181-188, *Actes du Quatorzième Congrès des Algonquinistes*. Ottawa: Carleton University.
- WHITE, Bob W. (éd.), 2012a, *Music and Globalization : Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_, 2012b, « From Experimental Moment to Legacy Moment: Collaboration and the Crisis of Representation » : 65-97, *Collaborative Anthropologies*, 5.
- \_\_\_, 2010, « Écouter ensemble, penser tout haut: Musique populaire et prise de conscience politique au Congo-Zaïre » : 211-238, dans B. W. White et L. M. Yoka (éd.), *Musique populaire et société à Kinshasa: Une ethnographie de l'écoute*. Paris : L'Harmattan.
- \_\_\_, 2008, *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaïre*. Durham, NC : Duke University Press.
- \_\_\_ (éd.), 2006a, *Anthropologie et sociétés (Mise en public de la culture)*, 30, 2.
- \_\_\_, 2006b, « Présentation : Pour un « lâcher prise » de la culture » : 7-25, *Anthropologie et sociétés (Mise en public de la culture)*, 30, 2.
- \_\_\_, 2006c, « L'incroyable machine d'authenticité : l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu » : 43-63, *Anthropologie et sociétés (Mise en public de la culture)*, 30, 2.
- WHITE, Bob W. et Kiven STROHM, 2014, « Ethnographic Knowledge and the Aporias of Intersubjectivity » : 189-197, *HAU : Journal of Ethnographic Theory*, 4, 1.
- \_\_\_ (dir.), 2008, *How Does Anthropology Know : Ethnographic Fieldwork and the Co-production of Knowledge*, Montréal, 25-27 septembre 2008. [Hors-ligne] [[www.atalaku.net/research/Documents](http://www.atalaku.net/research/Documents)] (Consulté le 3 octobre 2010).
- \_\_\_ et Lye M. YOKA (éd.), 2010, *Musique populaire et société à Kinshasa: Une ethnographie de l'écoute*. Paris : L'Harmattan.
- WICKWIRE, Wendy, 1985, « Theories of Ethnomusicology and the North American Indian: Retrospective and critique » : 186-221, *Revue de musique des universités canadiennes*, 6.
- WIKAN, Unni, 2012, *Resonance : Beyond the Words*. Chicago : The University of Chicago Press.
- \_\_\_, 1992, « Beyond the Words: The Power of Resonance » : 460-482, *American Ethnologist*, 19, 3.
- WILLIAMS, Raymond, 1977, *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- WRIGHT-McLEOD, Brian, 2005, *The Encyclopedia of Native Music: More than a Century of Recordings from Wax Cylinder to the Internet*. Tucson: University of Arizona Press.
- \_\_\_\_\_, 1996, « Burry my Heart: A Brief History of Resistance and Protest in Contemporary Native Music »: 36-39, 49, *Aboriginal Voices*, 5, 2.
- WRIGHT, Susan, 1998, « The Politicization of ‘culture’ »: 7-15, *Anthropology Today*, 14, 1.
- YUDICE, George, 2003, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press.

## Articles de presse et entrevues radiophoniques

- BANDE À PART, 2007, *Shauit*. [En ligne] [[www.bandeapart.fm/artistes/Entree.aspx?id=5313](http://www.bandeapart.fm/artistes/Entree.aspx?id=5313)] (Consulté le 2 octobre 2009)
- BERNARD, Yves, 2015, « L’histoire cachée de Florent Vollant : La figure de proue de la chanson innue livre un disque-hommage au rêve », *Le Devoir*, 25 avril. [En ligne] [[www.ledevoir.com/culture/musique/438256/l-histoire-cachee-de-florent-vollant](http://www.ledevoir.com/culture/musique/438256/l-histoire-cachee-de-florent-vollant)] (Consulté le 25 avril 2015)
- CBC NEWS, 2014, « Native North America CD Sheds Light on Lost Era of Indigenous Music », *CBC News / Aboriginal*, 5 décembre. [En ligne] [[www.cbc.ca/news/aboriginal/native-north-america-cd-sheds-light-on-lost-era-of-indigenous-music-1.2860380](http://www.cbc.ca/news/aboriginal/native-north-america-cd-sheds-light-on-lost-era-of-indigenous-music-1.2860380)] (Consulté le 9 décembre 2014)
- CEPN/APNQL (Conseil en éducation des Premières Nations / Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador), 2007, « Février/Mai 2008 : La tournée des communautés de Samian », *CEPN*, 21 novembre. [En ligne] [[www.cepn-fnec.com/p\\_abt/p\\_even/index\\_f.html](http://www.cepn-fnec.com/p_abt/p_even/index_f.html)] (Consulté le 5 décembre 2007)
- CHAREST, Paul, 1992, « Odd Couple Standard for National Unity », *Edmonton Journal*, 10 septembre.
- CHARLEBOIS, Mathieu, 2008, « La discothèque des Premières nations », *L’Actualité*, 24 octobre. [En ligne] [[www.lactualite.com/culture/article.jsp?content=20081021\\_135557\\_14172](http://www.lactualite.com/culture/article.jsp?content=20081021_135557_14172)]
- CONNER, Shawn, 2014, « Groundbreaking First Nations Artists Get their Due on New Compilation. Native North America Collects Diverse Array of Sounds and Styles », *Vancouver Sun*, 21 novembre. [En ligne] [[www.vancouversun.com/entertainment/Groundbreaking+First+Nations+artists+their+compilation/10402961/story.html](http://www.vancouversun.com/entertainment/Groundbreaking+First+Nations+artists+their+compilation/10402961/story.html)] (Consulté le 27 novembre 2014)
- CORRIVEAU, Annick, 2011a, « CerAmony remporte un prix Juno ». Communiqué de presse, 29 mars. Montréal : Communications BG. [En ligne] [[www.ceremony.ca](http://www.ceremony.ca)]

- \_\_\_\_\_, 2011b, « Nouvel extrait CerAmomy – Shine Alive », Communiqué de presse, 29 août. Montréal : Communications BG. [En ligne] [[www.ceramony.ca](http://www.ceramony.ca)]
- \_\_\_\_\_, 2011c, « CerAmomy révèle l'illusion du Plan Nord », Communiqué de presse, 19 octobre. Montréal : Communications BG. [En ligne] [[www.ceramony.ca](http://www.ceramony.ca)]
- CÔTÉ, Audrey, 2009, « Samian, rappeur sans frime », *L'Itinéraire*, 1er février. [En ligne] [[www.parcodon.com/magazine/archives/2009/fev09\\_1/une\\_samian.php](http://www.parcodon.com/magazine/archives/2009/fev09_1/une_samian.php)] (Consulté le 10 octobre 2009)
- DEUSNER, Stephen, 2014, « Native North America (Vol. 1): Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966–1985 », *Pitchfork.com*, 25 novembre 2014. Pitchfork Media. [En ligne] [[pitchfork.com/reviews/albums/19986-various-artists-native-north-america-vol-1-aboriginal-folk-rock-and-country-19661985](http://pitchfork.com/reviews/albums/19986-various-artists-native-north-america-vol-1-aboriginal-folk-rock-and-country-19661985)] (Consulté le 5 février 2015)
- DICKNOETHER, Alan, 2013, «The First Talentshow Salluit: Forging a Bond between Generations», *Above & Beyond: Canada's Arctic Journal*. [En ligne] [[www.arcticjournal.ca/index.php/news-item/the-first-talentshow-salluit](http://www.arcticjournal.ca/index.php/news-item/the-first-talentshow-salluit)] (Consulté le 5 février 2015)
- DISQUES 7<sup>IÈME</sup> CIEL, 2014, *Biographie de Samian*. Disques 7<sup>ième</sup> Ciel.
- \_\_\_\_\_, 2008, *Biographie de Samian*. Disques 7<sup>ième</sup> Ciel.
- DOBROVNIK, Frank, 2010, « Johnny Yesno : 1938-2010 », *The Sault Star*, 26 mars. [En ligne] [[www.saultstar.com/2010/03/25/johnny-yesno-1938-2010](http://www.saultstar.com/2010/03/25/johnny-yesno-1938-2010)] (Consulté le 27 novembre 2014)
- DORÉ, Jean-Gagnon, 1989, « Les grenouilles et la baleine : festival autochtone d'Innu Nikamu » : 13-14, *Chansons d'aujourd'hui*, 12, 5, novembre.
- DUFOUR, Paulette, Communications, 2008, « Chloé Sainte-Marie et Joséphine Bacon dévoilent les grandes lignes du spectacle *Mishta Amun - Le grand rassemblement* au profit des femmes autochtones de la région de Québec ». Communiqué de presse, 6 février. Québec : Communications Paulette Dufour.
- DUSSAULT, Anne-Marie, 2004, « Entrevue avec Claude Mckenzie ». Montréal : Société Radio-Canada.
- FRANCOFOLIES, 2007, « Samian et Anodajay ». *Programmation / FrancoFolies 2007*. [En ligne] [[www.francofolies.com/Francos2007/programmation/fiche\\_fr.aspx?showId=120](http://www.francofolies.com/Francos2007/programmation/fiche_fr.aspx?showId=120)]
- GOULET, Paul-Henri, 1992, « Kashtin : un délice », *Journal de Montréal*, 29, 4, 18 juin.
- HOULE, Nicolas, 2001, « Les échelles du levant », *Journal Voir*, 22 février. [En ligne] [[www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=6&article=14762](http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=6&article=14762)]
- IGNACIO, Ivan, 2004, « Entrevue avec Claude Mckenzie », émission *Voix autochtones*. Québec : Radio CKIA 88,3.



- JACQUES, Lucille, 1991, « Les deux font toute une paire : Kashtin » : 39, *Vidéo-presse*, 21, 4, décembre.
- JARNOW, Jessy, 2014, « 'Native North America': How We Ignored Incredible Folk and Country Made at Home. How Kevin "Sipreano" Howes Assembled Light in the Attic's Illuminating Compilation », *Rolling Stones*, 21 novembre. [En ligne] [[www.rollingstone.com/music/features/native-north-america-how-we-ignored-incredible-folk-and-country-made-at-home-20141121](http://www.rollingstone.com/music/features/native-north-america-how-we-ignored-incredible-folk-and-country-made-at-home-20141121)] (Consulté le 27 novembre 2014)
- JENNINGS, Nicolas, 1991, « Song of pride » : 95, *Maclean's*, 1<sup>er</sup> juillet.
- KREWEN, Nick, 1993, « Kashtin Show Offers Dynamic Melodies », *The Hamilton Spectator*, 22 mars.
- LACROIX, Guy, 2009, « Samian et Lynn-Sue Kistabish porteront la flamme olympique », *L'Écho abitibien*, 30 novembre. [En ligne] [[lechoabitibien.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?contentid=119976&id=296](http://lechoabitibien.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?contentid=119976&id=296)] (Consulté le 30 novembre 2009)
- LAVALLÉE, Nicholas, 2009, « La chanson pour Obama : Qui se retrouvera dans le iPod du président des États-Unis? », *Journal de Montréal*, 13 janvier. [En ligne] [[fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2009/01/13/8007516-jdm.html](http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2009/01/13/8007516-jdm.html)] (Consulté le 5 octobre 2009)
- LEBLANC, Larry, 1994, « Canada's Aboriginal Musicians Seek Mainstream Recognition », *Billboard*, 3 septembre.
- L'ÉCHO ABITIBIEN, 1980, « Musique 'Sweet Grass' Music », *L'Écho abitibien*, 23 janvier et semaine suivante. BANQ Rouyn-Noranda.
- LEGAULT, Laurent, 1989, « Kashtin » : 14, *Chansons d'aujourd'hui*, 12, 5, novembre.
- LEIJON, Erik, 2015, « Native Rock'n'roll Finally Gets its Due », *Montreal Gazette*, 20 janvier. [En ligne] [[montrealgazette.com/entertainment/music/native-rock-n-roll-finally-gets-its-due](http://montrealgazette.com/entertainment/music/native-rock-n-roll-finally-gets-its-due)]
- LEMAY, François, 2009. « Le 8ième feu: poésie et musique », *Bande à part*, 5 novembre. [En ligne] [[www.bandeapart.fm/blogue/Entree.aspx?id=74795&ref=rss](http://www.bandeapart.fm/blogue/Entree.aspx?id=74795&ref=rss)]
- LES FILLES ÉLECTRIQUES (LFÉ), 2007, *Samian*. [En ligne] [[www.electriques.ca/filles/artistes.f/s/samian\\_.php](http://www.electriques.ca/filles/artistes.f/s/samian_.php)]
- LÉPINE-CLOUTIER, 2007, *François Vincent (Kiowarini 1944-2009)*. [[www.lepinecloutier.com/site.php?langID=2&section=obit\\_details&obituaryID=12024](http://www.lepinecloutier.com/site.php?langID=2&section=obit_details&obituaryID=12024)] (Consulté le 30 janvier 2009)

- PATCH, Nick, 2013, « Elisapie tente de tourner la page », *La Presse canadienne*, Toronto, 28 mars. [En ligne] [[www.lapresse.ca/arts/musique/201303/28/01-4635710-elisapie-tente-de-tourner-la-page.php](http://www.lapresse.ca/arts/musique/201303/28/01-4635710-elisapie-tente-de-tourner-la-page.php)] (Consulté le 5 février 2015)
- PMM (Productions Multi-Mondes), 2009, « Sélection officielle aux RIDM - Rencontres internationales du documentaire de Montréal : Chants de la détermiNATION », Communiqué de presse, 2 novembre. Montréal : Productions Multi-Mondes.
- PRESSE CANADIENNE, 2007, « La diversité culturelle sera le thème du spectacle d'ouverture des FrancoFolies », *La Presse canadienne*. [En ligne] [[musique.sympatico.msn.ca/La+diversite+culturelle+sera+le+theme+du+spectacle+douverture+des+FrancoFolies/NouvellesEtPlus](http://musique.sympatico.msn.ca/La+diversite+culturelle+sera+le+theme+du+spectacle+douverture+des+FrancoFolies/NouvellesEtPlus)] (Consulté le 5 décembre 2014)
- RABINOVITCH, Elana, 1994, « Kashtin - Akua tuta », *Biography*, Sony Music Canada / Columbia.
- RENZETTI, Elizabeth, 1993, « Label this Group Wonderful », *The Globe and Mail*, 1<sup>er</sup> février.
- RÉSEAU DE LA STRATÉGIE URBAINE DE LA COMMUNAUTÉ AUTOCHTONE DE MONTRÉAL, 2010, *21 juin*. Communiqué de presse, 16 juin 2010, Montréal.
- ROBILLARD LAVEAUX, Olivier, 2010, « Les nominations du Gala de l'ADISQ 2010 », *Voir*, 14 septembre. [En ligne] [[www.voir.ca/blogs/nouvelles\\_musique/archive/2010/09/14/les-nominations-du-gala-de-l-adisq-2010.aspx](http://www.voir.ca/blogs/nouvelles_musique/archive/2010/09/14/les-nominations-du-gala-de-l-adisq-2010.aspx)]
- \_\_\_\_\_, 2007, « Samian : Espoir en réserve », *Voir Montréal*, 15 novembre. [En ligne] [[www.voir.ca/publishing/article.aspx?article=54963&section=6](http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?article=54963&section=6)]
- SAINT-PIERRE, Jean, 2010, « Kashtin revit après 15 ans d'absence », *Le Nord-Est*, 7 août. [En ligne] [[nordest.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?contentid=153115&id=1217](http://nordest.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?contentid=153115&id=1217)]
- SHANAHAN, Noreen, 2013, « Obituary - First Nations Troubadour Willie Dunn Sang Truth to Power », *The Globe and Mail*, 23 octobre. [En ligne] [[www.theglobeandmail.com/arts/music/first-nations-troubadour-willie-dunn-sang-truth-to-power/article15038007](http://www.theglobeandmail.com/arts/music/first-nations-troubadour-willie-dunn-sang-truth-to-power/article15038007)] (Consulté le 20 janvier 2015)
- SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (SRC), 2014b, « La ballade de Willy Mitchell, fondateur du festival Sweet Grass de Val-d'Or », dans *Abitibi-Témiscamingue inusitée*, *IciRadio-Canada.ca*, 21 novembre. [En ligne] [[ici.radio-canada.ca/regions/abitibi/2014/11/21/004-willy-mitchell-native-north-america-sweet-grass-music-festival-val-dor-abitibi.shtml](http://ici.radio-canada.ca/regions/abitibi/2014/11/21/004-willy-mitchell-native-north-america-sweet-grass-music-festival-val-dor-abitibi.shtml)] (Consulté le 21 novembre 2014)
- \_\_\_\_\_, 2014a, « CKAG, la radio de Pikogan », dans *Abitibi-Témiscamingue*, *IciRadio-Canada.ca*, 28 octobre. [En ligne] [[ici.radio-canada.ca/regions/abitibi/2014/10/28/002-ckag-pikogan-radio-premieres-nations-abitibi-temiscamingue.shtml](http://ici.radio-canada.ca/regions/abitibi/2014/10/28/002-ckag-pikogan-radio-premieres-nations-abitibi-temiscamingue.shtml)] (Consulté le 28 octobre 2014)

- \_\_\_\_\_, 2011, « Référendum au Nunavik: les Inuit dissent non », dans *Nouvelles/Politique, IciRadio-Canada.ca*, 28 avril. [En ligne] [[www.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2011/04/28/001-nunavik-resultats-referendum.shtml](http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2011/04/28/001-nunavik-resultats-referendum.shtml)]
- \_\_\_\_\_, 2008, « Samian: Face aux étudiants », dans *Nouvelles, Radio-Canada.ca*, 6 janvier.
- \_\_\_\_\_, 2006, « Rencontre avec le rappeur algonquin Samian », dans *Émission Macadam Tribus, Culture/Société Radio-Canada Première Chaîne*, 10 juin. Entretien audio (12min). [En ligne] [[www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=22374&numero=62](http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=22374&numero=62)] (Consulté le 5 décembre 2007)
- THE OTTAWA CITIZEN, 2013, « William Dunn - Obituary », *The Ottawa Citizen*, 8 août. [En ligne] [[www.legacy.com/obituaries/ottawacitizen/obituary.aspx?pid=166319038#fbLoggedOut](http://www.legacy.com/obituaries/ottawacitizen/obituary.aspx?pid=166319038#fbLoggedOut)]
- TREMBLAY, Jean-Marie, n.d., *François Vincent, biographie*. [En ligne] [[www.biographiesartistesquebecois.com/Artiste-V/VincentFrancois/FrancoisVincent.html](http://www.biographiesartistesquebecois.com/Artiste-V/VincentFrancois/FrancoisVincent.html)]
- TRÉPANIÉ, Guy (Groupe Concept Musique), c1997, *Dossier de presse de Kashtin*.
- WAPIKONI MOBILE, 2008a, « Hip hop tout en couleurs au 400<sup>e</sup> de Québec! », *Communiqué de presse*, 11 août.
- \_\_\_\_\_, 2008b, « Wapikoni Mobile, la voix des jeunes autochtones, fête ses 5 ans! », *Communiqué de presse*, 30 septembre.
- WHITE, Mary, 2007, « Kiowarini sings his Huron-Wendat Nation », *Windspeaker*, 15 novembre. Aboriginal Multi-Media Society of Alberta (AMMSA). [En ligne] [[www.thefreelibrary.com/Kiowarini's+songs+preserve+the+language+of+his+nation.-a0178220440](http://www.thefreelibrary.com/Kiowarini's+songs+preserve+the+language+of+his+nation.-a0178220440)] (Consulté le 16 novembre 2007 et le 27 novembre 2014) [[yarihwise.com/wendake/en.php/2007/11/15/p173#more173](http://yarihwise.com/wendake/en.php/2007/11/15/p173#more173)] (Consulté le 16 novembre 2007)

## Musicographie

Pour la musicographie innue complète, voir Audet (2012a : 270-277).

- ADAMS, Charlie, 1981, *Minstrel on Ice / Troubadour du Nord*. NCB 505. Montréal: CBC Northern Service Broadcast Recording. Boot Records. (LP)
- \_\_\_\_\_, c1970', *Inuits Songs Composed and Sung by Charlie Adams of Inoucdjouac Québec (Co-singer Johnny Inukput)*. QCS-1465. CBC Northern Service. (EP)
- ANISHNABE, 1999, *Mamedenenden*. Production Mohigan. (CD)
- ANISHNABE (Pekeshemoon), 1997, *Nadegam*. Montréal : Le Studio Harmonie. (CD)
- ARNAITUK, Joni, c1970', (Titre manquant). CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP)

- ASHINI, Benoît, Pierre COURTOIS, Michel GRÉGOIRE, André-Charles ISHPATAO, Jean-Marie MACKENZIE, Étienne MARK, Simon MESTENAPEO, Pierre Z. MESTEKOSHO, Damien MESTOKOSHO, André POKER, Pierre TOBIS et Sylvie VINCENT (Éd.), 1982, *Puamuna / Rêves de chasse montagnais / Montagnais Hunting Songs*. SQN 100. Montréal : Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Boot Records. (LP)
- AYLESTOCK, Guillaume, 1990, *La Côte Nord*. Studio Cégep d'Alma. (Cassette)
- BLACK BEAR SINGERS, 2014, *Come & Get your Love. The Tribe Session*. Tribal Spirit Music. (CD)
- \_\_\_, n.d., *Akwesasne live!*. Tribal Spirit. (CD)
- BLACKSMITH, Alcide (Hommage avec Kenikuen MARK, Michel CANAPÉ, André SIMON, Mathieu McKENZIE, Samuel PINETTE, Florent VOLLANT, Jean-Paul BELLEFLEUR, Bryan ANDRÉ, Andrew PENASHUE, Alexandra VOLLANT-CORMIER, Kessy BLACKSMITH et la famille), 2009, *Unikamuna*. Mani-utenam : Studio Makusham. (CD)
- \_\_\_, c1990, (Titre inconnu). St-Félicien : Studio de Bruno Paradis. (Cassette)
- BERNARD, Sylvie, 1997, *Le cœur en feu*. Les disques Éperviers. (CD)
- \_\_\_, 1990, *Marcher sur du verre*. Les disques Passeport. (CD)
- \_\_\_, 2008, chanson « Dis pourquoi » dans Sylvie Bernard *et al.*, *Hommage à Ronald Bourgeois : J'ai trouvé dans une chanson*. À l'infini communications. (CD)
- BOSUM, Richard, *Kuniwaitamuan*. Lakeside Studio, Mandaau Records. (CD)
- CANAPÉ, Michel, 2009, *Celle que je cherchais*. Chute-aux-Outardes : Studio Concept-Plus. (CD)
- \_\_\_, 2008, *Mille après mille*. Chute-aux-Outardes : Studio Concept Plus. (CD)
- CLARK, Moe, 2014, *Within*. Montréal: auto-produit. (CD)
- \_\_\_, 2008, *Circle of She*. Arch Audio, réalisé par Chris Dadge. (CD)
- CERAMONY, 2010, *CerAmony*. Montréal : Disques BG. (CD)
- COUTURE, François (musique et réalisation), Andrée LEVESQUE SIOUI (chant), Akienda LAINÉ (chant), François DORION (chef d'orchestre), 2011, *Yahndawa'*. Québec : Studio François Couture, Disques Boghei Records. (CD)
- \_\_\_, 2005, *Qallunaq*. Disques Boghei Records. (CD)
- DAVID COX MEMORIAL SINGERS, Charles J. HESTER, MIIGWIN, BLUE THUNDER, THUNDER NATION, Francine WEISTCHE, CHIISTIN, MIIYOBIN et Joshua ISERHOFF - 1996, *James Bay Cree Youth Compilation Album*. Cree-Eeyou Productions Inc., Cree Nation Youth Council. (CD)

- DAY, Billy *et al.*, c1970', *Inuit Drum Dances of Western Arctic. Introduced and explained by Billy Day*. QCS 1459. Service du Québec nordique Société Radio-Canada / CBC Northern Quebec Service. (EP)
- DEER, Beatrice, 2010, *Beatrice Deer*. Kuujjuaq: Qimuk Studio. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2005, *Just Bea*. Kuujjuaq: Qimuk Studio. (CD)
- DÉRY, Marc, 1999, *Marc Déry*. Les Éditions Audiogramme, Les Productions Anacrouse. (CD)
- DUNN, Willie, 2014, « I Pity the Country », « Peruvian Dream » et « Son of the Sun », dans Kevin Howes (Éd.), *Native North America : Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985*. Seattle : Light in the Attic. 2 CD, 120 pages. (CD compilation)
- \_\_\_\_\_, 2005, *Son of the Sun*. Allemagne : Trikont. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2004, *Walking Eagle*. Allemagne : Trikont. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1999, *Metallic*. Aural Traditions. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1995, « Stay in School », dans *Here and Now : A Celebration of Canadian Music. Disque 1 : Music of the First Peoples and Folk Music*. Sony. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1994, « Stay in School », dans *Children of the World*. Montréal : Groupe Concept / Musicor. (CD compilation et vidéoclip) [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=1-r56pnfZ5E](http://www.youtube.com/watch?v=1-r56pnfZ5E)] (Consulté le 27 novembre 2014)
- \_\_\_\_\_, 1986, « Rattling along in a Freight Train » dans *Nova Scotia*. CBC Northern Service. (EP)
- \_\_\_\_\_, 1984, *The Vanity of Human Wishes*. Allemagne : Trikont. (LP)
- \_\_\_\_\_, 1980, *The Pacific*. Montréal : Société Radio-Canada (CBC). Mississauga : Boot Records. (LP)
- \_\_\_\_\_, 1972, *Willie Dunn – Akwesasne Notes*. Montréal : Kot'ai,. (LP)
- \_\_\_\_\_, 1971, *Willie Dunn*. Toronto : Summus,. (LP)
- \_\_\_\_\_, c1971, *Stories and Songs*. CBC International. (EP)
- \_\_\_\_\_, 1968, « The Ballad of Crowfoot ». Trame sonore du court-métrage musical *The Ballad of Crowfoot* (Dunn 1968). Office national du film du Canada. [En ligne] [<http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=10462#nav-version>] (Consulté le 26 novembre 2014)
- EKOMIAC, William, c1970', *Fiddler William Ekomiac / Chisasibi, Québec / Violoneux*. QC 1412. Service du Québec nordique Société Radio-Canada / CBC Northern Quebec Service. (EP)
- ELISAPIE, 2012. *Travelling Love*. Montréal : Productions Avalanche, Pheromone Recordings. (CD)
- \_\_\_\_\_, ISAAC, 2009. *There Will Be Stars*. Montréal : Avalanche Productions. (CD)
- FONTAINE, Bernard (Troupe Carcajou), Cyrille FONTAINE (Troupe Carcajou) et Philippe PIÉTACHO, 1982, *Utakushit mak kashikat nakamun / Chansons montagnaises d'hier et*

- d'aujourd'hui / Montagnais Songs of Yesterday and Today*. SQN 101. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Mississauga, Boot Records. (LP)
- GRÉGOIRE, Émile, 2000b, *J'ai rêvé à Tshchémanitu (11ième)*. Studio inconnu. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2000a, *Capteur de rêves. Tekshaman (24 succès country)*. Studio inconnu. (CD)
- \_\_\_\_\_, s.d., *7 sur 10. Sans être instruit quelqu'un quelque part*. Studio inconnu. (Cassette)
- \_\_\_\_\_, 1997, *Maiken Kachiuélet – Les loups affamés. Vol. 6*. Studio inconnu. (Cassette)
- \_\_\_\_\_, s.d., *Stranger (Nutetuk nete manteu)*. Studio Circuit. (Cassette)
- \_\_\_\_\_, s.d., *J'ai perdu mon amie Annie*. Studio inconnu. (Cassette)
- HOWES, Kevin (éd.), Willie DUNN, John ANGAIK, SUGLUK, SIKUMIUT, Willie TRASHER, Willy MITCHELL, Lloyd CHEECHOO, Alexis UTATNAQ, Brian DAVEY, Morley LOON, Peter FRANK, Ernest MONIAS, Eric LANDRY, David CAMPBELL, SHINGOOSE, Philippe MCKENZIE, The CHIEFTONES, Lawrence MARTIN, Gordon DICK, William TAGOONA, Leland BELL, SADDLE LAKE DRIFTING COWBOYS, GROUPE FOLKLORIQUE MONTAGNAIS, 2014, *Native North America Vol. 1: Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985*. Seattle, Light in the Attic. (2 CD compilation)
- L'ARENDA'E WENDAT (Fernande et Christiane GROS-LOUIS), 1996, *Chants traditionnels Hurons*. Production et réalisation, Québec: Sylvain Gagné, Guy Morissette, Robert Vézina. (Disque compact)
- IDLOUT, Lucie, 2003, *E5-770 : My Mother's Name*. Québec : Knot Studio. Toronto : Presence Sound Studio. Winnipeg : Studio 11, Arbor Records, Heart Wreck Records.
- JAAJI, 2015, *Nunaga*. Auto-produit. (CD)
- JUNE, Chelsey, 2015, *Finding Me*. Auto-produit. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2013, *Seize the Day*. Auto-produit. (CD)
- KASHTIN, 1994, *Akua tuta*. Montréal, Productions Tshinuau, Groupe Concept Musique / Uapukun Music. Sony. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1991, *Innu*. Montréal, Éditions Groupe Concept Musique. Canada, Musicor. États-Unis, TriStar Music. (CD, cassette)
- \_\_\_\_\_, 1989, *Kashtin*. Montréal, Éditions Groupe Concept Musique. Canada, Trans-Canada. (CD, cassette, disque vinyle LP)
- \_\_\_\_\_, c1987, *Kashtin*. 2e édition c2000. Sept-Îles, Studio F.E. Innu Tekenep. (Cassette démo)
- \_\_\_\_\_, c1985, *Kashtin*. Mani-utenam, Studio CKAU. (Cassette démo)
- KASHTIN dans Artistes variés (Compilation), 2000, *True North Concerts – Truly Something*. CBC North. (CD)

- \_\_\_, 1998, *Putamayo Presents a Native American Odyssey*. Putamayo World Music. (CD)
- \_\_\_, 1996, *Songs of the Spirit*. Worldly / Triloka. (CD)
- \_\_\_, 1995, *Here and Now : A Celebration of Canadian Music*. Sony. (CD)
- \_\_\_, 1994a, *Children of the World*. Groupe Concept Musique / Musicor. (CD)
- \_\_\_, 1994b, « Akua Tuta », dans ROBERTSON, Robbie et le Red Road Ensemble, *Music for The Native Americans* (Soundtracks). Los Angeles, Capitol. (CD)
- KATIVIK, Les enseignants inuit de, c1970', *Chansons enfantines en inuttituk / Children Songs in Inuktituk*. QCS 1485 Stereo. Service du Québec nordique / Quebec Northern Service. (EP)
- KEELAN, Charles « Saali », 2010, *Chucky?*. Kuujjuaq: Qimuk Studio. (CD)
- \_\_\_, 2006, *Chucky*. Kuujjuaq: Qimuk Studio. (CD)
- KINOKEWIN, 2015, *Nehirowisiw*. Québec : Studio du Roy. (CD)
- KIOWARINI (François VINCENT), 2007, *Kiowarini chante L'Âme de son peuple*. Québec, Studio Sensation (Jacques Boivin). Auto-produit. (CD)
- \_\_\_ et Claude VINCENT « Sawatanin », 1983, *Wendate Asta / Chants rituels hurons / Huron ritual songs*. SQN 102. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Mississauga, Boot Records. (LP)
- \_\_\_, 1971 (ou 1973?), *Kiowarini chante Le dernier souffle de sa nation*. PAX 6608/POO-63. (LP)
- \_\_\_, s.d. (197?), *Le Cri de la nation / La Danse du feu*. P14-1202. Saint-Laurent, Trans-World Record, Pirate, Un Autre son Québécois. (SP)
- KONIAK, Jimmy, MARK, Oqittuq, GREY, Siasi, QAUKAI, Susie, KULLUK, Tumassi, QULINGU, Siaia, AINALIK, Qoaraq, PANINGAYAK, Tivi, AINALIK, Nutaq et TARQIQ, Qaussak, BEAUDRY, Nicole (Ed.), 1985, *Chants et jeux traditionnels inuit recueillis dans le Nord québécois / Inuit Traditional Songs & Games Collected in Northern Québec / Inuit puisiturkanggartut innngirusitr kipaik tarranganitr pijutr*. SQN 108. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Mississauga, Boot Records. (LP)
- LAVEAU, Christian, 2011, *Sondakwa. Chants wendat*. Québec, Studio Sismique. Productions Andawa. (CD)
- \_\_\_ et al. (Cirque du Soleil), 2010, *Totem*. Productions Cirque du soleil Musique. Montréal: Justin Time Records. (CD)
- LOON, Morley, 1984, *North Country* (Single). Indépendant. (Cassette)
- \_\_\_, 1981, *Nooj Meech / Northland, my Land / Cette terre du Nord qui est mienne*. NCB 503. Montréal, CBC Northern Service Broadcast Recording. Mississauga, Boot Records. (Disque vinyle LP)

- \_\_\_, c1975, *Songs in Cree. Composed & Sung by Morley Loon*. QC-1271, Montréal, CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP)
- \_\_\_, c1972, *Cree Songs. Composed and Sung by Morley Loon*. QCS-1302, Montréal, CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP)
- \_\_\_, interprété par ANCESTRAL FIRE, 2002, «Yo Ya He Yay », dans *Honouring Who We Are*. Bear Paw Music. (CD)
- McKENZIE, Philippe, 2000, *Philippe Mckenzie*. Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Uapan Nuta. (CD)
- \_\_\_, 1982, *Mistashipu / La Grande Rivière / Great River*. SQN 103. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Mississauga, Boot Records. (LP)
- \_\_\_ (avec Bernard FONTAINE et Florent VOLLANT), c1977, *Groupe folklorique montagnais*. QCS-1466. Montréal, Société Radio-Canada / CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP Stereo)
- \_\_\_, c1976, *Innu. Philippe Mckenzie (Paroles et musique)*. SRC-006. Montréal, Service du Québec nordique Société Radio-Canada / CBC Northern Quebec Service. (Disque vinyle EP Stereo)
- \_\_\_, c1975, *Indians Songs in Folk Rock Tradition*. QCS-1422. Montréal, Société Radio-Canada / CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP)
- McKENZIE, Claude, 2009, *Inniu*. Montréal, Hello Musique. (CD)
- \_\_\_, 2004, *Pishimuss*. Montréal, Production L-A Be. (CD)
- \_\_\_, 1997, « Lutins du soleil », dans *Artistes variés* (B. Gosselin, J. Lefebvre, M. Chénart, D. Oddera, C. McKenzie, M.-D. Pelletier, M.-J. Thério, J. Corcoran, E. Butler, S. Faulkner, G. Paris), Ça m'chante. Montréal, Société Radio-Canada, Réseau AM : Fonovox. (CD)
- \_\_\_, 1996, *Innu Town*. Montréal, Groupe Concept Productions. Musicor. (CD)
- \_\_\_, c1987, *E Uassiuian*. Sept-Îles, Studio F.E. Innu Tekenep. (Cassette démo)
- \_\_\_, c1985, *Claude McKenzie*. Mani-utenam, Studio CKAU. (Cassette démo)
- McLEOD, Robert et Bill CORSTON, c1970', *Les violoneux / Robert McLeod - Bill Corston / Fiddlers*. SRC 007. Service du Québec nordique Société Radio-Canada / CBC Northern Quebec Service. Réalisé par la Fondation du patrimoine ontarien. (EP)
- MERKURATSUK, Eli, Margaret SAKSAGIAK, Joe TUGLAVINA, c1970', *Inuit Singers of Nain, Labrador (Recorded by CBC Happy Valley)*. QC 1409. Service du Québec nordique Société Radio-Canada / CBC Northern Quebec Service. (EP)
- MITCHELL, Willy, 2006, *Wolftracks*. Auto-produit, Studio Octave, St-Félicien. (CD)
- \_\_\_, 1998, *Ceremonies*. STN Studios, Kitigan Zibi. Wolf Tracks. (CD)



- MITCHELL Willy, Willie TRASHER, Roger HOUSE et Morley LOON, 1993 [1981], *Sweet Grass Music. Recorded live in Val-D'Or – Québec, Janv. 1980*. US-0089. Allemagne: Trikont. (LP, CD)
- MITCHELL Willy, Willie TRASHER et Roger HOUSE, 1980, *Sweet Grass Music*. Auto-produit par Sweet Grass Music. (LP)
- MORALI, Laure et Rodney SAINT-ÉLOI (Éditeurs et poètes), avec Florent VOLLANT (directeur artistique), Réjean BOUCHARD (compositeur, musicien, réalisateur), Kim FONTAINE (technicien de son, réalisateur), Joséphine BACON, Natasha KANAPÉ-FONTAINE, Jean DÉSY, Naomi FONTAINE, Michel VÉZINA, Mahigan LEPAGE, Manon NOLIN, Makenzy ORCEL, Ouanessa YOUNSI, Rita MESTOKOSHO, Dany LAFERRIÈRE (poètes), 2012, *Les Bruits du monde*. Studio Makusham, Mani-utenam; Institut Tshakapesh, Uashat; Mémoire d'encrier, Montréal.
- NATTIEZ, Jean-Jacques *et al.* (Groupe de recherche en sémiologie musicale, Université de Montréal), 1978, *Inuit Games and Songs / Chants et Jeux Inuit (Canada)*. Philips 6586036, collection UNESCO, Musical Sources 1978.
- NIQUAY, Laura, 2015, *Waratanak*. Montréal : Studio Planet. (CD)
- OBOMSAWIN, Alanis, 1985, *Bush Lady*. SQN 107, Service du Québec nordique - Société Radio-Canada, Les Entreprises Radio-Canada, Montréal. (LP) (Reproduit par Wawa en 1991)
- \_\_\_, c1970', *Indian Songs by Alanis Obomsawin*. QC-1406, Service du Québec nordique - Société Radio-Canada / CBC Northern Québec Services, Montréal. (EP)
- OTTAWA, Sakay, 2006, *Ekote Ota*. Studio Sismique. (CD)
- PASH, Melisa, 2008, *The Rise of the Daisy Moon*. Les Productions Gosselin. (CD)
- PASS, 2015, *The Vibes*. Québec : Studio SoundShack. (CD)
- PANIGONIAK, Charlie, 1981, *My Seasons / Mes saisons*. NCB 501. CBC Northern Service Broadcast Recording. Boot Records. (LP)
- PETA, Etulu et Susan, c1970', *Songs by Etulu and Susan Peta*. QC 1234. CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP)
- PETAPAN, 2011, *Petapan*. Mani-utenam : Studio Makusham. (CD)
- \_\_\_, 2006, *Anutshish kashikat*. Chute-aux-Outardes : Studio Concept-Plus. (CD)
- \_\_\_, 2004, *Kanatuut*. Chute-aux-Outardes : Studio Concept-Plus. (CD)
- \_\_\_, 1994, *Pessamishkuess*. Chute-aux-Outardes : Studio Concept-Plus. (CD, cassette)
- \_\_\_, 1992, *Shash*. Uashat : Les Studios Innium. (Cassette)
- PETIQUAY, Arthur et NIQUAY, Laura, 2005, *Awacic*. Québec : Studio Sismique. (Disque compact)

- PICARD, Raphaël, 2013, *Aimunu mak shtetshinu*. Mani-utenam : Studio Makusham. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1998. *Epeikussenanut*. Studio inconnu. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1986. *Eka ma Malianne*. Studio inconnu. (Cassette, CD)
- PICARD, Nathalie, 2003, chanson « Sadraskwii » dans *Dream Songs, Night Songs. From Mali to Louisiana*. Folle avoine Productions, Homestead Musique et Lac Laplume Musique. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1999, *Messages du vent / Listening Throught the Wind / Yérihwenhawi Niuskwas*. Productions Licorne de Mer / Sea Unicorn Productions. (CD)
- PINASKIN, 1991, *Atcokoc*. Studio inconnu. (CD)
- QUISSA, Tumasi, 1981, *Better Times / De meilleurs jours*. NCB 504. CBC Northern Service Broadcast Recording. Boot Records. (LP)
- QUITICH, Antoine, c1970', *Antoine Quitich (Manoane, Québec)*. SRC 011. Montréal, Le Service du Québec nordique Société Radio-Canada / CBC Northern Québec Service. (EP)
- RED ROCKERZ, 2013, *Dreamland*. Manawan : auto-produit. (CD)
- RICHARD, Zachary, 2007, « Ekuen Ishpesh », *Lumière dans le noir*. Zach Rich inc., Musicor. (CD)
- RYTHME, Le (Samian, Anne-Marie Gros-Louis Houle, Marie-Soleil Bacon, Kessy Blacksmith, Kerry Wabanonik, Alexandre O'Bomsawin, Mélodie Jourdain Michel, Shaushiss Fontaine), 2014, *Le Rythme – Saison 1*. 117 Records. (CD)
- ROCK, Kathia, 2007, « Quand le jour se lève », *Festival en chanson de Petite-Vallée. L'année Daniel Boucher. Deviens-tu c'que t'as voulu ?* Festival en chanson de Petite-Vallée édition 2007. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2006, *Uitshinan*. Montréal : Studio de Jack and Shawn. (CD démo)
- RUPERT, Joseph, George PEPABANO, William KISTENAPO, c1970', *Chants by the Cree (recorded at Fort George, Northern Quebec)*. QCS-1458. CBC Northern Service Broadcast Recording, Heritage Series. (EP)
- SAINTE-MARIE, Buffy, 1964, *It's My Way*. Vanguard. (LP)
- SAINTE-MARIE, Chloé, 2009, *Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais*. GSI Musique, Les Éditions du 08-08-88 à 8h08. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2005, *Parle-moi*. FGC Disques. (CD)
- \_\_\_\_\_, 2002, *Je marche à toi*. Octant Musique. (CD)
- \_\_\_\_\_, 1999, *Je pleures, tu pleures*. Les Films Gilles Carle inc., Productions DOC inc. (CD)
- SAKIWAPAN (Denis JEAN-PIERRE), 2003, *Nitcanicac*. Opitciwan : auto-produit, P.C. recording Studio. (CD)
- SAMIAN, 2014, *Enfant de la terre*. Disques 7ième Ciel. (CD)

- \_\_\_, 2010, *Face à la musique*. Disques 7ième Ciel. (CD)
- \_\_\_, 2007, *Face à soi-même*. Rouyn-Noranda, 7<sup>e</sup> Ciel Records. (CD)
- \_\_\_, 2005a, « Pardon ». Pikogan, Wapikoni Mobile, 9/05/2005.
- \_\_\_, 2005b, « Pas parfait ». Pikogan, Wapikoni Mobile, 13/05/2005.
- \_\_\_, 2005c, « Courage ». Pikogan, Wapikoni Mobile, 1/08/2005.
- \_\_\_, 2005d, « Face à soi-même ». Pikogan, Wapikoni Mobile, 1/08/2005.
- \_\_\_, 2005e, « Pardon version 2 ». Pikogan: Wapikoni Mobile, 2/09/2005.
- \_\_\_, 2005f, « Capsule VIH/SIDA ». Pikogan: Wapikoni Mobile, 6/12/2005.
- SEVEN-CROWS, Robert, 2007, *Native Soul*. Production Kwé Kwé. (CD)
- \_\_\_, 2005, *Chants Traditionnels*. Production Kwé Kwé. (CD)
- SHAUIT, 2014, *Shauit EP*. Montréal : Productions Pasa Musik. (CD EP)
- \_\_\_, 2004, *Shapatash Nuna*. Mani-utenam : Studio Makusham. (CD)
- SINUUPA, 2012, *Culture Shock*. Kuujjuaq : auto-produit. (CD)
- \_\_\_, 1998, *Arctic Darkness*. Kuujjuaq: auto-produit. (CD)
- \_\_\_, 1995, *Nunaga*. Kuujjuaq: auto-produit. (CD)
- SIOUI, Gilles C., 2013, *Brother to Brother*. Disques Bros. (Disque compact)
- \_\_\_, 2004, *Old Fool*. Les Disques Kalamoss Records. (Disque compact)
- \_\_\_, 2000, *Rising Sun*. BYC. (Disque compact)
- \_\_\_, 1997, *Gilles C. Sioui and the Midnight Riders*. Les Disques Kalamoss Records. (Disque compact)
- TAGAQ, Tanya, 2014, *Animism*. Six Shooter Records. (CD)
- \_\_\_, 2007, *Auk / Blood*. Calgary : Sundae Sound Studio. Jericho Beach Music. (CD)
- TAGOONA, William, 1981, *Northern Man / L'homme du Nord*. NCB 500. CBC Northern Service Broadcast Recording. Boot Records. (LP)
- \_\_\_, c1970', *Inuit Songs Composed and Sung by William Tagoona of Baker Lake, N.W.T.* QCS 1453. CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP Stereo)
- TAIMA, 2004, *Taima*. Studio Frisson, Fullspin Music. (CD)
- TRASHER, Willie, 1981, *Spirit Child / Fils de la tradition*. NCB 502. CBC Northern Service Broadcast Recording. Boot Records. (LP)
- \_\_\_, c1979, *Inuit Songs Composed and Sung by Willie Trasher*. Montréal, CBC Northern Service Broadcast Recording. (EP)
- VOLLANT, Florent, 2015, *Puamuna*. Mani-utenam : Studio Makusham. Montréal : Instinct Musique. (CD)

- \_\_\_, 2009, *Ekū Mamū*. Mani-utenam : Studio Makusham. Montréal : Studio Montana, Disques Tempête. (CD)
- \_\_\_, 2003, *Katakʰ*. Montréal : Enregistrements D7 / DEP. (CD)
- \_\_\_, 1999, *Nipaiamianan*. Mani-utenam : Productions Makusham. Montréal : Productions 44.1 (CD)
- \_\_\_ (avec Samian), 2010, « Tshinanu », dans Samian, *Face à la musique*. 7ième Ciel Records. (CD)
- \_\_\_ (avec Gilles Vigneault), 2010, « Jack Monoloy », dans Gilles Vigneault, *Retrouvailles*. Sony BMG Music. (CD)
- \_\_\_, 2008, « Nitshiuenan » (2003) dans *Québec*. Putamayo World Music. (CD)
- \_\_\_, 2008, « Viens avec moi » dans *Hommage à Ronald Bourgeois. J'ai trouvé dans une chanson... À l'infini* communications. (CD)
- \_\_\_ (avec Samian), 2007, « Sur le dos d'une tortue » dans Samian, *Face à soi-même*. 7ième Ciel Records. (CD)
- \_\_\_ (avec Claire Pelletier), 2005, chanson « Le Picbois » dans Artistes variés, 2005, *Beau dommage. Hommage*. Spectra Musique. (CD)
- \_\_\_ (avec professeures et enfants innus), 2002, *Nikamunissa. Innu-auass nikamu*. Mani-utenam: Studio Makusham. (CD)
- \_\_\_, n.d., *Sheueu. Échos du passé des Innuatsh* (Environnement musical inspiré des œuvres du peintre innu Ernest Dominique). Studio Montana, Productions 44.1 et Makusham. (CD)
- WEMOTASHEE SINGERS, 2004, *Masko Pirecic*. Studio 106, Studio Pourpre. (CD)
- WEIZINEAU, René, n.d., *Une rose pour maman*. Auto-produit. (CD)
- \_\_\_ et Alice WEIZINEAU, 2008, *Musique country Atikamekw*. Auto-produit. (CD)

## Webographie

- AADNC 2014. *Profil de Uashat mak Mani-utenam*. Ministère des affaires autochtones et du développement du Nord Canada. [En ligne] [[www.aadnc-aandc.gc.ca/Mobile/Nations/profile\\_uashatmaliotenam-fra.html](http://www.aadnc-aandc.gc.ca/Mobile/Nations/profile_uashatmaliotenam-fra.html)] (Consulté le 15 octobre 2014)
- \_\_\_, *Les Nations 2014*. [En ligne] [[www.aadnc-aandc.gc.ca/Mobile/Nations/docs/11-181\\_AADNC\\_CarteNationsQc\\_8.5x11-r6b\\_webB.pdf](http://www.aadnc-aandc.gc.ca/Mobile/Nations/docs/11-181_AADNC_CarteNationsQc_8.5x11-r6b_webB.pdf)] Référence : AADNC, Registre des Indiens, 31 décembre 2013. (Consulté le 15 octobre 2014)
- ADISQ. [En ligne] [[www.adisq.com](http://www.adisq.com)]
- BAQ (BIBLIOTHÈQUES ET ARCHIVES CANADA), *Alanis Obomsawin*. [En ligne]

[[www.collectionscanada.gc.ca/femmes/030001-1259-f.html](http://www.collectionscanada.gc.ca/femmes/030001-1259-f.html)] (Consulté le 25 novembre 2014)

BEATRICE DEER, site web. [En ligne] [[www.myspace.com/beatricedeerband](http://www.myspace.com/beatricedeerband)]

BERNARD, Sylvie, site web. [En ligne] [[www.sylviebernard.com/musique](http://www.sylviebernard.com/musique)] (Consulté le 19 février 2015)

CAFFÈ LENA, Saratoga Springs, New York. [En ligne] [[www.caffelena.org](http://www.caffelena.org)] (Consulté le 27 novembre 2014)

CANAPÉ, Michel, émission *Pour l'amour du country*, ARTV. [En ligne] [[pourelamourducountry.radio-canada.ca/videos/michel-canape](http://pourelamourducountry.radio-canada.ca/videos/michel-canape)]; [[pourelamourducountry.radio-canada.ca/artistes/michel-canape](http://pourelamourducountry.radio-canada.ca/artistes/michel-canape)] (Consulté le 19 février 2015)

\_\_\_\_\_, Institut Tshakapesh. [En ligne] [[www.tshakapesh.ca/fr/repertoire-dartistes\\_108/?id=2](http://www.tshakapesh.ca/fr/repertoire-dartistes_108/?id=2)]

CERCLE KISIS, Québec. Page Facebook. [En ligne] [[www.facebook.com/cerclekisis?fref=ts](http://www.facebook.com/cerclekisis?fref=ts)]

COMMISSION DE TÉMOIGNAGE ET RÉCONCILIATION DU CANADA. [En ligne] [[www.trc-cvr.ca](http://www.trc-cvr.ca)]

CONVENTION DE RÈGLEMENT RELATIVE AUX PENSIONNATS INDIENS. [En ligne] [[www.residentialschoolsettlement.ca](http://www.residentialschoolsettlement.ca)]

DICTIONNAIRE INNU DICTIONARY AIMUN-MASHINAIKAN. [En ligne] [[www.innu-aimun.ca/dictionnaire](http://www.innu-aimun.ca/dictionnaire)]

ELISAPIE ISAAC, sites web. [[www.elisapie.com](http://www.elisapie.com)]

ENCYCLOPÉDIE CANADIENNE. *Chanson au Québec*. [En ligne] [[www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chanson-in-quebec-emc](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chanson-in-quebec-emc)] (Consulté le 23 janvier 2015)

\_\_\_\_\_, *Dunn, William Laurence*. [En ligne] [[www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/william-lawrence-dunn/](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/william-lawrence-dunn/)] (Consulté le 23 janvier 2015)

\_\_\_\_\_, *Festival de folklore Mariposa / Mariposa Folk Festival*. [En ligne] [[www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mariposa-folk-festival-emc](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mariposa-folk-festival-emc)] (Consulté le 23 janvier 2015)

\_\_\_\_\_, *Innu Nikamu*. [En ligne] [[www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/innu-nikamu-emc](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/innu-nikamu-emc)] (Consulté le 23 janvier 2015)

\_\_\_\_\_, *Kashtin*. [En ligne] [[www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/kashtin-emc](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/kashtin-emc)] (Consulté le 23 janvier 2015)

\_\_\_\_\_, *Obomsawin, Alanis*. [En ligne] [[www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/alanis-obomsawin](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/alanis-obomsawin)] (Consulté le 23 janvier 2015)

FESTIVAL INNU NIKAMU. [En ligne] [[www.innunikamu.net](http://www.innunikamu.net)]

- GOUVERNEUR GÉNÉRAL DU CANADA, 2008. « La gouverneure générale célèbre les arts de la scène à Rideau Hall », *Nouvelles*, 1er mai 2008. [En ligne] [[www.gg.ca/document.aspx?id=12742&lan=fra](http://www.gg.ca/document.aspx?id=12742&lan=fra)] (Consulté le 23 janvier 2015)
- HÔTEL PREMIÈRES NATIONS. [En ligne] [[www.hotelpremieresnations.com](http://www.hotelpremieresnations.com)]
- INSTITUT TSHAKAPESH (anciennement ICEM), Uashat. [En ligne] [[www.tshakapesh.ca](http://www.tshakapesh.ca)]
- ITUM 2014. [En ligne] [[www.itum.qc.ca/page.php?rubrique=c\\_historiquecommunautaire](http://www.itum.qc.ca/page.php?rubrique=c_historiquecommunautaire)]
- JUNO, (Les prix). [En ligne] [[www.junoawards.ca](http://www.junoawards.ca)]
- KAHNAWAKE POW WOW, *What is a Pow Wow?* [En ligne] [[kahnawakepowwow.com/?page\\_id=18](http://kahnawakepowwow.com/?page_id=18)] (Consulté le 15 octobre 2014)
- KASHTIN, site web de fans. [[www.mckenzie-vollant.c.la](http://www.mckenzie-vollant.c.la)]
- \_\_\_\_\_, 1994, *Ashtam Nashue*. Groupe Concept Musique / Sony Music Canada / Columbia. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=aGGCiqQ4R0E&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=aGGCiqQ4R0E&feature=related)]
- \_\_\_\_\_, 1991, *Ishkuess*. Groupe Concept Musique / Musicor. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=BkjaZVnxUMs](http://www.youtube.com/watch?v=BkjaZVnxUMs)]
- \_\_\_\_\_, 1989, *E Uassiuian*. Groupe Concept Musique / Trans-Canada. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=DK3hOAYIn8c&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=DK3hOAYIn8c&feature=related)]
- \_\_\_\_\_, 1989, *Tshinanu*. Groupe Concept Musique / Trans-Canada. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=FaCYp5NFrJw](http://www.youtube.com/watch?v=FaCYp5NFrJw)]
- LEVESQUE SIOUI, Andrée, 2014, « Andrée Lévesque-Siouï, interprète ». *TAM 4*. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=iEZaFdETxMY](http://www.youtube.com/watch?v=iEZaFdETxMY)]
- MARCOUX-CHABOT, Moïse, 2009, « 1 - Geneviève Mckenzie (Soirée culturelle autochtone 2008) » / « 5 - Wendy Moar (Soirée culturelle autochtone 2008) », *Soirée culturelle autochtone 2008 du CIÉRA-AÉA*. Québec, Moïse Marcoux-Chabot 2005-2009. [En ligne] [[moisemarcouxchabot.com/2009/06/17/soiree-culturelle-autochtone-2008](http://moisemarcouxchabot.com/2009/06/17/soiree-culturelle-autochtone-2008)]
- MISSINAK, La Maison communautaire. [En ligne] [[www.missinak.com](http://www.missinak.com)]
- McKENZIE, Claude. [En ligne] [[www.myspace.com/claudemckenzie](http://www.myspace.com/claudemckenzie)]
- \_\_\_\_ (SOCAM). [En ligne] [[www.socam.net/claudemcKenzie.html](http://www.socam.net/claudemcKenzie.html)]
- \_\_\_\_ (DESPRÉS, Sébastien), 2011, *Identité innu : Santé communautaire et musique populaire* (avec Claude Mckenzie et Véronique Audet). St. John's, Centre Leslie Harris, Memorial University of Newfoundland. [En ligne] [[www.goodnesstv.org/en/videos/voir/48556](http://www.goodnesstv.org/en/videos/voir/48556)]
- \_\_\_\_ (Mitesh13), 2008, *Claude Mckenzie [Ekuen Pua]*. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=iCRnnS5W1Xo&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=iCRnnS5W1Xo&feature=related)]
- \_\_\_\_\_, 2004, *Nutauï*. Productions L-A Be. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=k\\_2s\\_XGkhgA](http://www.youtube.com/watch?v=k_2s_XGkhgA)]

- McKENZIE, Claude et Florent VOLLANT (Mitesh13), 2008, *Tshinanu - Kashtin*. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=YZf1Nfef-38&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=YZf1Nfef-38&feature=related)]
- McKENZIE, Philippe, 2011, *Philippe Mckenzie – Gala Teweikan*. Québec, Parages Films; Wendake, Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM). [Hors ligne] [[vimeo.com/32344931](http://vimeo.com/32344931)]
- \_\_\_ (Nikamuna09), 2009, *Innu Nikamu 2009 – Philippe Mckenzie - Ekuen Pua*. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=lz1CpIPbNT0](http://www.youtube.com/watch?v=lz1CpIPbNT0)]
- MOE CLARK, [En ligne] [[www.moeclark.ca](http://www.moeclark.ca)] [[www.myspace.com/moeclarkspokenword](http://www.myspace.com/moeclarkspokenword)]
- MUSEUM OF CANADIAN MUSIC (MOCM) / Musée de la musique canadienne. *Alanis Obomsawin*. [En ligne] [[www.mocm.ca/Music/Artist.aspx?ArtistId=100521](http://www.mocm.ca/Music/Artist.aspx?ArtistId=100521)] (Consulté le 26 novembre 2014)
- \_\_\_, *Alanis Obomsawin / Bush Lady*. [En ligne] [[www.mocm.ca/Music/Title.aspx?TitleId=294247](http://www.mocm.ca/Music/Title.aspx?TitleId=294247)] (Consulté le 26 novembre 2014)
- \_\_\_, *Alanis Obomsawin / Indian Songs*. [En ligne] [[www.mocm.ca/Music/Title.aspx?TitleId=322627](http://www.mocm.ca/Music/Title.aspx?TitleId=322627)] (Consulté le 26 novembre 2014)
- MUSIQUE NOMADE, Maison des cultures nomades. [En ligne] [[musiquenomade.com](http://musiquenomade.com)]
- NAMETAU INNU, 2010. Productions Manitu, ONF et Musée régional de la Côte-Nord. [En ligne] [[www.nametauinnu.ca](http://www.nametauinnu.ca)]
- \_\_\_, *Culture / Culture matérielle / Tambour* (Capsules vidéo de l'émission *Le tambour* de la série *Innu Aitun*, réalisée et télédiffusée en première à APTN, 11 octobre 2005). [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/outil/detail/43](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/outil/detail/43)]
- \_\_\_, *Culture / Spiritualité et mythologie / Cosmogonie innue* (Capsules vidéo de l'émission *Cosmogonie innue* de la série *Innu Aitun*, réalisée et télédiffusée en première à APTN, 4 octobre 2005). [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/spiritualite](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/spiritualite)]
- \_\_\_, *Culture / Portrait de la Nation* [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79)]
- \_\_\_, *Culture / Portrait de la Nation / Mani-utenam*. [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79)]
- \_\_\_, *Culture / Portrait de la Nation / Mani-utenam / Innu Nikamu : concert de Philippe Mckenzie* (Clip vidéo, Productions Manitu, 2000). [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79)]
- \_\_\_, *Nomadisme / Été / Rassemblement / Les buts* (Clip vidéo, Productions Manitu, 2000). [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/33/4](http://www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/33/4)]

- \_\_\_, *Visite guidée* (Capsules vidéo du film *Innu*, Malenfant 2000). [En ligne] [www.nametauinu.ca/fr/visite]
- \_\_\_, *Culture / Territoire / Visite du territoire* (Capsules vidéo du film *Pakatakan*, Malenfant 1992). [En ligne] [www.nametauinu.ca/fr/culture/territoire/detail/48]
- \_\_\_, *Culture / Histoire / Point de vue innu* (Capsules vidéo du film *Chroniques de Minganie*, Malenfant 2003). [En ligne] [www.nametauinu.ca/fr/culture/histoire/detail/50]
- NATIVE DANCE / DANSES INDIGÈNES. [En ligne] [www.native-dance.ca]
- NATIVE DRUM / TAMBOURS INDIGÈNES. [En ligne] [www.native-drums.ca]
- NIQUAY, Laura. Site web de Musique nomade. [En ligne] [www.musiquenomade.com/#!/laura-niquay]
- ONF (Office national du film du Canada), *Alanis Obomsawin - Biographie*. [En ligne en 2008] [www.onf.ca/portraits/alanis\_obomsawin/fr/]
- ONISHKA, Productions. [En ligne] [onishka.org] (Consulté le 23 janvier 2015)
- OTTAWA, Francis (Fwankyboy), 2009, *Claude Mckenzie en 1988 Innu Nikamu*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=HMRR65AUmI8]
- OTTAWA, Sakay, 2004, *Ni ka toten*. Wapikoni Mobile (Mani-utenam et Manawan) en coproduction avec l'Office national du film. [En ligne] [www.wapikoni.ca/films/ni-ka-toten] (Consulté le 15 octobre 2014)
- PENOSWAY, Tobie, 2007. *Le rigodon de l'esturgeon*. Wapikoni Mobile (Kitcisakik) en coproduction avec l'Office national du film. [En ligne] [www.wapikoni.ca/films/le-rigodon-de-lesturgeon] (Consulté le 20 novembre 2014)
- PRIX DE MUSIQUE FOLK CANADIENNE. *Résultats 2009*. [En ligne] [prixfolk.ca/resultats-2009] (Consulté le 15 octobre 2014)
- RADIO CKAU FM 104,5 / 90,1, Uashat mak Mani-utenam. [En ligne] [www.ckau.com]
- RADIO COMMUNAUTAIRE AMÉRINDIENNE DU TERRITOIRE WENDAT CIHW 100,3 FM, Wendake. . [En ligne] [www.cihw.org]
- RADIO NTETEMUK CIMB 95,1FM, Pessamit. [En ligne] [www.cimb.fm]
- RADIO TNI. [En ligne] [www.taqramiut.qc.ca]
- ROCK, Kathia. [En ligne] [www.myspace.com/kathiarock]
- \_\_\_, 2009a, *Quand le jour se lève*. Wapikoni Mobile (Uashat mak Mani-utenam) en collaboration avec Les Productions des beaux jours et l'Office national du Canada. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=4MjrueJSSqM&feature=related]



- \_\_\_ (V-Bone Music), 2009b, *Uapan Nuta*. Réalisé par Yvon Lemieux. Québec, V-Bone Music. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=k1\\_Gv-8q6\\_g&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=k1_Gv-8q6_g&feature=related)]
- \_\_\_ (MICHAUD, Edmond), 2007, *Shatshitun*. Réalisé par Edmond Michaud. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=hHyhyVtljWU](http://www.youtube.com/watch?v=hHyhyVtljWU)]
- SAMIAN. [[www.samian.ca](http://www.samian.ca)] [[www.myspace.com/samianmusic](http://www.myspace.com/samianmusic)]
- SAMIAN (avec SHAUIT), 2011, *So Much*. Co-réalisé par Martin Gendron et Steve Jolin. Rouyn-Noranda, Les Disques 7<sup>ième</sup> Ciel. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=SG8P7gFHzQ](http://www.youtube.com/watch?v=SG8P7gFHzQ)]
- \_\_\_ (avec ANODAJAY et SHAUIT), 2010, *Les mots*. Réalisé par Anaïs Barbeau-Lavalette. Montréal, Les Productions La Guérilla; Rouyn-Noranda, Les Disques 7<sup>ième</sup> Ciel. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=YnlW0\\_Os5QI](http://www.youtube.com/watch?v=YnlW0_Os5QI)]
- \_\_\_ (avec KASHTIN), 2010, *Tshinanu*. Réalisé par Anaïs Barbeau-Lavalette et Maryse Legagneur. Montréal, Les Productions La Guérilla; Rouyn-Noranda, Les Disques 7<sup>ième</sup> Ciel. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=aB83J2-AfuQ&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=aB83J2-AfuQ&feature=relmfu)]
- \_\_\_ (avec SHAUIT), 2008, *Les Nomades*. Réalisé par Anaïs Barbeau-Lavalette. Rouyn-Noranda, Les Disques 7<sup>ième</sup> Ciel. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=BYEszMWKfwI&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=BYEszMWKfwI&feature=related)]
- SAMIAN et SHAUIT (Mitesh13), 2008, « *Les Nomades* » *Samian et Shauit*. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=V\\_aHeokb4IY&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=V_aHeokb4IY&feature=related)]
- SÉGUIN, Richard, site web. [En ligne] [[www.richardseguin.com/bio](http://www.richardseguin.com/bio)] (Consulté le 23 janvier 2015)
- YAWENDA, Collection « Yawenda ». [En ligne] [[www.ciera.ulaval.ca/publications/yawenda.htm](http://www.ciera.ulaval.ca/publications/yawenda.htm)] (Consulté le 5 février 2015)
- SHAUIT. [En ligne] [[shauit.weebly.com](http://shauit.weebly.com)]
- \_\_\_, 2011, *Shauit – Gala Teweikan*. Québec, Parages Films; Wendake, Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM). [Hors ligne] [[vimeo.com/32352192](http://vimeo.com/32352192)]
- \_\_\_ (BLICFILM), 2010, *SHAUIT chante en créole : JASPORA*. Montréal, Les Productions Blic – vidéo équitable. [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=AOZCNtkbs4A](http://www.youtube.com/watch?v=AOZCNtkbs4A)]
- SIOUI-DURAND, Yves, 2002, « Faire le mantow – Mantowkasowin – L'art », Patrimoine canadien, Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone. [En ligne] [[www.expressions.gc.ca/sioui-durand\\_f.htm](http://www.expressions.gc.ca/sioui-durand_f.htm)]
- SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION ATIKAMEKW-MONTAGNAIS (SOCAM), Wendake. [En ligne] [[www.socam.net](http://www.socam.net)]
- STUDIO MAKUSHAM, Mani-utenam. [En ligne] [[www.makusham.com](http://www.makusham.com)]
- TALENTS AUTOCHTONES MUSICAUX (TAM). [En ligne] [[radiotam.tv](http://radiotam.tv)]
- \_\_\_ . [En ligne] [[www.publiccite.com/tam](http://www.publiccite.com/tam)]

\_\_\_\_\_. [En ligne] [[www.youtube.com/channel/UCMQE8OK33D9dSzYlsKG-n7w](http://www.youtube.com/channel/UCMQE8OK33D9dSzYlsKG-n7w)]

TAQRALIK PARTRIDGE, site Myspace. [En ligne] [[www.myspace.com/taqralikpartridge](http://www.myspace.com/taqralikpartridge)]

TERRES EN VUES. Société pour la diffusion de la culture autochtone, Montréal. [En ligne] [[www.nativelynx.qc.ca](http://www.nativelynx.qc.ca)]

\_\_\_\_\_, *Sylvie Bernard*. [En ligne] [[www.nativelynx.qc.ca/musiques/sylvie-bernard/](http://www.nativelynx.qc.ca/musiques/sylvie-bernard/)] (Consulté le 27 novembre 2014)

\_\_\_\_\_, *Robert Seven-Crows*. [En ligne] [[www.nativelynx.qc.ca/musiques/robert-seven-crows](http://www.nativelynx.qc.ca/musiques/robert-seven-crows)] (Consulté le 27 novembre 2014)

TEWEIKAN, Gala de musique, Wendake. [Hors ligne] [[www.teweikan.com](http://www.teweikan.com)]

TOURISME WENDAKE, Wendake. [[En ligne] [[www.tourismewendake.com](http://www.tourismewendake.com)]

TSHINANU.TV, SOCAM. « Samuel Tremblay, rappeur », c2007, dans *Tshinanu.tv / Faire de la musique : musique ancestrale, hip hop autochtone*. [Hors ligne] [[www.tshinanu.tv/themes/25/index.html](http://www.tshinanu.tv/themes/25/index.html)] (Consulté le 5 octobre 2008)

VOIX AUTOCHTONES, CKIA FM 88,3, Québec. [En ligne] [[www.ckiafm.org/emission/voix-autochtones](http://www.ckiafm.org/emission/voix-autochtones)]

\_\_\_\_\_, Pages Facebook. [En ligne] [[www.facebook.com/groups/voixautochtones](http://www.facebook.com/groups/voixautochtones)] ; [[www.facebook.com/voix.autochtones?fref=ts](http://www.facebook.com/voix.autochtones?fref=ts)]

VOLLANT, Florent. [En ligne] [[www.florentvollant.com](http://www.florentvollant.com)]

\_\_\_\_\_, 2002, « Entretenir le feu », Patrimoine canadien, Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone. [En ligne] [[www.expressions.gc.ca/vollant\\_f.htm](http://www.expressions.gc.ca/vollant_f.htm)]

WAPIKONI MOBILE. [En ligne] [[wapikoni.tv](http://wapikoni.tv)]

\_\_\_\_\_, 2008, *Hip Hop tout en couleurs au 400<sup>e</sup> de Québec*. [En ligne] [[www3.onf.ca/press-room/communiquer.php?id=19013](http://www3.onf.ca/press-room/communiquer.php?id=19013)]

WEIRD CANADA, 2010, « Departure: Morley Loon – Cree Songs », *WeirdCanada.com*. [En ligne] [[weirdcanada.com/2010/07/departure-morley-loon-cree-songs/](http://weirdcanada.com/2010/07/departure-morley-loon-cree-songs/)] (Consulté le 5 janvier 2015)

WILLIE DUNN, site web. [Hors ligne] [[www.williedunn.ca](http://www.williedunn.ca)] (Consulté le 20 septembre 2011)

WIKIPEDIA, *Alanis Obomsawin*. [En ligne] [[fr.wikipedia.org/wiki/Alanis\\_Obomsawin](http://fr.wikipedia.org/wiki/Alanis_Obomsawin)]

\_\_\_\_\_, *Buffalo Bill*.

\_\_\_\_\_, *Willie Dunn*. [En ligne] [[en.wikipedia.org/wiki/Willie\\_Dunn](http://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Dunn)] (Consulté le 26 novembre 2014)

\_\_\_\_\_, *Pow wow*.

\_\_\_\_\_, *Sugluk (band)*. [En ligne] [[en.wikipedia.org/wiki/Sugluk\\_%28band%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Sugluk_%28band%29)] (Consulté le 5-06-2015)

## Filmographie

CARLE, Gilles, 1992, *La Postière*. Aska Films.

CARON, Myriam, 2004, *Nikamun*. Mani-utenam, Les Productions Mitik.

COURTEMANCHE, Gil, 1992, *Kashtin : Le tambour éternel (Kashtin : The Eternal Drum)*. Productions Avanti, Ciné-vidéo. (Vidéocassette) [En ligne] [[www.youtube.com/watch?v=ixp-VtXjZBk](http://www.youtube.com/watch?v=ixp-VtXjZBk)]

DESJARDINS, Richard et Robert MONDERIE, 2007, *Le peuple invisible. L'histoire des Algonquins*, Montréal : Office national du film.

DUNN, Willie (réalisateur) et Barrie HOWELLS (producteur), 1968, *The Ballad of Crowfoot*. Montréal, Office national du film du Canada. 10 min. (Vidéoclip) [En ligne] [[www.onf.ca/film/ballad\\_of\\_crowfoot](http://www.onf.ca/film/ballad_of_crowfoot)]

ELNÉCAVÉ, Viviane (réalisatrice) et Francine DESBIENS (productrice), 1981, *Luna, Luna, Luna*. Montréal : Office national du Canada. Trame sonore composée par Alanis Obomsawin. (Court-métrage d'animation)

LABBÉ, Rachel-Alouki, 2008, *Rêve ton avenir!* Corporation Wapikoni Mobile et Alouki Films.

LAMOTHE, Arthur, 2000a [1973], *Mariage à Matimekosh*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 44.

\_\_\_\_\_, 2000b [1973], *Procession*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 8.

\_\_\_\_\_, 2000c [1971], *Pow wow*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 22.

\_\_\_\_\_ et Mathieu Mestenepeu ANDRÉ, 2000a [1973], *Makusham*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 55.

\_\_\_\_\_ et Mathieu Mestenepeu ANDRÉ, 2000b [1973], *Nourriture et médecine*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 17.

\_\_\_\_\_ et Jean-Marie McKENZIE, 2000 [1973], *Rêves et chants I*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 20.

- \_\_\_, François BELLEFLEUR et Jean-Marie McKENZIE, 2000 [1973], *Rêves et chants II*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne - Archives document 21.
- LEMIEUX, Yvon (producteur et réalisateur), 2008, *Gilles Sioui sur six cordes*. Québec, Productions A Priori, avec APTN. (Émission de télévision et DVD)
- \_\_\_ (producteur) et Yves DROLET (réalisateur), 2007, *Tshenu*. Québec, Productions A Priori, avec APTN. (Émission de télévision et DVD)
- \_\_\_ (producteur et réalisateur), 2005, *La Tournée du soleil levant*. Québec, Productions A Priori, avec APTN et Télé-Québec. (Émission de télévision et DVD)
- \_\_\_, 2004, *Gilles Sioui: Wendat Land Blues*. Productions A Priori, avec Global Television Network. (Émission de télévision et DVD)
- MALENFANT, Eddy, 2009, *Nukum (Grand-mère)*. Mani-utenam, Productions Maikan et Productions Manitu, avec APTN. (DVD, série télévisée)
- \_\_\_, 2004, *Innu Nikamu. L'Indien chante – The Native Sings. 20 ans de musique autochtone!* Mani-utenam, Productions Manitu. (DVD)
- \_\_\_, 2003, *Chronique de Minganie*. Mani-utenam, Productions Maikan, avec APTN. (DVD) [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/histoire/detail/50](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/histoire/detail/50)]
- \_\_\_, 2000, *Innu*. Mani-utenam, Productions Manitu. (Cassette vidéo, DVD) [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/visite](http://www.nametauinnu.ca/fr/visite)]
- \_\_\_, 1992, *Pakatakan « La route des portages »*. Mani-utenam, Productions Manitu. (Cassette vidéo, DVD) [En ligne] [[www.nametauinnu.ca/fr/culture/territoire/detail/48](http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/territoire/detail/48)]
- MARCOUX-CHABOT, Moïse, 2009, « 2 - Louis-Karl Picard-Siouï (Soirée culturelle autochtone 2008) » / « 8 - Gilles Sioui (Soirée culturelle autochtone 2008) », *Soirée culturelle autochtone 2008 du CIÉRA-AÉA*. Québec, Moïse Marcoux-Chabot 2005-2009. [En ligne] [[moisemarcouxchabot.com/2009/06/17/soiree-culturelle-autochtone-2008](http://moisemarcouxchabot.com/2009/06/17/soiree-culturelle-autochtone-2008)]
- MENEY, Florence, 2002, *La fin d'un long silence. Les jeunes autochtones du Québec*. Montréal, série télévisée *Enjeux*, Société Radio-Canada.
- OBOMSAWIN, Alanis, 1993, *Kanehsatake : 270 ans de résistance*. Montréal, Office national du film du Canada. [En ligne] [[www.onf.ca/film/Kanehsatake\\_270\\_ans\\_resistance](http://www.onf.ca/film/Kanehsatake_270_ans_resistance)]
- REDBIRD, Duke, 1969, *Charley Squash Goes to Town*. Montréal : Office national du Canada. Trame sonore composée par Alanis Obomsawin. 4 min. (Court-métrage d'animation)
- SIOUI-DURAND, Yves, 2011, *Mesnak*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Montréal, Les Films de l'Isle.

- SIOUI-LABELLE, 2009, *L'éveil du pouvoir*. Québec : Tshinanu, avec APTN.
- SMITH, Michelle et RICKARD, Paul, 2009, *Chants de la détermiNATION / DetermiNATION Songs*. Montréal, Productions Multi-Mondes.
- TREMBLAY, Marc (avec A. LALO, M. BELLEFLEUR, M.-R. MALLECK, J.-C. BELLEFLEUR), 2009b. *Unaman-shipu*. Unaman-shipu, École Olamen. (DVD)
- VINCENT-SAVARD, Luc, 2014, *TAM (Talents autochtones musicaux), 4e saison*. Wendake, Production TAM, avec APTN. (Série télévisée musicale)
- \_\_\_\_\_, 2013, *TAM (Talents autochtones musicaux), 3e saison*. Wendake, Production TAM, avec APTN. (Série télévisée musicale)
- \_\_\_\_\_, 2010, *TAM (Talents autochtones musicaux), 2e saison*. Wendake, Production TAM, avec APTN. (Série télévisée musicale)
- \_\_\_\_\_, 2009, *TAM (Talents autochtones musicaux), 1re saison*. Wendake, Production TAM, avec APTN. (Série télévisée musicale)
- VOLLANT, Réginald et François SAVOIE, 2011, *Makusham, 3e saison*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Moncton, Connections Productions, avec APTN et TFO. (Série télévisée musicale)
- \_\_\_\_\_, 2010, *Makusham, 2e saison*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Moncton, Connections Productions, avec APTN et TFO. (Série télévisée musicale)
- \_\_\_\_\_, 2009, *Makusham, 1re saison*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Moncton, Connections Productions, avec APTN et TFO. (Série télévisée musicale)



# Annexe 1. Paroles de chansons

## The Ballad of Crowfoot – Willie Dunn

*The Ballad of Crowfoot* (Dunn 1968)

Court-métrage musical ([www.nfb.ca/film/ballad\\_of\\_crowfoot](http://www.nfb.ca/film/ballad_of_crowfoot))

Comes the spring and it's warm thaw / Around your neck the eagle claw  
Upon your head the buffalo horn / Today a great new chief is born / So raise him fast toward the sun  
A heart now beats, a life's begun / It's eighteen hundred and twenty-one / Today a Blackfoot soul is  
born

Refrain :

Crowfoot, Crowfoot, why the tears? / You've been a brave man for many years / Why the sadness? /  
Why the sorrow? / Maybe there will be a better tomorrow ?

Your youth is gone, the years have past / Your heart is set, your soul is cast  
You stand before the council fire / You have the mind and the desire  
Of notions wise you speak so well / And in brave deeds you do excel  
And it's eighteen hundred and fifty-three / And you stand the chief of confederacy  
You are the leader, you are the chief / You stand against both liar and thief  
They trade braves whiskey, steal your land / And there evidence swifts like the wind-blown sand  
They shoot the buffalo, kill the game / And send their preachers into shame  
It's eighteen hundred sixty-four / And you think of peace / And you think of war

Refrain

You see the settlers in more numbers / He takes whatever he encounters  
You've seen the Sioux all battered, beaten / They're all in rags, they haven't eaten  
The Nez Perce were much the same / It seems like such a heartless game  
And it's eighteen hundred seventy-six / And the enemy's full of those death-dealing tricks  
Today the treaty stands on the table / Will you sign it, are you able?  
It offers food and protection too / Do you really think they'll hold it true?  
It offers a reserve - now isn't that grand? / And in return you cede all your land  
And it's eighteen hundred seventy-seven / And you know the scales are so uneven

Refrain

Well, the buffalo are slaughtered / There's nothing to eat / The Government's late again with the meat  
Your people are riddled with the white man's disease / And in the summer they're sick / And in the  
winter they freeze  
And sometimes you wonder why you signed that day / But they broke the treaty themselves anyway  
And it's eighteen hundred eighty-nine / And your death star explodes and then it falls

Refrain

The years have gone, the years have flown / The nation since has swiftly grown  
But yet for the Indian it's all the same / There's still the hardship / There's still the pain  
There's still the hardship / There's still the strife / Its bitterness shines like a whetted knife  
There's still the hypocrisy / And the hate / Was that in the treaties, is that our fate?  
We're all unhappy pawns in the Government's game / And it's always the Indian who gets the blame  
It's a problem which money can never lessen / And it's nineteen hundred sixty-seven

Refrain

Maybe one day you'll find honesty / Instead of the usual treachery  
Perhaps one day the truth shall prevail / And the warmth of love which it does entail

Refrain

## **Son of the Sun – Willie Dunn**

*The Vanity of Human Wishes* (1984), *Son of the Sun* (2005)  
Paroles transcrites dans Howes (2014 : 108).  
[www.youtube.com/watch?v=3gqC2YO9dkg](http://www.youtube.com/watch?v=3gqC2YO9dkg)

Son of the sun / Son of the earth / The soul of life / Children of the world  
Daughters of starlight / And daughters of mirth / Sisters of sunlight / Sisters of earth  
Brothers of nature / And brothers of old / Brothers of legend / And the story untold

I had a dream / Of my own accord / They laid to rest / The gun and the sword  
Buried the hatchet / Buried the stake / Bowed to each other / Peace to make

The earth's supplies / And nature feeds / But we turn and quake / for artificial needs  
Come down to earth / And stay awhile / The sun is shining / Just sit there and smile

I'm a brown-skinned man / That's what I am  
Got a guitar and a drum / That's where I come from

Spirit of the sun / Spirit of the sea / Worthy of the shadow / Come shine down on me

Son of the sun / Son of the earth / Soul of life / Children of the world  
Brothers of nature / Brothers of old / Brothers of legends / And the story untold  
Daughters of starlight / And daughters of earth / Sisters of sunlight / Sisters of mirth

I had a dream / Of my own accord / They laid to rest / The gun and the sword  
Buried the hatchet / Buried the stake / Bowed to each other / Peace to make

Oh, son of the sun



## **Le Huron vagabond – François Kiowarini Vincent**

La chanson Le Huron vagabond de Kiowarini reflète sa profonde nostalgie du passé et la recherche des temps glorieux autochtones, par le biais des stéréotypes panamérindiens de l'époque, tout en affirmant fièrement son identité propre huronne-wendat.

### ***Le Huron vagabond – François Kiowarini Vincent***

Kiowarini (1971, 2007)

Transcription de la version chantée en 1971 au Pow wow de Mani-utenam (Lamothe 1971, c1989 : 9-10)

Je suis le vagabond du village Huron / Les plaines et les monts sont mon horizon / Et sous la voûte bleue d'un ciel radieux, je chante mes aïeux.

A nè, a tu gett / A nè, a tu gett / Tiqua, tiqua, tiqua, tiqua

Le tam-tam au lointain retentit soudain / Et dans le très profond, un chant me répond / Le solo des canots monte dans l'écho / Je les vois tout là-haut.

A nè, a tu gett / A nè, a tu gett / Tiqua, tiqua, tiqua, tiqua

Les feux de toutes parts éclairent le soir / Les danses et les cris déchirent la nuit / Dans l'écran lumineux, ils franchissent les cieux / Les voilà, ce sont eux.

A nè, a tu gett / A nè, a tu gett / Tiqua, tiqua, tiqua, tiqua

Le grand chef vient à moi, quel étrange émoi / Il m'invite à fumer dans son calumet / Accroupi près du feu, des beaux temps heureux, nous parlons tous les deux.

A nè, a tu gett / A nè, a tu gett / Tiqua, tiqua, tiqua, tiqua

Puis dans la sombre nuit, tout s'évanouit / Plus rien n'existe plus, tout a disparu / L'image du passé vient de s'effacer / Mon rêve est terminé.

Aie you ouou aie Hé! / Aie you ouou aie Hé!

Je suis le vagabond du village Huron / Les plaines et les monts sont mon horizon / Et sous la voûte bleue d'un ciel radieux, je chante mes aïeux.

Tout le monde chante! / Ta la la la la... / Je suis le vagabond...

## **Wendat Land (Terre wendat) – Gilles Sioui**

*Wendat Land* est une chanson anglophone très populaire de Gilles Sioui. Elle a pour plusieurs Hurons-Wendat une valeur d'hymne national contemporain (Gilles Sioui 2009 : entretien; voir Audet 2012d : 422-423).

### ***Wendat Land - Gilles Sioui***

Gilles Sioui, *Gilles C. Sioui and The Midnight Riders* (1997), Christian Laveau, *Sondakwa* (2011)

Paroles et musique: Gilles Sioui.

Transcription vérifiée par Gilles Sioui.

Wendat land!  
Forever will live the spirit of my old man (père)  
Wendat land!  
I've got my home here in Wendat land

Wendat land!  
The place I am going whenever I can  
Wendat land!  
My hearth belongs here in Wendat land

## **Hold the Mic (Tiens le micro) - Samian**

La chanson *Hold the Mic* de Samian parle du pourquoi il chante et comment il vit son rôle de vedette de musique populaire. Il exprime comment il rêvait et il apprécie de faire entendre son message, de changer le monde en touchant le cœur et l'âme, de rassembler et de faire le tour du monde avec sa musique. Aussi, il exprime sa misère à jouer le rôle d'une superstar dans l'industrie de la musique. Le vidéoclip de la chanson a été tourné à (Harlem) New York, afin de marquer son identité de rappeur au cœur du lieu d'émergence de ce mouvement.

### ***Hold the Mic - Samian***

Samian, *Enfant de la terre* (2014)

Paroles : Samian; Musique : Delicate Beats

C'est vrai qu'à quelque part je revendique pour les miens  
Mais on s'est mal compris, je me bats pour les droits de l'être humain  
Pour les droits de la personne, les hommes et les femmes  
Quand je rap, crois-moi, je vise ton cœur et ton âme  
C'est le seul moyen vraiment d'atteindre les gens  
C'est pour ça que j'ai choisi de faire du rap intelligent  
Quelque chose qui nous rassemble et non qui nous divise  
Quelque chose qui nous ressemble, à quoi on s'identifie  
Alors je rap, pour l'amour des mots  
Avec la rage du débutant qui rêve de faire un démo  
Qui rêve de faire le tour du monde avec son art

Qui rêve d'être réel et non une superstar  
J'aime la musique pour son histoire et son message  
Mais je déteste la business où la plupart ont deux visages  
Au départ, la musique c'est de l'art...  
Mais t'as toujours un vieux requin qui la transforme en dollars  
Et là tout le monde veut sa part, on te traite comme une star  
Mais ça c'est une autre histoire, je vous en parlerai plus tard...  
Le vent a tourné, maintenant j'ai le vent dans les voiles  
Par la fenêtre de mon hublot je vois briller mon étoile  
De Hong Kong à Vancouver, de Yellowknife à Bali  
De Berlin à Paris et jusqu'au froid de la Scandinavie  
Avec le rap je donne mon avis, mon opinion, ma position  
C'est par le son que je pars au front pour une révolution  
J'écris avec cœur et passion  
Je rap à cœur ouvert, à la sueur de mon front  
Mes mots sont plus lourds que le salaire que je rapporte  
C'est pour ça qu'à la radio c'est toujours les mêmes qui radotent  
J'n'réinvente pas le 'flow', mais j'ai les mots  
Je me réinvente moi-même sur chacun de mes morceaux  
J'ai le rap dans le sang, j'ai la rage dans le son  
Je suis à côté du showbiz la pédale dans le fond

Je suis en amour avec les mots, j'aime les manier  
Je suis un étranger en mon pays avec les mains liées  
J'ai le courage d'écrire et de crier, de vivre et de prier  
Avis aux dirigeants, jamais je ne vais plier  
Il y a une force qui m'anime, par l'effort au bout de ma mine  
Si t'as un cœur comme le mien c'est que tu prends le rap comme de la médecine  
Prends ces mots comme de la visite même si ce n'est pas gratuit  
Ne crache pas sur le joueur, mais crache sur l'industrie  
Moi je suis moi-même que t'aimes ou t'aimes pas  
Et si je suis encore là c'est que les choses ne changent pas  
Je suis armé de conscience et de mots  
Et même les mains liées j'lâcherai pas le micro  
Mais tu pensais quoi? Que j'allais me croiser les bras?  
Que j'allais m'écraser là? On ne change pas le monde en se croisant les doigts  
Ça changera par nos actions « In'challah »  
Ça prendra des résistants comme Mandela  
Ça prendra le temps qu'il faut, on n'est pas pressés  
On campera devant chez toi comme des indignés  
À ma façon je rassemble les troupes et je pars en guerre  
À chaque soir où je suis sur scène et que t'as les bras en l'air  
Il y a des soirs je prends le micro et il se passe de quoi  
Quelque chose que j'ignore, mais qui s'empare de moi  
C'est plus fort que moi, quand je raconte de quoi  
Je t'invite réellement à l'intérieur de moi  
À l'intérieur de nous et au cœur des miens  
Et au cœur de ceux qui reviennent de loin  
Je suis sorti du ghetto, mais je le défends  
Je ne lâche pas le micro, ma vie en dépend

## **Le Rythme – Samian et les participants du Rythme, 1<sup>re</sup> saison**

Dans la chanson-thème de l'émission *Le Rythme* dont Samian est le mentor et l'animateur, Samian et les participants de la première saison de l'émission y décrivent avec force émotive les liens entre musique et être-ensemble, comment la musique peut contribuer à tisser des liens, à créer des relations chaleureuses et réconfortantes. Et des battements de cœur qui battent au même rythme, comme le fait le battement des tambours traditionnels autochtones.

### ***Chanson-thème du Rythme***

Paroles : Samian et les participants du *Rythme*, première saison; musique : participants et DJ Horg

Refrain - paroles et musique composées collectivement par les participants :

Ensemble nous vivons la passion  
Ensemble unissons nos nations  
Partir à l'aventure sans limite  
Laissons-nous emporter par le rythme  
He ya he ya he

Paroles composées par Samian :

Emportés par le rythme, on chante tous ensemble  
Bercés sur un air de guit', on veut se faire entendre  
On revient de loin, c'est chacun son histoire  
Comme si la musique tissait des liens sur les mêmes accords  
Loin de la maison, mais le cœur bien au chaud  
Emportés par le rythme, emportés par les mots  
C'est reflet de nos âmes, à travers nos écrits  
Nos voix misent ensemble, en parfaite harmonie  
Sur nos vies comme à l'est, le jour se lève  
Nos cœurs battent au même rythme que nos rêves

## **Mani-utenam (Maliotenam) - Philippe Mckenzie**

La chanson Mani-utenam de Philippe Mckenzie exprime le bien-être d'être chez soi, dans la communauté où on a grandi, ainsi que le bonheur qu'on ressent et qui se vit à Maliotenam. Elle a le rythme et la mélodie d'une berceuse, un balancement réconfortant, et elle est reprise par plusieurs artistes innus pour signifier leur attachement à Mani-utenam.

### ***Mani-utenam – Philippe McKenzie***

*Groupe folklorique montagnais* (c1978), *Philippe Mckenzie* (2000)

Transcription et traduction d'Evelyne St-Onge fournies dans *Philippe Mckenzie* (2000)

*Nanitam anite ka taian / Anite innu-assit*

Là, où j'ai toujours demeuré / Dans mon village  
*Nanitam ka metueian / Ashit nuitsheukuana*  
Là, où je me suis amusé / Avec les copains  
*Apu nita tshika ut / Pet uni-tshissitutaman / Anite pet ka taian /*  
Jamais / Je n'oublierai / Là, où je suis né  
*Apu nita tshika ut / Pet uni-tshissitutaman / Anite Mani-utenam*  
Jamais / Je n'oublierai / Maliotenam  
*Lai lai lai lai lai*

*Uetakussit e pamuteian / Anite innu-assit*  
Le soir quand je me promène / Dans mon village  
*Auassat metueuat / Anite meshkanat / Numat shuenitakushuat*  
J'observe les enfants / Qui s'amuse sur la rue / Tellement heureux  
*Ekue, tshissitutaman / Ka auassiuian / Anite pet ka taian*  
Là, je me rappelle / Quand j'étais jeune / Là, où j'ai vécu  
*Numat numat minuenitakan / Anite Mani-utenam*  
C'est si merveilleux / D'être à Maliotenam  
*Hum hum lai lai lai*

## **Innu nikamu (L'Innu chante innu) – Claude Mckenzie**

Claude Mckenzie, en spectacle à Mashteuiatsh en 1988 (Ottawa 2009 : *youtube*)  
Transcrite dans Audet (2012a : 125).

*Nanitam ute tshitananu / Ute etapit Innu*  
Vous êtes tout le temps là / Ici où l'Innu regarde (se rassemble)  
*Anumat menuenitakushit / Kassinu innu anutshish, innu nikamu!*  
C'est tellement plaisant / Tous les Innus maintenant, chantent innu!

*Nanitam tshishatshuapamau / Nanitam tshinatutuau*  
Tu vas tout le temps les voir / Tu vas tout le temps les écouter  
*Anumat minuenitakushu / Kassinu innu anutshish, innu nikamu!*  
Ils sont tellement bons / Tous les Innus maintenant, chantent innu!

## **Kie tshinuau (Vous autres aussi) - Shauit**

Shauit, album *Shauit – EP* (2014)  
Transcription innue et traduction de Shauit.

*Tshe tshissenitenau a tshakuan? Ne menuaten e nekemian*  
Vous savez quoi? J'aime chanter  
*Muk eshk nanemetshentem nikamun tshetshi tuteman*  
Mais j'ai encore de la misère à faire une toune  
*Ne tshessiten e uassiuian pu tu tshi innu-aimian*  
Je me souviens quand j'étais petit je ne pouvais parler en innu  
*Ne mishtukushiu-aimiti muk tshiam, nin e uassiuian*  
Je ne parlais que français, moi quand j'étais petit  
*Muk nin kuet itenteman ishnakuen tshetshi innu-aimian, pu tsheku tshi menueniuiian innu-aimun eka*

*neshtuateman*

Mais moi tout d'un coup j'ai pensé que je devais parler innu, je ne serai jamais bien si je ne connais pas la langue innue

*Kuet tshetshepenian tshetshi ushkuishteman tshetshi tshishkutematshishian tshetshi innu-aimian*

C'est alors que j'ai commencé à me forcer à apprendre à parler en innu

*Nanemetshenteti, nanemuti, tukuenipen e man nass ne petshtenemeti*

J'ai eu de la misère, j'ai eu de la difficulté, ça arrivait des fois j'étais vraiment découragé,

*Ne shakuenemeti, nushenakuti, tshakuan itentemukuian innuat napetenteti*

J'étais gêné, on riait de moi, je prenais à coeur ce que les autres Innus pensaient de moi

*Ne tashtekateti, nui nanekauiti, mishkut putu nanekauian, ne shaputuepetati*

Ça ne me tentait plus, je voulais arrêter, mais je n'ai pas arrêté j'ai continué tout droit

*Nuishkuishtatshisheti, ne nikanteti, ntshish pu tshi issishueiek «pu tshi innu aimian»*

Je me suis forcé, j'ai avancé, maintenant vous ne pouvez plus dire «je ne peux pas parler innu»

*Tekuet tshakuan nass uemuet ua kashneman, nass ne tapuetatshishen tshetshi ushkuishteman*

S'il y a quelque chose que je veux vraiment, je mets toute ma volonté pour mettre de l'effort

*Tshetshi kashneman tshakuan ua kashneman, tshetshi tuteman tshakuan ua tuteman (bis)*

Pour avoir ce que je veux avoir, pour faire ce que je veux faire (bis)

*Kie tshinuau..... kie tshinuau*

Vous autres aussi... vous autres aussi

*Ushket ka tshetshepenian e nekemian, keteket uenu ntetuait*

Au début quand j'ai commencé à chanter, j'écoutais les autres

*Kuet tshetshepenian tshetshi tshishkutematshishian, ka nekemeshet ne nashpetetuait*

C'est alors que j'ai commencé à me pratiquer, j'imitais les autres chanteurs

*Pu tu tshisseniteman tshakuan issishueian, muk iat ne katshetshepeteti,*

Je ne savais pas ce que je disais, mais je l'avais pareil (la prononciation)

*Pu tu shapenteman tshi nanekauian, ushamkat nusham menuateti*

Ça ne me tentait plus d'arrêter, car j'aimais trop ça

*Ntshish ne menuenten, ne shakuenmun tshi mashiketi, tshi shakutati, tshi pashateti*

Aujourd'hui je suis content, ma gêne j'ai pu la combattre, la repousser, passer à travers elle

*Pu tu nukuet metshtenanut e netaukuian, tshi nikanteti, tshi taupeketsheti, tshi nekemi*

Peu importe s'il y avait beaucoup de monde qui m'écoutait, j'ai pu avancer, j'ai pu jouer de la musique, j'ai pu chanter

*Ne nikamun ne tutematshishen, ntshish ne tapuetatshishen tshetshi kie nin ketak papenitshishian*

Je fais ma propre chanson, aujourd'hui je suis confiant de me rendre loin moi aussi,

*Tshetshi ketak iteian, ntshish pu tshakuan kushteman*

D'aller loin, aujourd'hui je n'ai peur de rien

*Tekuet tshakuan nass uemuet ua kashneman, nass ne tapuetatshishen tshetshi ushkuishteman*

S'il y a quelque chose que je veux vraiment, je mets toute ma volonté pour mettre de l'effort

*Tshetshi kashneman tshakuan ua kashneman, tshetshi tuteman tshakuan ua tuteman (bis)*

Pour avoir ce que je veux avoir, pour faire ce que je veux faire (bis)

*Kie tshinuau..... kie tshinuau / Kie tshinuau! kie tshinuau tshie pukutanau*

Vous autres aussi... / Vous autres aussi! Vous aussi vous êtes capables

*Nass eka petshtenemuk, tshie ke tshi tutenau*

Ne vous découragez pas, vous pouvez faire

*Tshakuan ua tutemek, tshie ke tshi kashnenau*

Ce que vous voulez faire, vous pouvez avoir

*Tshakuan ua kashnemek, nass tshie tshissenemetnau!!*

Ce que vous voulez avoir, je le sais que vous le pouvez!!  
*Innuat en tshinuau, tshe mishta shutshinai, kie tshe tshissenitenau!*  
Vous êtes Innu, vous êtes très forts et vous le savez!  
*Nin tshi tuteti tshe ke tshi tutenau kie tshinai*  
J'ai pu le faire, vous pouvez le faire vous aussi  
*Tshi shaputuepetati, tshe ke tshi shaputuepetanau!!*  
J'ai pu continuer tout droit, vous pouvez continuer aussi!!  
*Pu itetekuet mishta uanesse uanesse tshe ke tutenau tshetshi ketak iteteiek*  
Je ne vous dis pas que ce sera facile facile d'aller loin  
*Pu itetekuet miam ka tshekuan miam ka tshekuan tshe ke tutenau tshetshi ketak papenitshishiek*  
Je ne vous dis pas que comme de rien comme de rien vous allez vous rendre loin  
*Muk tshiam tshe ke itetnau tsha, eka ushkuishtatshishiek pu tsheku tshekuan kashnemek*  
Je vous dis seulement ceci, si vous ne vous efforcez pas, vous n'obtiendrez rien  
*Nin pu tu uanesse tuteman, shekemtshishuk ntaimian tshetshi kie nin uauitshikuian*  
Moi je ne l'ai pas eu facile, je prie tous les jours pour qu'on m'aide moi aussi  
*Tekuet tshekuan nass uemuet ua kashneman, nass ne tapuetatshishen tshetshi ushkuishteman*  
S'il y a quelque chose que je veux vraiment, je mets toute ma volonté pour mettre de l'effort  
*Tshetshi kashneman tshekuan ua kashneman, tshetshi tuteman tshekuan ua tuteman (bis)*  
Pour avoir ce que je veux avoir, pour faire ce que je veux faire (bis)  
*Kie tshinuau!!!*  
Vous autres aussi!!!!

## Annexe 2. Spectacles et événements

Voici une liste détaillée des spectacles et événements formant le corpus d'analyse. J'ai assisté à la plupart de ces événements. Pour d'autres auxquels je n'ai pu assister, j'ai colligé des informations à partir de leur annonce et en communiquant avec leurs organisateurs, les artistes et/ou des ami-e-s spectateurs qui y ont assisté.

### 2004-2007

21 juin 2004 : Fête nationale des Autochtones au Parc Cartier-Brébeuf, Québec. Avec notamment Claude McKenzie.

Mai 2005 : *La Tournée Soleil Levant*, Impériale de Québec. Avec Gilles Sioui, Bryan André, Petapan et Annie Hervieux, Arthur Petiquay, Laura Niquay, Louis-Philippe Boivin, Patrick Boivin.

27 janvier 2007 : Spectacle-bénéfice *Natashquan. Le pays raconté*, Théâtre Capitole, Québec, au profit du festival Innu-Cadie de Natashquan. Avec Gilles Vigneault, Chloé Sainte-Marie, Florent Volland, Kathia Rock, Philippe McKenzie, Jocelyn Bérubé, Éric Landry, Paule-Andrée Cassidy, Alexis Roy, Les Jarrets Noirs. Entrevues diffusées à *Voix autochtones*.

Avril 2007 : Soirée culturelle du CIÉRA-AÉA, amphithéâtre Hydro-Québec, Université Laval. Avec Yolande Okia Picard (conte huron-wendat), Marie Belleau et Annie Baron (chant de gorge inuit), Patrick Gros-Louis et Samuel Savard (Chants au tambour et danses huronnes-wendat), Kathia Rock (chanson populaire innue), Bryan André (chanson populaire innue).

Mai 2007 : *Tshenu*, Complexe Méduse, Québec. Avec notamment Gilles Sioui, Wendy Moar, Émile Grégoire, René Weizineau, François Kiowarini Vincent. Production A priori / Os en V.

### 2008

31 décembre 2007 – 1<sup>er</sup> janvier 2008 : Spectacle à Place d'Youville pour débiter les fêtes du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la Ville de Québec. Avec la participation des Hurons-Wendat Nathalie Picard (chants et flûte), Christian Laveau (chants au tambour) et Steve Gros-Louis (danse).

Fin janvier : Spectacle d'Arctiq, cirque inuit d'Igloolik, université Laval, Québec. Entrevue avec les membres d'Arctiq diffusée à *Voix autochtones*.

19 février : *Rythmes nomades*, Montréal, organisé par le Wapikoni Mobile. Réunissait des musiciens autochtones et des communautés culturelles avec Chloé Sainte-Marie.

3 avril : Spectacle de Samian, Théâtre Petit Champlain, Québec. Avec Shauit, DJ Madeskimo (Geronimo Inutiq) et autres artistes autochtones (danse).

17 avril : Soirée culturelle du colloque du CIÉRA-AÉA, Université Laval, Québec. Avec Geneviève McKenzie et Patrick Gros-Louis (conte et chants au tambour), Marie Belleau et Akinisie Sivuarapik (chant de gorge inuit), Louis-Karl Picard-Siouï et Michel Savard (Hurons-Wendat, performance



poétique et théâtrale avec chants au tambour), Thiothiake Drummers and Singers (chants au tambour pow wow), Gilbert Niquay (Atikamekw, danse de cerceaux), Wendy Moar (chanson populaire innue et piano), Mike O'Cleary (chanson populaire innue), Antonio Choque Sullca (multi-instrumentiste Quechua du Pérou, musique des Andes), Gilles Sioui (folk-blues huron-wendat), Joséphine Bacon (poésie innue) et Chloé Sainte-Marie (chansons populaires innues et autres).

24 mai : Spectacle bénéfique *Mishta-Amun* au Palais Montcalm, Québec. Avec Marcel Godbout et Samuel Savard (danses huronnes-wendat et intertribales), Marie Belleau et Akinisie Sivuarapik (chant de gorge inuit), Samian (rap anishnabe), Shauit (reggae innu), Gilles Sioui (folk-blues huron-wendat), Stéfanie Morin-Roy (Anishnabe, harmonica), Florent Vollant (chanson populaire innue), Claude Mckenzie (chanson populaire innue), Chloé Sainte-Marie (chansons populaires innues et autres), Claire Pelletier (chanson populaire québécoise), Sakay Ottawa (chanson populaire atikamekw), Joséphine Bacon (poésie innue). Entrevues avec Chloé Sainte-Marie, Joséphine Bacon, Bryan André, Pénélope et Nathalie Guay, et membres de la maison communautaire Missinak, diffusées à *Voix autochtones*.

29 mai : Spectacle *Gilles Sioui et Cie* à l'Impériale, Québec. Avec Gilles Sioui et les Midnight Riders, Bob Walsh (blues québécois), Steven Barry (blues québécois), Jocelyn Picard (musicien huron-wendat), Florent Vollant, Claude Mckenzie, Bryan André (chansons populaires innues). Entrevue avec Gilles Sioui à *Voix autochtones*, diffusée le 20 mai.

Mi-juin : La Rencontre des tambours. Spectacle d'ouverture d'Espace 400<sup>e</sup>, Québec (organisé par Guy Sioui-Durand, Huron-Wendat). Avec troupes huronnes-wendat Sandokwa et Andicha N<sup>o</sup> de Wendat.

14-22 juin : Festival Présence autochtone, Montréal.

19, 20, 21 juin : Spectacles de Mike O'Cleary (auteur-compositeur-interprète innu de Mashteuiatsh), au Volver Café Culturel et au Café L'Escalier, Montréal, dans le cadre de Présence autochtone.

20 juin : *Rythmes nomades*, Place Émilie-Gamelin, Montréal, organisé par le Wapikoni mobile et la Maison des cultures nomades dans le cadre de Présence autochtone. Des musiciens des Premières Nations accueillent sur scène des musiciens issus de diverses communautés culturelles de Montréal. Avec Samian, Shauit et plusieurs autres.

21 juin : Fête nationale des Autochtones, Place Émilie-Gamelin, Montréal, dans le cadre de Présence autochtone. Spectacle *Blues Blanc Rouge* avec Kathia Rock (chanson populaire innue) et Richard Desjardins (chanson populaire québécoise). Cérémonie du Solstice des nations au Belvédère Kondiaronk du Mont-Royal.

21 juin : Fête nationale des Autochtones, Amphithéâtre de Wendake. Avec Marie Belleau et Lisa Koperqualuk (chants de gorge), Florent Vollant (chanson populaire innue) et Gilles Sioui (folk-blues huron-wendat).

21 juin au 1<sup>er</sup> juillet : *Domagaya*, Bassin Louise, 400<sup>e</sup> de Québec. Dôme en forme d'igloo avec projections multimédias et des spectacles de Sakay Ottawa (chanson populaire atikamekw), Mike O'Cleary (chanson populaire innue), Odaya (troupe de femmes de différentes nations, chansons traditionnelles autochtones), Igloo Lounge, Geronimo Inutiq alias DJ Madeskimo (Inuit, musique électronique autochtone), Shauit (reggae innu), Samian (rap anishnabe).

23 juin : Fête nationale du Québec, Plaines d'Abraham, Québec. Avec figuration autochtone des Hurons-Wendat Nathalie Picard (chants et flûte), Christian Laveau (chants au tambour), Steve Gros-Louis (danse traditionnelle) et de l'Atikamekw Patrick Boivin (tambour à main).

24 juin : Fête nationale du Québec, Montréal. Avec Samian et Shait.

27 juin : Spectacle de Buffy Ste-Marie (pionnière crie de la chanson populaire autochtone), à Place des Arts dans le cadre du Festival de Jazz de Montréal.

3 juillet : Spectacle *Rencontre*, 400<sup>e</sup> anniversaire de la Ville de Québec, devant le Parlement du Québec. Avec Florent Vollant et Samian.

17 juillet : La *Grande fête de l'amitié des Premières Nations*, Grande Place de l'Espace 400<sup>e</sup>, Québec. Avec Stéphane Jeannotte (Mi'kmaq), Jacques Watso (Abénaki d'Odanak), Tara Louise Montour (Mohawk), Dave Jenniss (Malécite, comédien), Akinisie Sivuarapik et Sarah Sirusula (Inuit, chant de gorge). Musique populaire autochtone avec Melisa Pash (Crie habitant Val-d'Or), Anishnabe (groupe Anishnabe de Lac-Simon), Uapush et Napess Vollant (Naskapis de Kawawachikamach), Bryan André (Innu de Matikemush/Mani-utenam), Sakay Ottawa (Atikamekw de Manawan), Arthur Petiquay (Atikamekw de Wemotaci), Gilles Sioui (Huron-Wendat de Wendake) et Claude Mckenzie (Innu de Mani-utenam). House Band autochtone. Animation de Charles Bender (MC et comédien huron-wendat).

25-27 juillet : Pow wow de Wendake. Avec Melissa Girvan (chanson populaire mi'kmaq anglophone), Aishkat (chanson populaire innue), Ayni (musique autochtone des Andes), Webster (rap québécois), Samian (rap anishnabe, avec Shait et Geronimo Inutiq), Akinisie Sivuarapik et Sarah Sirusula. Animation de Charles Bender.

17 juillet-août: *Kiugwe*, Amphithéâtre de Wendake. Spectacle théâtral avec chants au tambour et danses hurons-wendat. Mise en scène de Jacques Crête. Une vingtaine de comédiens, chanteurs et danseurs dont la moitié sont Hurons-Wendat et l'autre allochtone. Distribution : Simon-Pierre Gariépy, Benoît Cliche, Rosaline Deslauriers, Éric Raymond et les Hurons-Wendat Andrée Levesque Sioui, Christian Laveau et Steve Gros-Louis. (J'y ai assisté le 27 juillet.)

9 août: 10 000 ans de présence amérindienne, Place d'Youville, Québec. Avec Samian, Shait, Claude Mckenzie, Pascal Ottawa (chanson populaire atikamekw), Wendy Moar (chanson populaire innue au piano).

13 août: Elisapie Isaac (chanson populaire inuite), Florent Vollant (chanson populaire innue), Samian (rap anishnabe) et Shait (reggae innu), Cour du Petit Séminaire, Québec, dans le cadre des Fêtes de la Nouvelle-France.

16 août: *Hip hop tout en couleurs*, Grande Place de l'Espace 400<sup>e</sup>, Québec. Avec Samian, Shait, Geronimo Inutiq alias DJ Madeskimo (musique électronique inuk d'Iqaluit/Montréal et VJ), Jeremy Kistabish (rap anishnabe de Pikogan), Webster (rap Québécois d'origine sénégalaise), Accrophone (rap québécois), Woods (Haïtien de Montréal, rap), Biz de Loco Locass (rap québécois), Katerina Pihera alias Princess ATAK (rap et spoken words maoris de Nouvelle-Zélande), DJ Horg (DJ québécois de Samian).

19 août : Cabaret Kanienkehaka (Mohawk), Grande Place de l'Espace 400<sup>e</sup>, Québec. Avec les Tiohtiake Drummers and Singers (chants au tambour pow wow), une troupe de femmes et de danse folklorique mohawk et la famille Deer.

25 août : Soirée *Si je me souviens bien*, L'AgitéE, Québec. Poésie, performances et chants avec les Wendat Guy-Sioui-Durand, Charles Bender, Louis-Karl Picard-Sioui, la Déné Nahka Bertrand et les Inuit Marie Belleau et Lisa Koperqualuk.

30 août : Spectacle *Pow wow : Le grand retour sur scène de Jean Leloup*, Colisée Pepsi, Québec. Jean Leloup avait demandé à ses spectateurs de s'habiller en « Indiens de pow wow ».

13 septembre : Spectacle de clôture du CILAF (Carrefour international de littératures autochtones francophones), Wendake. Avec une trentaine d'auteurs autochtones de la francophonie et des musiciens autochtones. Ouverture par le traditionnaliste huron-wendat Michel Savard avec un chant ancestral huron-wendat au tambour d'eau; composition en *innu-aimun* au piano de la jeune innue de Mashteuiatsh Wendy Moar; chants de gorge des femmes inuites Marie Belleau d'Iqaluit et Lisa Koperqualuk de Puvirnituk; chant traditionnel amazigh chanté par le poète amazigh-berbère du Maroc Ali Khadaoui; poème et composition au piano du musicien-écrivain-dramaturge Cri du Manitoba Tomson Highway; poème et chant au tambour de la chanteuse-poète innue-wendat Geneviève Mckenzie-Sioui; chants et danses traditionnels kabyles (Amazigh, Autochtones d'Algérie) de la troupe kabyle Tafsut; composition en langue wendat accompagnée à la guitare de l'historien-anthropologue-poète huron-wendat Georges E. Sioui; chanson populaire innue de Florent Vollant de Mani-utenam; chansons populaires atikamekw de l'auteur-compositeur-interprète Sakay Ottawa de Manawan. Le *House band* était assuré par l'auteur-compositeur-interprète et guitariste huron-wendat Gilles Sioui, le bassiste atikamekw Patrick Boivin de Wemotaci et un Québécois à la batterie. Animation et réalisation de Louis-Karl Picard Sioui, historien-anthropologue-écrivain-comédien huron-wendat et coordonnateur du CILAF. Les auteurs étaient les suivants: les Hurons-Wendat de Wendake Louis-Karl Picard-Sioui, Yolande Okia Picard, Yves Sioui-Durand, Jean Sioui, Georges E. Sioui, Sylvie-Anne Sioui-Trudel; les Innus Murielle Rock de Mani-utenam, Jean-Louis Fontaine et Joséphine Bacon de Pessamit, André Dudemaine et Alain Conolly de Mashteuiatsh, Maya Cousineau-Mollen et Rita Mestokosho d'Ekuanitshit; Geneviève Mckenzie-Sioui, Innue de Matimekush / Huronne-Wendat de Wendake; Dave Jenniss, Malécite de Viger; Christine Wawanoloath, Abénakise d'Odanak; Julian Mahikan, Atikamekw d'Opitciwan; Michel Noël, métis algonquin d'Abitibi; Dolorès Contré-Migwans, métisse Anishinaabeh Odawa de French River en Ontario; Tomson Highway, Cri du Manitoba; Laure Morali, Québécoise-bretonne et le collectif *Aimititau! Parlons-Nous!*, dont les Québécois Jean Morisset et Violaine Forest; les Ma'ohi de Tahiti en Polynésie française Rai Chaze, Chantal Spitz, Flora Devatine et Jean-Marc-Pambrun; les Amazighen d'Afrique du Nord Ali Khadaoui, Ali Iken et Nadia Chafik, Berbères du Maroc et Salem Zenia, Kabyle d'Algérie; les Kanak de Nouvelle-Calédonie Waixen Wayewol et Luc Camoui. (Voir Gatti 2008)

9 octobre : Lancement annuel de la grande cuvée 2008 des films du Wapikoni Mobile, Festival du nouveau cinéma, Cœur des sciences de l'UQAM, Montréal. Avec Samian, Shait, Shaushiss Fontaine (chanson populaire innue).

18 octobre : Forum *Autochtone et francophone?* et grand spectacle *Francorythmes*, 5<sup>e</sup> anniversaire du Wapikoni Mobile, XII<sup>e</sup> Sommet de la Francophonie, Musée de la civilisation, Québec. Avec Samian, Shait, Shaushiss Fontaine, Melissa Pash, Geronimo Inuitiq, Accrophone, Woods, Marie Belleau et Lisa Koperqualuk.

21 octobre : Spectacle du 25<sup>e</sup> anniversaire de la SOCAM à l'Impérial, Québec. Avec Alexis Vollant (enfant Innu, chant au piano), Laurent Mckenzie, Simon Picard, Aishkat, Meshikamau, Teueikan, Claude Mckenzie (chanson populaire innue).

10 novembre : Spectacle *Territoires sonores*, Cégep de Ste-Foy, Québec. Avec Sylvain Rivard (animation et réalisation, chants traditionnels abénakis), Taqralik Partridge (spoken words et chant de gorge inuit), Nina Segalovitch (chant de gorge inuit), Nicole O'Bomsawin (chants traditionnels abénakis), troupe mohawk de la famille Deer.

18 novembre : Pièce de théâtre *Contes d'un Indien urbain*, interprétée par Charles Bender pour la troupe Ondinok, Maison-Théâtre, Montréal. (Extrait sur Kashtin)

20-22 novembre : Colloque *Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui*, UQAM et Cinémathèque québécoise, Montréal. Participation de plusieurs acteurs importants du milieu artistique autochtone québécois. Avec spectacle de Moe Clark (Métisse crie, spoken words et chants au tambour traditionnels), Émilie Monnet (Anishnabe, comédienne, performances et chants au tambour traditionnels) et Geronimo Inutiq (DJ-VJ Inuit, musique électronique autochtone) au Café Chaos, 22 novembre.

## 2009

15 janvier : Soirée-bénéfice du *Tour de Babel*, Tam-tam Café, Québec. Avec Laurent McKenzie (chanson populaire innue).

26-28 février : Plusieurs spectacles de musique populaire innue pendant le Tournoi de hockey amérindien de Pessamit. Avec notamment Petapan, Laurent McKenzie, ...

2 mars: Carnaval de la communauté d'Ekuanitshit-Mingan.

Début mars: Spectacle de Florent Vollant et Claude Mckenzie à la salle communautaire Teueikan de Mani-utenam, dans le cadre du Carnaval de Mani-utenam.

16 au 21 mars : *Puvirnituaq Snow Festival* à Puvirnituaq. Six soirées de spectacles diversifiés. Avec notamment Claude McKenzie de Mani-utenam (chanson populaire innue), Saywa de Québec/Pérou-Bolivie (musiques traditionnelles autochtones des Andes), Elisapie Isaac de Salluit (chanson populaire inuite), Sylvia Cloutier d'Iqaluit/Kuujuuaq (chant au tambour et chant de gorge inuit), Blue Print for Life de Toronto (rap/hip hop ontarien), Qalingu Napartuk alias Young Black Inuk d'Umiujaq (rap inuit), First Nunavik Rappers de Puvirnituaq (rap inuit), Ilaï Armiuq d'Akulivik (humour et chanson populaire inuite), The Flummies du Labrador (country métis), Aisa's Generation de Puvirnituaq (musique populaire et gospel inuit), Kangiqsujuaq Drummers de Kangiqsujuaq (troupe scolaire inuit de tambours brésiliens), Caroline Angalik d'Arviat (musique populaire inuite), plusieurs femmes inuites au chant de gorge dont Akinisie Sivuarapik, Mary Sivuarapik, Sarah Siriusula et Sarah Beaulne de Puvirnituaq.

7 avril : Lancement *Ekua Mamu* de Florent Vollant, au Savoy du Métropolis de Montréal.

15 avril : Soirée culturelle autochtone du colloque du CIÉRA-AÉA. Mélina Vassiliou, animation théâtrale de Louis-Karl Picard-Siouï, Evelyne Papatie, Stéfanie Morin-Roy et Gilles Siouï, Shauit, Laurent Mckenzie.

22 avril : Laurent Mckenzie au Tam-tam Café, Québec, dans le cadre de la Caravane solidaire.

9 mai : Laurent Mckenzie au Centre St-Roch, Québec.

13-22 mai : Tournage de l'émission télévisée de variété musicale *Makusham I*, Moncton. Avec Bourbon Gauthier, Bryan André, Charles-Api Bellefleur, Christian Kit Goguen, Claire Pelletier, Claude Mckenzie, Dominique Reynolds, Elisapie Isaac, Gérald Laroche, Gilles Sioui, Hubert Francis, Jean-Guy Chuck Labelle, Joseph Edgar, JP LeBlanc, Kinnie Starr, Lucie Idlout, Mathieu Mckenzie, Melisa Pash, Richard Séguin, Ronald Bourgeois, Sakay Ottawa, Samian, Shaut Aster, Zachary Richard.

21 juin : Fête nationale des Autochtones, Montréal. Spectacles de musiques et danses traditionnelles en journée et de musique populaire à la place Émilie-Gamelin en soirée, avec Forestare (ensemble de cordes avec deux membres atikamekw), Elisapie Isaac (chanson populaire inuite), Samian (rap anishnabe) et Richard Séguin (chanson populaire québécoise). Cérémonie du Solstice des nations au Jardin des Premières Nations.

21 juin : Spectacles de la Journée nationale des Autochtones, Wendake. Avec Laurent Mckenzie et Claude Mckenzie.

23 juin : Fête Nationale sur les Plaines d'Abraham à Québec, « Une voix qui porte ». Christian Laveau fait un chant au tambour huron-wendat sur scène avec Richard Séguin, Yann Perreau, et Mara Tremblay (chanson populaire québécoise).

Autour des 11-12 juillet: Voyage en Abitibi, séjour à Kitcisakik et rencontres / entrevues avec artistes anishnabe : Noé Mitchell et Lucien Poucachiche de Lac-Simon, Mario Thomas, Charlie Penosway et Frank Penosway de Kitcisakik.

Fin juillet : Pow wow de Wendake.

6 au 9 août : 25<sup>e</sup> édition du festival Innu Nikamu, Mani-Utenam.

10-14 août : Festival Mamuitutau! à Ekuanitshit-Mingan, rassemblant des auteurs autochtones et allochtones du Québec, pour la suite de *Aimititau! Parlons-nous* (Morali 2008).

15 août : Fêtes du 15 août à Pessamit.

5 septembre : Mariage innu-atikamekw à Pessamit (spectacles de violon, Dany Bacon, Shal Bacon et Sam Bacon, Supay, Bryan André, Laurent Mckenzie, Kim Picard et Émilie Monnet).

13 septembre : *Le Moulin à paroles*, Plaines d'Abraham, Québec. Avec notamment Samian, Marie Belleau et Lisa Koperkualuk.

22 septembre : Lancement *There Will Be Stars* d'Elisapie Isaac, Studio Juste pour Rire, Montréal.

23 septembre : Lancement *Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais* de Chloé Sainte-Marie, à l'Excentris, Montréal. Avec la présence de Philippe Mckenzie et de Joséphine Bacon.

Automne 2009 : Spectacle *Le 8<sup>e</sup> Feu* produit et réalisé par le Wapikoni Mobile et la Maison des cultures nomades, présenté dans six Maisons de la culture de Montréal.

8 novembre : Salle de diffusion Parc-Extension

10 novembre : Théâtre Outremont. Avec Yann Perreau

11 novembre : Maison de la culture NDG

13 novembre : Maison de la culture Frontenac - avec Yann Perreau

14 novembre : Maison de la culture Pointe-aux-Trembles

20 novembre : Centre culturel Saint-Laurent

23 octobre : Première de la tournée *Ekumamu* de Florent Vollant, L'Anglicane, Lévis.

## 2010

30 janvier : Spectacle-maison de Kathia Rock pour financer son projet d'album, chez moi à Québec.

25 février : Première de la tournée *There Will Be Stars*, Elisapie Isaac, Grand Théâtre de Québec.

10, 12, 27 février : Rentrée de Chloé Sainte-Marie à Montréal pour la tournée *Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais*, au Gesù de Montréal.

17-18 février : Rentrée de Chloé Sainte-Marie à Québec pour la tournée *Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais*, au Grand Théâtre de Québec.

19 mars : KEBEK, Soirée Art-culture autochtone, L'Escalier, Montréal. Avec Kathia Rock.

25 mars : Lancement du site web Tipatcimo de la SOCAM, Hôtel-Musée Premières Nations, Wendake. Avec spectacles de Sakay Ottawa et Laurent Mckenzie.

29 mars : Spectacle *Tribu terre*, La Tohu, Montréal. Participation de Kathia Rock.

15 avril : Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA, Université Laval, Québec. Supay et Dany Bacon, Willie Nab, Jennifer Bellefleur, Sylvester Mestokosho, Shauit.

17 juin : *Célébration des Autochtones*, au Centre d'amitié autochtone de Montréal, diffusé à la radio CKUT 90.3FM. Célébration des Autochtones, diffusion radiophonique, performances musicales de CerAmony, Chelsea Vowel, DJ MadEskimo, Minda, Tiohtia:ke Intertribal Drum Circle, Moe Clark et autres, exposition d'oeuvres autochtones et souper communautaire. Une initiative de CKUT 90,3 FM et le Center Inter-Bande des Jeunes, cosubventionné par le First People's House de McGill et Justice en Attente.

21 juin : Fête nationale des Autochtones, Montréal, Réseau autochtone de Montréal. Cérémonie civique du solstice, films, colloque-forum, théâtre et danse. Cérémonie civique et autochtone du solstice, Jardin botanique de Montréal. Colloque, cocktail et présentation de trois films, Grande Bibliothèque de Montréal. Film « Voice of the Mapuche », Centre communautaire Simon Bolivar. Théâtre et Danse « Xajoj Tun Rabinal Achi » (Maya-Quiché du Guatemala), Productions Ondinnok, à l'Excentris. Présentation de deux films, Cinéma du Parc.

21 juin : Fête nationale des Autochtones, terrain extérieur du Musée Shaputuan, Uashat. Organisé par le Centre d'amitié autochtone de Sept-Îles. Dégustation de saumon cuit traditionnellement sur place,

démonstration de danse autochtone, parade de jeunes habillés traditionnellement, hot dog sur barbecue, chanteur au *teueikan*, prestation de l'artiste-peintre innu Ernest Aness Dominique, médecine traditionnelle innue par le thé.

21 juin : Souper-spectacle *Fête des Autochtones* au Tonneau à Québec, avec Claude Mckenzie, Gilles Sioui, Pascal Ottawa et les musiciens atikamekw Patrick Boivin et Louis-Philippe Boivin.

14 juillet : Elisapie Isaac en spectacle au Festival d'été de Québec, scène de Place d'Youville.

7 août : Spectacle *Retour de Kashtin*, festival Innu Nikamu, Mani-utenam.

14 août : Delvina Bacon, Centre communautaire, Pessamit.

## 2011

Avril : Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA, Université Laval, Québec.

Pow wow de Wendake. Avec notamment Claude Mckenzie, Sakay Ottawa, Kathia Rock.

8 octobre : Gala Teweikan, Cabaret du Capitole, Québec. Initié et organisé par la SOCAM, avec la collaboration des Sociétés de communications criées et inuit (TNI). Animation : Bernard Hervieux (Innu de Pessamit et directeur de la SOCAM) et Naomi Fontaine (Innue de Uashat et poète écrivaine). Les artistes lauréats des trophées y faisaient une prestation : Laura Niquay (Atikamekw de Wemotaci), Samian (Anishinabe de Pikogan), Shauit (Innu de Mani-Utenam), Philippe Mckenzie (Innu de Mani-utenam), CerAmony (Cris de Misassini et Chisasibi), Elisapie Isaac (Inuit de Salluit), René Weizineau (Atikamekw d'Opitciwan) et Denis Chachai (Atikamekw d'Opitciwan). Des artistes invités représentant la diversité musicale traditionnelle des nations autochtones du Québec ont aussi fait résonner leur musique sur scène. Alexandre Mckenzie (Innu de Matimekush) a ouvert le Gala par ses chants au *teueikan*; Akinisie et Alasia Sivuarapik (Inuit de Puvirnituk) reconnues parmi les meilleures chanteuses de gorge au Québec, ont fait entendre leurs chants de gorge; les Black Bears Singers (Atikamekw de Manawan) avec leurs chants de tambour pow wow de style nord contemporain, ont fait vibrer la scène lors de la finale collective sur la chanson *Ekuan pua* de Philippe McKenzie; Willie Dunn (Mi'kmaq de Listuguj), pionnier de la musique populaire autochtone au Québec et dans l'Est du Canada, invité d'honneur du Gala, a partagé son expérience, a chanté quelques chansons et a remis le Teweikan *Hommage et reconnaissance*.

Décembre : Inauguration de la *Galerie 11 Nations*, Salle Gilles-Carles, Marché Bonsecours, Montréal. Avec spectacles de Claude Mckenzie et Chloé Sainte-Marie.

21 décembre : Lancement de l'album *Sondakwa* de Christian Laveau, Hôtel-Musée Premières Nations, Wendake.

## 2012

Janvier : Fête communautaire célébrant les aînés pour souligner la fête des rois, Gymnase de l'école Teueikan, Ekuanitshit. Avec spectacle de Claude Mckenzie.

3-4 mars : Spectacles autochtones à l'Hôtel de glace de Québec. Gilles Sioui, Claude Mckenzie.

Avril : Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA, à l'Université Laval, Québec. Claude Mckenzie, Laura Niquay, Odaya, ...

18 avril : *Grand spectacle Wapikoni*, Montréal. Avec Samian, Sola (originaire du Pérou, chanson populaire hispanophone), Claude Mckenzie, Florent Vollant, Richard Séguin, Jerry Hunter (Atikamekw, danses de pow wow), DJ Horg, Patrick Boivin, ...

22 mai : Journée de la Terre, Grande marche de la Terre à Montréal. Discours et spectacle avec participation autochtone : chanteur au *teueikan* innu Charles-API Bellefleur, discours de Michèle Audette (Innue), présidente de FAQ, arrivée des marcheuses innues de la Marche Assi avec discours d'Élise Vollant (Innue), spectacle de Samian avec Sola.

19 juin : Fête nationale des Autochtones, terrain extérieur du musée Shaputuan, Uashat. Avec spectacle de Kashtin.

3 août : Festival Présence autochtone, Place des Festivals, Montréal. Spectacle de Florent Vollant, Samian, Claude Mckenzie, Jerry Hunter (Atikamekw, danses de pow wow), ...

Septembre : Festival western de St-Tite, spectacle de Kashtin (Florent Vollant et Claude Mckenzie) pour l'émission *Pour l'amour du country* animée par Patrick Normand.

17 novembre: *Limoil'innu*, Les amis du Mushuau-nipi, Îles d'Orléans. Laurent Mckenzie et Jennifer Bellefleur (chanson populaire innue), Robbob et Limoilou Libre (blues grass québécois avec une chanson innu-français sur le festival Innu Nikamu). Soirée sous le shaputuan avec festin et spectacles organisée par Robert Rebselj (Robbob) et Serge Ashini-Goupil (Amis du Mushuau-nipi).

14 décembre : Lancement montréalais de mon livre *Innu nikamu – L'Innu chante*, Salle Gilles-Carle, Galerie 11 Nations, Marché Bonsecours, Montréal. Avec allocution de Philippe Mckenzie et spectacles de Claude Mckenzie et Kathia Rock.

15 décembre : Lancement de mon livre *Innu nikamu – L'Innu chante*, Café Babylone, Québec. Avec allocution du chef Jean-Charles Piétacho et spectacles de Claude Mckenzie, Laurent Mckenzie et Robbob.

## 2013

20 février : Spectacle de Beatrice Deer (chanson populaire inuite), Maison du Nunavik, Québec.

Mars : Kashtin (Florent Vollant et Claude Mckenzie), spectacle et entrevue pour le tournage de l'émission *Fidèle au poste* animée par Éric Salvail, TVA, Montréal.

16 mars : Spectacle d'Idir (chansons traditionnelles et populaires kabyles d'Algérie), Palais Montcalm, Québec. Entrevue avec Idir et Viviane Michel.

10 avril : Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA, Théâtre de la cité universitaire, Université Laval, Québec.

Août : Festival Innu Nikamu, lancement nord-côtier de mon livre.



Octobre : 30e anniversaire de la SOCAM, Impérial de Québec. Claude Mckenzie, Grégoire Boys, ...

## 2014

9 avril : Printemps autochtone du Cercle Kisis, au Cercle, Québec. Avec Laurent Mckenzie.

10 avril : Soirée culturelle autochtone du CIÉRA-AÉA, au Petit Impérial, Québec.

5 juin : Grand lancement de l'album *EP* de Shait, dans le cadre des Soirées Art-culture autochtone, Café-bar l'Escalier, Montréal.

21 juin : Solstice autochtone du Cercle Kisis, au Cercle Lab Vivant, Québec.

Août : Présence autochtone à Montréal.

31 juillet : Lancement de l'album *Enfant de la terre* de Samian, dans le cadre du festival Présence autochtone, Place des festivals, Montréal.

16 octobre : Lancement de la sélection 2014 du Wapikoni Mobile et célébration de son 10e anniversaire. Au Dôme, Place des Festivals, Montréal. Cérémonie de lancement animée par Charles Bender avec les allocutions d'Éva Ottawa, présidente du CA du Wapikoni et ancienne Grand-Chef du Conseil de la Nation Atikamekw, Samian, rappeur et porte-parole du Wapikoni et Manon Barbeau, cofondatrice et directrice du Wapikoni. Projection des courts-métrages et vidéoclips sur grand écran. Performance musicale avec des artistes venus des communautés. Remise du Prix du public et du Prix spécial « Hommage ».

17 décembre 2014 : Lancement de la 4<sup>e</sup> saison de la série télévisée TAM et de la plateforme web interactive Radiotam.tv, au cercle Lab Vivant, Québec. Diffusion d'extraits des 13 épisodes présentant les artistes participants : Elisapie Isaac ; Shait ; Odaya ; CerAmony ; Melisa Pash ; Cheryl Bear ; Louis-Philippe Moar ; Ozalik ; Andrée Sioui Lévesque ; Pierre-Jean Cano ; Akienda Lainé ; Alexandre Godbout "Frakass" ; Dan L'inité ; Anne-Marie Gros-Louis ; Jennifer Bellefleur ; Gilbert Piétacho ; Sandrine Masse-Savard ; Joey Mark ; Arthur Petiquay ; des membres de l'Académie de percussions Kabir Kouba ; Supay ; Samuel Pinette ; Delvina Bacon ; Laurent McKenzie.

### **Annexe 3. Terrains ethnographiques**

2008 : Événements du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la Ville de Québec, à Québec et à Wendake.

Mars 2009 : Séjour à Puvirnituk lors du Puvirnituk Snow Festival.

9 juin au 4 septembre 2009 : terrain ethnographique dans la communauté de Mani-Utenam et retours subséquents, selon les événements et la disponibilité des personnes-clés.

Juillet 2009 : Séjour à Kitcisakik, entretiens avec des chanteurs-musiciens de Kitcisakik et de Lac-Simon.

Automne 2009 – hiver 2010 (terrains ethnographiques dans d'autres foyers du réseau) :

- Participation et observation du processus de création, d'organisation et de représentation des spectacles 8<sup>e</sup> Feu du Wapikoni Mobile / Maison des Cultures nomades à Montréal.
- Séjour à Pessamit pendant l'escale du Wapikoni Mobile (5-30 octobre 2009) et séjours intermittents au cours de l'année.
- Rencontre d'acteurs clés du réseau dans leur milieu d'origine, de résidence et/ou de travail, selon leur disponibilité, pour des périodes de quelques jours.
- Recherche d'archives écrites et audio-visuelles (internet, SOCAM, Bibliothèque nationale du Québec, Société Radio-Canada, Télé-Québec, APTN).
- Participation et observation dans les milieux autochtones urbains à Québec, à Wendake et à Montréal : spectacles, événements, radio *Voix autochtones*, participation au développement du prochain projet télévisuel musical des Productions Os en V, entrevues, entretiens de relations d'amitié et de travail.

Août 2011 : Projet *Des tentes aux maisons – volet Innu* de l'ARUC Tetauan à Uashat mak Mani-utenam : plusieurs entrevues réalisées avec des Innus de Uashat mak Mani-utenam par l'équipe de *Des tentes aux maisons* : Marie-Claude Hervieux, Marie-Laure Tremblay, Jacinthe Briand-Racine et moi-même (voir Charest *et al.* 2015a-b-c).

Septembre-octobre 2011 : participation à l'organisation du Gala de musique Teweikan avec la SOCAM, Wendake et Québec.

2011-2015 : Participation à l'émission *Voix autochtones* à CKIA FM 88,3, Québec, et aux événements du réseau de la scène musicale populaire autochtone au Québec, principalement à Québec, à Montréal, à Wendake, à Pessamit et à Uashat mak Mani-utenam.

## Annexe 4. Entretiens réalisés

Ordre chronologique

Une soixantaine de personnes/groupes

Environ 70 entrevues de 5 minutes à 1 h 45.

### **Tournée Soleil Levant**

Plusieurs entrevues avec les artistes et producteurs, Impérial de Québec, mai 2005.

Groupe Petapan (Innus de Pessamit), Bryan André (Innu de Mani-utenam/Matimekush), Laura Niquay (Atikamekw de Wemotaci), Arthur Petiquay (Atikamekw de Wemotaci), Yvon Lemieux (Québécois collaborateur).

### **Sakay Ottawa**

Atikamekw de Manawan, auteur-compositeur-interprète à la guitare, professeur au primaire.

- 9 mars 2006, Québec, 33 minutes. Diffusée à *Voix autochtones*.

- 22 janvier 2008, entrevue téléphonique avec Sakay Ottawa, diffusée en direct à l'émission *Voix autochtones*, CKIA FM 88,3, Québec. Par Véronique Audet et Marie Belleau.

### **Samian**

Anishnabe (Algonquin) de Pikogan, auteur rap (hip hop), vedette sur la scène québécoise et tournées internationales.

- 4 décembre 2007, entrevue téléphonique, environ 20 minutes. Avec Donna Larivière et Marie Belleau, diffusée à *Voix autochtones*.

- 8 janvier 2008, entrevue téléphonique, 10 minutes. Avec Marie Belleau, diffusée à *Voix autochtones*.

- 17 mars 2008, Québec, 19 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

### **Événement Innucadie**

Plusieurs entrevues, Capitoile de Québec, 26 janvier 2007. Avec Donna Larivière, diffusées à *Voix autochtones*. Chloé Sainte-Marie (interprète québécoise), Kathia Rock (Innue de Mani-utenam).

### **Événement Mishta Amun**

Maison communautaire Missinak à Québec, organisation du spectacle-bénéfice Mishta Amun et de divers événements à Québec. Plusieurs entrevues, conférence de presse hiver 2008, Québec. Avec Donna Larivière, diffusées à *Voix autochtones*. Pénélope et Nathalie Guay (fondatrices de Missinak, Innues de Mashteuiatsh), Caroline Tremblay (Québécoise collaboratrice), Mona Belleau (Inuk d'Iqaluit), Viviane Michel (Innue de Mani-utenam).

### **Artcirq**

Cirque inuit d'Iqaluit, musiciens auteurs-compositeurs-interprètes et acrobates.

- Janvier 2008, Québec, 56 minutes. Avec Marie Belleau, diffusée à *Voix autochtones*.

### **Gilles Sioui**

Huron-Wendat de Wendake, auteur-compositeur-interprète à la guitare, grand guitariste blues.

- Mai 2008, Québec. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

- Janvier 2009, Québec, 51 minutes.

**Guy Sioui-Durand**

Huron-Wendat de Wendake résidant à Québec, sociologue et critique d'art autochtone, commissaire autochtone pour différents événements culturels artistiques, dont les événements du 400<sup>e</sup> de la Ville de Québec à Espace 400<sup>e</sup>, cofondateur de la revue *Inter, art actuel*.

- 3 juin 2008, Québec, 48 minutes. Diffusée à CKIA FM 88,3, capsules du 400<sup>e</sup>.

**Buffy Sainte-Marie**

Crie, folk-singer anglophone, auteure-compositrice-interprète à la guitare, reconnue comme la pionnière de la musique folk autochtone au niveau de l'Amérique du Nord, artiste multidisciplinaire, comédienne, artiste visuelle numérique.

- Juin 2008, Montréal, 5 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Melissa Girvan**

Mi'kmaq de Listuguj, auteure-compositrice-interprète à la guitare.

- Juillet 2008, Wendake, 6 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Katerina Pihera aka Princess ATAK**

Maori de Rotoroa, Aotearoa (Nouvelle-Zélande), auteure-compositrice-interprète hip hop.

- 20 août 2008, Québec, 38 minutes. Par Véronique Audet et Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Jean Leloup**

Québécois, auteur-compositeur-interprète à la guitare.

- Entrevue téléphonique sur son spectacle Pow wow, 26 août 2008, Québec, 25 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Blaise Fortier et Mathieu Fortier**

Québécois, fondateurs de Jeunes musiciens du Monde (dont l'école à Kitcisakik)

- 14 octobre 2008, Québec, 20 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Manon Barbeau**

Québécoise (Montréal), cinéaste, cofondatrice et coordonnatrice du Wapikoni Mobile.

- 18 octobre 2008, Québec, 6 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Claude Mckenzie**

Innu de Matimekosh/Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare, harmoniciste, ancien bassiste, reconnu sur la scène québécoise, ancien membre du groupe Kashtin.

- 22 octobre 2008, Québec, 6 minutes. Diffusée à *Voix autochtones*.

Plus beaucoup de notes d'entretiens informels.

**Malcolm Riverin**

Innu de Pessamit, auteur-compositeur-interprète rap/hip hop, vidéoclip avec le Wapikoni Mobile.

- Automne 2008, Québec. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Stéphanie Morin-Roy (et ses parents Louise Morin et M. Roy)**

Anishnabe (Algonquine) adoptée par des Québécois, harmoniciste, guitariste et chanteuse.

- Février 2009, Québec, 15 minutes. Avec Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Patrick Harondionda Gros-Louis**

Huron-Wendat de Wendake, auteur-compositeur-interprète à la guitare, chanteur traditionnel au tambour, danseur traditionnel, comédien.

- 22 février 2009, Wendake, 47 minutes (avec enregistrements de musique).
- Notes d'entretien téléphonique, 15 novembre 2008.

**Jérôme Labbé**

Innu de Pessamit, technicien de son pour spectacles/événements et radio CIMB de Pessamit, concepteur et administrateur de sites web autochtones, dont Innutube.

- Février 2009, Pessamit. Avec Paula Morgado et Claudio De Sena. Filmée et enregistrée par Paula Morgado et Claudio De Sena.

**Éric Canapé, Michel Canapé et Ulric Riverin**

Innus de Pessamit, auteurs-compositeurs-interprètes à la guitare, batterie, mandoline, *slide guitar*, etc., membres du groupe Petapan.

- Février 2009, Pessamit, 23 minutes. Avec Paula Morgado et Claudio De Sena. Filmée et enregistrée par Paula Morgado et Claudio De Sena. Diffusée à *Voix autochtones*.

**Alexis Vollant**

Innu de Pessamit (9 ans), jeune pianiste et chanteur, auteur-compositeur-interprète.

- Février 2009, Pessamit, 39 minutes (avec enregistrements de musique). Diffusée à *Voix autochtones*. Aussi Yves Michel nous parle d'Alexis, décembre 2008, *Voix autochtones*.

**Jérôme Mollen**

Innu d'Ekuanitshit (Mingan), aîné chanteur au *teueikan*.

- 4 mars 2009, Ekuanitshit, 42 minutes. Avec Paula Morgado. Filmée et enregistrée par Paula Morgado et Claudio De Sena.

**Lucien « Puset » Mckenzie**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare.

- Mars 2009, Mani-Utenam, 41 minutes.

**Bill St-Onge**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare.

- Mars 2009, Mani-Utenam.

**Richard Dawson**

Métis Inuit du Labrador, auteur-compositeur-interprète, groupe The Flummies.

- Mars 2008, Puvirnituaq, 6 minutes.

**Rémi Giguère et les jeunes de Kangirsujuaq Drummers**

Québécois, musicien polyvalent, professeur de percussions brésiliennes à Kangirsujuaq  
Jeunes musiciens inuits de percussions brésiliennes de Kangirsujuaq, Nunavik.

- Mars 2008, Puvirnituaq, 20 minutes.

**Caroline Angalik**

Inuk d'Arviat au Nunavut, auteure-compositrice-interprète à la guitare.

- Mars 2008, Puvirnituaq, 5 minutes.

**Ilai Armiuq**

Inuk d' Akulivik au Nunavik, auteur-compositeur-interprète à la guitare, un des pionniers de la musique populaire inuite à Puvirnituaq.

- Mars 2009, Puvirnituaq, 20 minutes.

**Tumasi**

Inuk de Puvirnituaq, professeur de culture traditionnelle, chants de bouche traditionnels d'homme inuit.

- Mars 2008, Puvirnituaq, 33 minutes.

**Aisa Koperqualuk**

Inuk de Puvirnituaq, auteur-compositeur-interprète à la guitare, basse, clavier, batterie, groupe Aisa's Generation.

- Mars 2008, Puvirnituaq, 25 minutes.

**Laurent Mckenzie**

Innu de Pessamit, auteur-compositeur-interprète à la guitare, ancien membre du groupe Innu Pacific.

- 24 mars 2009, Québec, environ 30 minutes. Par Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Florent Vollant**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare et au tambour, reconnu sur la scène québécoise, ancien membre du groupe Kashtin, propriétaire du Studio Makusham à Mani-Utenam, cofondateur du festival Innu Nikamu, fondateur du Studio Makusham, 50aine.

- Août 2011, Mani-utenam, avec Danielle Descent et Jean-Luc Vollant, fondateurs du festival Innu Nikamu.

- Août 2009, Mani-utenam, avec Kim Fontaine.

- Entrevue sur la sortie de son album Eku Mamu, mai 2009, Québec, 40 minutes. Diffusée à *Voix autochtones*.

- Entrevue sur la tournée de spectacles Eku Mamu, 15 octobre 2009, Québec, 19 minutes. Diffusée à *Voix autochtones*.

- Septembre 2003, Mani-Utenam, 45 minutes. (maîtrise)

**Claudette Labbé**

Innu de Pessamit, auteure-compositeure-interprète à la guitare et au tambour, animatrice à la radio CIMB Ntetemuk 95,1 FM de Pessamit.

- 26 mai 2009, Pessamit, 32 minutes.

**André Dudemaine**

Innu de Mashteuiatsh, cofondateur et directeur du Festival Présence autochtone.

- Enregistrement d'une conférence de presse par Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*, juin 2009. Montréal, 19 minutes.

**Raoul Vollant**

Innu de Mani-Utenam, animateur à la radio CKAU de Uashat mak Mani-Utenam.

- Juin 2009, Mani-Utenam, 45 minutes.

**Noé Mitchell et Lucien Poucachiche**

Anishnabe (Algonquins) de Lac-Simon, auteurs-compositeurs-interprètes à la guitare, membres fondateurs du groupe Anishnabe.

- Juillet 2009, Val D'Or, 1 h 08.

**Frank Penosway**

Anishnabe (Algonquin) de Kitcisakik, auteur-compositeur-interprète à la guitare, vidéoclip avec le Wapikoni Mobile.

- Juillet 2009, Kitcisakik, 48 minutes.

**Charlie Penosway**

Anishnabe (Algonquin) de Kitcisakik, auteur-compositeur-interprète à la guitare, un pionnier de la chanson populaire anishnabe, vidéoclip avec le Wapikoni Mobile.

- Juillet 2009, Kitcisakik, 61 minutes.

**Mario Thomas**

Anishnabe (Algonquin) de Kitcisakik, auteur-compositeur-interprète à la guitare, ancien membre du groupe Anishnabe, professeur de musique anishnabe à l'école Jeunes musiciens du monde de Kitcisakik.

- Juillet 2009, Kitcisakik, 18 minutes.

**Augustin Paul**

Innu de Pessamit, cofondateur et agent-promoteur du groupe Aishkat.

- Juillet 2009, Pessamit, 1h10.

**Kanikuen Mark**

Innu de Sheshatshit (Labrador), auteur-compositeur-interprète à la guitare, membre des groupes de Sheshatshit Meshikamau et Tipatshimun.

- Juillet 2009, Pessamit, 36 minutes.

**Moïse Jourdain**

Innu de Uashat, musicien (clavier, ancien groupe Kashkun) et producteur de musique innue, propriétaire, technicien de son et arrangeur musical du Studio Inniun à Uashat.

- Août 2009, Uashat, 1 h 33.

**Willie Dunn**

Mi'kmaq de Listuguj, folk-singer anglophone, auteur-compositeur-interprète à la guitare, un des pionniers de la musique folk autochtone, reconnu au niveau de l'Amérique du Nord.

- 10 août 2009, Mani-Utenam, 26 minutes.

**Philippe Mckenzie**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare, reconnu comme pionnier de la musique populaire innue.

- Septembre 2011, entrevue téléphonique pour le Gala Teweikan.

- Août 2011, Mani-utenam, projet Des tentes aux maisons.

- Août 2009, Mani-Utenam, 1 h 47.

- Août 2003, Mani-Utenam, 1 h 13. (maîtrise)

**Kathia Rock**

Innue de Mani-Utenam, auteure-compositrice-interprète à la guitare et au tambour, vidéoclip avec le Wapikoni Mobile.

- Août 2009, Mani-Utenam, 54 minutes.

- 14 août 2003, Mani-Utenam, 48 minutes. (maîtrise)

- Aussi janvier 2007 (Innucadie), Québec, 3 minutes, diffusée à *Voix autochtones* et décembre 2008, entrevue téléphonique à *Voix autochtones* avec Donna Larivière, 10 minutes.

**Ti-John Ambroise**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare, arrangeur musical.

- Août 2009, Mani-Utenam, 58 minutes.

**Shaushiss Fontaine**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare, vidéoclips avec le Wapikoni Mobile.

- Juillet 2009, Mani-Utenam, 18 minutes.

**Kim Fontaine**

Innu de Mani-Utenam, bassiste, technicien de son et arrangeur musical au Studio Makusham à Mani-Utenam.

- Août 2011, Mani-utenam, projet *Des tentes aux maisons – volet Innu*, ARUC Tetauan.

- Avec Florent Vollant, août 2009, Mani-Utenam, 1 h 45.

**Bozo St-Onge**

Innu de Mani-Utenam, auteur-compositeur-interprète à la guitare, ancien groupe Uashau Stone.

- Août 2009, Mani-Utenam, 37 minutes.

**Réginald Vollant**

Innu de Mani-Utenam, producteur de la série télévisée d'émissions musicales *Makusham* (2009) à APTN.

- Août 2009, Mani-Utenam, 57 minutes.

**Spencer St-Onge et Carl Grégoire**

Innus de Uashat mak Mani-Utenam, auteurs-compositeurs-interprètes à la guitare et à la batterie, groupe Uashtushkuau, vidéoclips avec le Wapikoni Mobile.

- Septembre 2009, Uashat, 12 minutes. Entrevue diffusée à *Voix autochtones* en novembre 2009.

**Iphigénie Marcoux, Karine Van Ameringen et Tobie Fraser**

Québécois (de Montréal), cinéastes et travailleur social, formateurs du Wapikoni Mobile 2009 à Uashat mak Mani-Utenam.

- Septembre 2009, Uashat, 1 h 27.

**Biz de Loco Locass**

Québécois, auteur-compositeur-interprète rap/hip hop, membre des Loco Locass.

- Entrevue téléphonique sur l'événement Le Moulin à Paroles, septembre 2009, Québec, 28 minutes.

Par Donna Larivière, diffusée à *Voix autochtones*.

**Elisapie Isaac**

Inuk de Salluit au Nunavik, auteure-compositeure-interprète à la guitare en langues inuktitut, anglaise et française.

- Entrevue sur le lancement de son 2<sup>e</sup> album *There will be Stars*, 17 septembre 2009, Québec, 16 minutes. Diffusée à *Voix autochtones*.

- Entrevue sur la tournée de son album *There will be Stars*, janvier 2010, Québec, 19 minutes.

**Chloé Sainte-Marie**

Québécoise, chanteuse, interprète de chansons en langues autochtones du Québec (Innu, Inuktitut, Mohawk), dont un album entier consacré à Philippe Mckenzie, pionnier de la musique populaire innue.

- Entrevue sur l'album hommage à Philippe Mckenzie. Septembre 2009, diffusée à *Voix autochtones*.



- Entrevue sur sa tournée de spectacles de l'album *Nitshisseniten e tshissenitaman* (Philippe Mckenzie), diffusée à Voix autochtones, janvier 2010. Québec, 12 minutes.

### **Rémi Castonguay**

Atikamekw, guitariste classique formé à l'UQAM, membre du groupe *Forestare*.

- 23 septembre 2009, Montréal, 31 minutes.

Transcrite (manque 22 min)

- 10 novembre 2009, Montréal, 54 minutes.

### **Moe Clark**

Métisse de l'Alberta résidant à Montréal, artiste multidisciplinaire, auteure-compositrice-interprète à la *loop* pédale et au tambour, spoken word, *performeuse* théâtrale, artiste graphiste.

- 30 octobre 2009, Montréal, 53 minutes.

### **Marie Belleau**

Inuk d'Iqaluit au Nunavut, chanteuse de gorge, animatrice de radio (*Voix autochtones*) et de spectacles/festivals/événements, b-girling (danse hip hop).

- 5 novembre 2009, Québec, 25 minutes.

### **Luc Vincent-Savard**

Huron-Wendat, producteur de la série d'émissions télévisées musicales *TAM (Talents autochtones musicaux)* à APTN, sur les auteurs-compositeurs-interprètes autochtones du Québec.

- 16 décembre 2009, diffusée à *Voix autochtones* le 5 janvier 2010. Québec, 30 minutes.

### **Florent Vollant, Danielle Descent et Jean-Luc Vollant**

Fondateurs du festival Innu Nikamu.

Jean-Luc Vollant : Innu de Mani-utenam, co-fondateur du festival Innu Nikamu.

Danielle Descent : une femme allochtone mariée à Sylvain Vollant et vivant à Mani-utenam depuis les années 1970, psychologue et co-fondatrice du festival Innu nikamu.

- Août 2011, Mani-utenam.

### **Sylvain « Pudu » Vollant**

Coordonnateur du festival Innu Nikamu jusqu'en 2009.

- Août 2011, Mani-utenam, projet *Des tentes aux maisons – volet innu*, ARUC Tetauan.

### **Willy Mitchell**

Auteur-compositeur-interprète folk-country-rock anishnabe-algonquin de Kitigan Zibi habitant à Mistassini, un des pionniers de la musique populaire autochtone.

- Septembre 2011, entretien téléphonique.

### **Beatrice Deer**

Auteure-compositrice-interprète inuite du Nunavik et mohawk chantant en inuktitut et en anglais.

- 20 février 2013, Maison du Nunavik, Québec.



## Annexe 5. Artistes, albums et réalisations (compléments)

### Willie Dunn

Willie Dunn a enregistré son premier album long-jeu de neuf chansons en 1971, titré *Willie Dunn*, avec l'aide de Johnny Yesno comme réalisateur et la maison de disques indépendante Summus de Toronto (Howes 2014 : 9-10; Wright-McLeod 2005 : 95; Conner 2014). Il y était accompagné de son guitariste Bob Robb, de Norman Ricketts à la basse, du Samson Cree Jerry Saddleback aux percussions, du flûtiste jazz Jack Zaza et du violoniste Al Cherney (Howes 2014 : 10). Comme la maison de disques indépendante avait des problèmes de distribution, Willie Dunn a décidé l'année suivante de réenregistrer son matériel aux Studios André Perry à Montréal, toujours sous le titre *Willie Dunn* (Howes 2014: 10-11). Il y était accompagné de davantage de musiciens, dont le violoneux mi'kmaq Lee Cremo et le harpiste paraguayen Eralio Gill (Howes 2014 : 11). Le mouvement traditionaliste mohawk White Roots of Peace a aidé financièrement à la production de cet album avec la maison de disque Kot'ai en 1972 (Howes 2014: 11; Wright-McLeod 2005 : 95; Conner 2014). Dunn a ensuite versé les profits de la vente de l'album pour aider à la publication du journal mohawk *Akwesasne Notes* (Howes 2014: 11; Conner 2014). Vers 1971, il a produit avec CBC International l'album EP *Stories and Songs* (Wright-McLeod 2005 : 95). En 1980, il a sorti son deuxième album long-jeu, *The Pacific*, enregistré avec la Société Radio-Canada (CBC) à Montréal et produit par Boot Records, reproduit en 1983 (*Idem*). Sur *The Pacific*, il a innové en intégrant en *spoken word* les paroles des poètes anglais William Shakespeare et T.S. Elliot avec les chanteurs au tambour mohawk Akwesasne Drummers (Wright-McLeod 2005 : 94; Howes 2014 : 11-12; Shanahan 2013). En 1984, grâce à l'intérêt de son ami allemand Claus Biegert, son album *The Vanity of Human Wishes* a été produit et distribué en Europe par la compagnie de disque allemande Trikont (Howes 2014 : 11-12; Wright-McLeod 2005 : 95). Cette dernière a aussi reproduit et distribué sur les marchés européens son album *The Pacific* ainsi que les compilations *Walking Eagle* (Dunn 2004) et *Son of the Sun* (Dunn 2005), lui faisant connaître un succès européen et faire des grandes tournées en Europe à partir des années 1980, notamment en Allemagne, en Suisse, en Autriche et en Italie (Dunn 2009 : entretien; Howes 2014 : 11-12; Wright-McLeod 2005 : 95; Shanahan 2013; Bio 2011). Son album *Metallic*, sorti en 1999 et produit avec Aural Traditions au Canada, revisitait les meilleures chansons de ses deux premiers albums long-jeux, *Willie Dunn* et *The Pacific* (Wright-McLeod 2005: 95; williedunn.ca). En 2001, cet album a atteint le numéro 3 de la Hit-parade des chansons sur internet, ensuite détrôné par la sortie de l'album *Harvest Moon* de Neil Young (williedunn.ca).

Ses chansons se sont retrouvées dans des émissions de radio comme *Our Native Land* animée par Johnny Yesno à CBC et sur de nombreux albums de compilations musicales (Wright-McLeod 2005 : 94-95; Howes 2014 : 9-12). Dans les années 1990, reprenant des airs et des thèmes de sa chanson *Son of the Sun* (Kashtin 1991), il a enregistré la chanson *Stay in School* (« L'école avant tout ») pour encourager les étudiants autochtones à poursuivre leurs études. Avec des artistes autochtones du Canada dont l'Inuk Susan Aglukark, Don Ross, l'Ojibwa Shingoose, Fara Palmer et l'Abénakise Sylvie Bernard de Wolinak qui en chante les paroles en français, il l'a enregistrée sur l'album *Children of the World* produit par Groupe Concept et Musicor et réalisée également en vidéoclip (Dunn *et al.* 1994). Elle a été incluse en 1995 sur la compilation *Here and Now : A Celebration of Canadian Music*, célébrant le 50<sup>e</sup> anniversaire des Nations unies, sur le *Disque 1 : Music of the First Peoples and Folk Music* (williedunn.ca; Wright-McLeod 2005 : 95; Dunn 1995). Trois de ses chansons, *I Pity the Country*, *Peruvian Dream* (Dunn 1971) et *Son of the Sun* (Dunn 1984), font partie de la compilation de musiques populaires autochtones *Native North America Vol.1 : Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985* (Howes 2014), où le DJ et chercheur passionné Kevin «Sipreano» Howes lui fait honneur en lui consacrant plusieurs pages de présentation biographique avec photos, couvertures d'albums et textes de chansons (Howes 2014 : 6-12, 94, 96, 98, 102, 108, 117, 120).

Willie Dunn a fait de nombreux spectacles au Canada, aux États-Unis et en Europe. Il a côtoyé et partagé la scène avec de nombreux artistes autochtones reconnus, tels Floyd Westerman, Paul Ortega, Buffy Sainte-Marie, Duke Redbird, Shingoose, David Campbell, Susan Aglukark, Morley Loon, Alanis Obomsawin, Philippe McKenzie et Florent Vollant, ainsi qu'allochtones tels que Leonard Cohen (Howes 2014 : 11; Leijon 2015). Dans les années 1960-1970, il chantait entre autres dans les bars de la Young Street à Toronto, où jouait aussi le fameux groupe The Band, dont le Mohawk de Six Nations Robbie Robertson faisait partie (Jarnow 2014; Wright-McLeod 2005 : 165-168). Il participait régulièrement au festival folk ontarien Mariposa (Dunn 2009 : entretien; Encyclopédie canadienne/Mariposa) et, plus récemment, au *Aboriginal Voices Music Festival* au Harbourfront à Toronto, ainsi qu'à l'émission de télévision *Buffalo Tracks* au réseau APTN (Bio 2011; williedunn.ca). Dans les années 1990 et 2000, il a notamment participé à la tournée First Peoples Arts Showcase en 1998, fut l'un des sept artistes canadiens choisis pour se présenter en spectacle au North American Folk and Dance Alliance en Ohio en 2000, a participé au spectacle Nations in a Circle en 2002 et il a reçu en 2004 une bourse du Conseil des Arts du Canada pour participer à l'exposition de musique du monde WOMEX à Berlin (Shanahan 2013; Wright-McLeod 2005 : 95; Bio 2011; Wiki; williedunn.ca).

Artiste, penseur et militant polyvalent, Willie Dunn était aussi cinéaste et directeur cinématographique à l'ONF, artiste-peintre, vétéran, co-fondateur en 1971 du Native Council of Canada (devenu Congress of Aboriginal Peoples), politicien membre du NPD et ambassadeur des Premières Nations du Canada (Howes 2014 : 6-12; Ottawa Citizen 2013; Shanahan 2013; williedunn.ca; Wiki). En plus de son court-métrage musical *The Ballad of Crowfoot* (Dunn 1968), il a entre autres réalisé *The Other Side of the Ledger: An Indian View of the Hudson's Bay Company* (Dunn et Defalco 1972), *The Eagle Project* et *The Voice of the Land is in Our Languages* (Howes 2014 : 11; Wright-McLeod 2005 : 94-95; Shanahan 2013; Encyclopédie canadienne; williedunn.ca; Wiki). Ses oeuvres musicales et son talent de compositeur ont été mis à contribution pour la trame sonore de plusieurs films, dont *Cold Journey* (Defalco 1975), *Les événements de Restigouche* (Obomsawin 1984), *Okanada : Behind the Lines at Oka* (Fichman 1991), *Le Silence des fusils* (Lamothe 1997) et *Honey Mocassins* (Nero 1998) (Howes 2014 : 11, 47; Wright-McLeod 2005 : 94-95; Shanahan 2013; williedunn.ca; Wiki).

## **Alanis Obomsawin**

En 1969, pour l'ONF, Alanis Obomsawin a composé la musique du court-métrage d'animation *Charley Squash Goes to Town* (Redbird 1969) et en 1981, de *Luna, Luna, Luna* (Elnécavé 1981) (Wiki). Dans les années 1970, elle a enregistré des chansons traditionnelles abénakises sur le petit disque vinyle (EP) *Indian Songs* avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal (Obomsawin c1970'; Wright-McLeod 2005 : 146; Diamond 1987 : 164) En 1985, encore avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada à Montréal, elle a enregistré l'album *Bush Lady*, produit et distribué par Radio-Canada (Obomsawin 1985; Diamond 1987 : 163-164; MOCM). En 1960, à 27 ans, elle a fait ses débuts comme chanteuse professionnelle à New York (ONF; Wiki). Son art et son action sociale se sont fait remarquer, surtout dans les milieux anglophones, et lui ont mérité, en 1965, un documentaire sur elle réalisé par la CBC pour l'émission « Telescope » (BAQ). Passant ainsi à la télévision, elle a été repérée par deux producteurs de l'ONF, Wolf Koenig et Bob Verrall, qui l'ont invitée à travailler avec eux comme consultante (BAQ). C'est alors qu'Alanis a pris goût au médium cinématographique et a décidé de faire elle-même des films, de parler des Autochtones à partir d'un point de vue autochtone (BAQ; ONF; Wiki). Elle a commencé ses premiers projets vidéo en 1967 et a achevé son premier film en 1971 avec l'ONF, *Christmas at Moose Factory*, présentant des enfants Cris de cette communauté de la Baie James (BAQ; ONF; Wiki). À travers ses productions, en 1969, elle est

devenue mère de sa fille Kisos Obomsawin (Wiki; BAQ)<sup>148</sup>. Depuis, avec l'ONF, elle a accompli une carrière de documentariste militante de grande renommée en réalisant plus de trente films très sensibles et finement documentés mettant au jour des problématiques autochtones et cherchant à les résoudre, réclamant justice sociale et donnant la parole à son peuple (BAQ; ONF; Wiki). En tant que chanteuse ou conteuse, elle a participé à de nombreux festivals et événements. De 1970 à 1976, elle a été responsable de la programmation autochtone du festival folk ontarien Mariposa, où se sont côtoyés et présentés en spectacle de grands artistes autochtones comme elle-même, Willie Dunn et Shingoose, et des artistes folk allochtones très reconnus comme Joni Mitchell, James Taylor et Joan Baez (Encyclopédie canadienne). En avril 1973 à Montréal, elle a participé au gigantesque festival bénéfice pour le Save James Bay Fund, manifestant à la défense des Cris contre les projets hydroélectriques de la Baie James, aux côtés d'artistes québécois, autochtones, canadiens et américains comme Joni Mitchell, Peter Yarrow, Ian & Sylvia, Gilles Vigneault, Les Séguin<sup>149</sup>, Willie Dunn, Johnny Yesno, Duke Redbird, Sugluk, Dog Rib Indian Hand Games Players, Prairies Dancers, Six Nations Reserve Dancers et Eskimo Drum Dancers (Howes 2014 : 19; Gagné 1977 : 440).

Alanis Obomsawin s'est méritée de nombreux prix et distinctions prestigieux au fil de ses quarante ans et plus de carrière (BAQ; ONF; Wiki). Notamment, elle est devenue membre de l'Ordre du Canada en 1983 et fait Officier de l'Ordre du Canada en 2002 (BAQ). Elle a également reçu les prix majeurs du Gouverneur général en arts visuels et en arts dramatiques en mars 2001, et en mai 2008, le prix du Gouverneur général pour les arts de la scène - Réalisation artistique (*Lifetime Artistic Achievement*) (BAQ; Wiki; Gouverneur général). Sa contribution au savoir, par la qualité documentaire de son œuvre, sa préservation et sa valorisation du patrimoine autochtone et son enseignement occasionnel dans les milieux scolaires et universitaires, s'est même fait reconnaître dans les milieux académiques. Elle a reçu quatre doctorats honorifiques en littérature (Carleton), en droit (Concordia, Western Ontario) et en lettres (York), ainsi que le Prix de contribution exceptionnelle décerné par la Société canadienne de sociologie et d'anthropologie en 1994 (SCSA-CASCA) (ONF). Elle s'est également impliquée fortement dans divers conseils d'administration et comités dans les domaines sociaux et artistiques, notamment en siégeant au Comité consultatif des Premiers Peuples du Conseil des arts du

---

<sup>148</sup> Fille de Joséphine Bacon, connue enceinte sur un tournage, adoptée par Alanis (Bacon et Isaac 2008 après *Mishta Amun* : comm. pers.; Bacon et Obomsawin, Montréal 2010 : comm. pers.).

<sup>149</sup> Dans la biographie de Richard Séguin, il est mentionné que Les Séguin ont participé « avec Joni Mitchell et Peter, Paul & Mary au spectacle bénéfice Amishqua pour la défense des droits de la nation crie de la Baie James » (richardséguin.com). Cependant, le spectacle figure parmi ses réalisations de l'année 1970... (*Idem*)

Canada (Obomsawin 2002), en étant membre du conseil d'Aboriginal Voices et membre à vie du conseil d'administration de l'Aboriginal Peoples Television Network (APTN) (ONF; BAQ; Wiki). Bien qu'ayant reçu de grandioses reconnaissances dans les milieux anglophones, ironiquement, elle en a peu reçu venant des milieux francophones du Québec. Cependant, en 2011, le Conseil de la culture du Centre-du-Québec, région d'où elle vient et où elle est retournée habiter ces dernières années, lui a décerné le Prix Hommage au GalArt (Wiki).

### ***Bush Lady* d'Alanis Obomsawin**

L'album *Bush Lady* d'Alanis Obomsawin a été enregistré avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada dans les années 1980 (Obomsawin 1985, SQN 107). Il se démarque des autres de la série SQN par sa saveur musicale d'avant-garde, sortant complètement des créneaux country et rock. On peut y entendre deux chansons traditionnelles abénakises (*Odana* et *Nzi Waldam*), l'histoire du massacre de 1759 à Odanak par le raid de Rogers selon sa tradition orale (*Théo*)<sup>150</sup>, contée en français, un poème en anglais (*Mother of Many Children*) ainsi que deux compositions originales militantes en anglais (*Bush Lady* et *Gold People*), le tout ponctué de chants de vocalises syllabiques (Obomsawin 1985). Son chant théâtral, ses paroles *spoken word* et le battement du tambour y sont accompagnés de musiciens classiques québécois, conférant un ton audacieux de musique contemporaine à l'album: Marie-France Richard au hautbois, Mario Giroux au violoncelle et François Richard à la flûte (*Idem*). Jean Vanasse en a été l'arrangeur et le directeur musical, André Riopel l'assistant technique et Alain de Grandbois, très connu sur la scène de musique folklorique du Québec, en était le réalisateur pour le Service du Québec Nordique (Obomsawin 1985; Wright-McLeod 2005 : 146). En couverture de l'album, on voit une photo d'Alanis Obomsawin, portant sur ses cheveux noirs noués en deux tresses, une broche avec plumes pendantes, et le logo de Radio-Canada lui fait comme une auréole derrière la tête (Obomsawin 1985 : couverture).

---

<sup>150</sup> « C'était en 1759. À l'automne, le 4 octobre. Depuis la mi-septembre, nos guerriers étaient partis à Québec rejoindre Montcalm. À Odanak, notre peuple fêtait. C'était le retour de la chasse. Ça chantait, ça dansait. Ça se passait dans la grande maison du conseil, tout près d'ici, près de l'église d'aujourd'hui. De temps en temps, il y en avait qui sortaient dehors pour se rafraîchir. ... [Un Mohican est venu les avertir de se cacher car l'armée anglaise s'en venait détruire leur nation, leur village de femmes, enfants et aînés. Mais certains sont restés et ont été tués.] » (Paroles de *Théo*, Obomsawin 1985)

## Morley Loon

Ses albums EP *Songs in Cree. Composed & Sung by Morley Loon* (Loon c1975, QC-1271, cinq chansons) et *Cree Songs. Composed and Sung by Morley Loon* (Loon c1976, QCS-1302, six chansons<sup>151</sup>) ont été réalisés par Les McLaughlin au Service du Nord de Radio-Canada à Montréal. On peut y entendre ses chants en langue crie, parfois doublés par lui-même, accompagnés par lui-même à la guitare et à l'harmonica, ainsi que de flûte par R. Daignault et de percussions à main par J. Kelly (Loon 1981 : verso; Howes 2014 : 47; Weird Canada 2010). En 1981, son album long-jeu *Nooj Meech / Northland, my Land / Cette terre du Nord qui est mienne* (NCB 503) a été produit et commercialisé par Boot Records en collaboration avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada, rassemblant les enregistrements de ses deux premiers vinyles EP (Loon 1981; Howes 2014 : 47). Morley Loon a aussi autoproduit des cassettes audio qu'il distribuait lors de ses spectacles et ses voyages pour financer sa musique, comme l'ont fait plusieurs artistes autochtones (Loon 1984; C. Rising-Moore 2010<sup>152</sup>). Son œuvre a été entendue et appréciée à la grandeur du Canada et en a inspiré plusieurs. Sa chanson *Agajee dona nooch (Yo Ya He Yay)*, devenue un classique, a été interprétée par le groupe mi'kmaq Ancestral Fire de Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick, sur leur album *Honouring Who We Are* (2002) (Wright-McLeod 2005 : 46). En Colombie-Britannique à la fin des années 1970, début 1980<sup>3</sup>, il a cofondé le groupe Red Cedar basé à Vancouver, avec Willie Trasher, Robert Hall, Nilak et Mia Hunt (Howes 2014 : 29, 48; Wright-McLeod 2005 : 127; Conner 2014).

Morley Loon a fait de nombreux spectacles à travers le Canada, les États-Unis et l'Europe. Il a participé à un grand concert avec notamment les chanteurs autochtones David Campbell et Buffy Sainte-Marie à Scheeteson (Dead Man Creek) en Colombie-Britannique; Carl Rising-Moore, un bon ami à lui, l'accompagnait alors au tambour à main (C. Rising-Moore 2010). En 1980, avec Red Cedar et le collectif White Roots of Peace, il a fait une tournée américaine qui a culminé en spectacle au *Black Hills International Survival Gathering* dans le Dakota du Sud aux États-Unis, aux côtés de Floyd Westerman, the Thunderbirds Sisters et bien d'autres (Wright-McLeod 2005 : 127; Howes 2014 : 48). En tant qu'artiste, il a participé au projet Baie James, une exposition avec un catalogue fait par les Allemands Wittenborn et Bierget en 1981 (L. Labrie 2014<sup>153</sup>).

---

<sup>151</sup> 500 exemplaires ont été produits et distribués à titre promotionnel (Weird Canada 2010).

<sup>152</sup> Carl Rising-Moore, 8 décembre 2010, WeirdCanada.com.

<sup>153</sup> Lise Labrie on January 22, 2014, WeirdCanada.com.



## ***Northland, my land / Cette terre du Nord qui est mienne de Morley Loon***

Le quatrième album de la série NCB est celui Morley Loon, *Nooj Meech / Northland, my land / Cette terre du Nord qui est mienne* (Loon 1981, NCB 503). Il avait été l'un des premiers à être enregistré par le Service du Québec nordique à Montréal dans les années 1970 (Loon c1975, c1976). Il est le seul Cri-Eeyou de la série, tous les autres étant Inuit, mais non le moindre. Au verso de son album produit avec Boot Records, on le présente comme un chanteur-huard en résonance avec ses traditions, son territoire vital et son époque de grands changements :

Le chant du huard, obsédant et évocateur lorsqu'il se répercute à travers les lacs et les rivières du Nord, a été choisi par Morley Loon comme une sorte d'indicatif pour son premier enregistrement. Morley, comme ses congénères, est en résonance<sup>154</sup> avec le sol, sa faune et sa flore, si bien que la nature devient un thème dominant de son inspiration. Les gens de sa race ont un respect profond de l'animal sauvage qu'ils chassent et qui assure leur subsistance. Cette résonance avec la nature trouve son expression en langue crie dans les valeurs traditionnelles poursuivies par les Amérindiens. « Ne plus chasser jamais? », chante Morley Loon. N'y aura-t-il plus cette poursuite dans les bois, plus de recherche du gibier, plus de festins ni de fêtes amicales où l'on se retrouve entre soi dans des camps temporaires pour amasser des provisions en vue des jours de disette? La perspective de devoir renoncer à la chasse en raison des progrès de la technologie ou de l'aménagement du territoire est un chaud sujet de discussion parmi les Amérindiens du Nord. D'une façon fort éloquente, notre musicien-compositeur se fait l'interprète de ces inquiétudes dans une expression musicale originale. [...] En tant que chanteur-compositeur, Morley Loon se fait de plus en plus connaître et apprécier devant des auditoires d'universitaires et d'étudiants, dans des concerts et des boîtes à chansons. Pour la majorité des Cris de la région, le chant du huard est une réalité familière, mais lorsqu'ils entendent Morley Loon ils sont sans doute unanimes à reconnaître en lui une sorte de barde qui exprime les sentiments, la sagesse et la philosophie de son peuple. (Loon 1981: verso)

Sur la couverture de l'album, on voit une photo d'une famille crie-eyou en campement dans une forêt de conifères, affairée aux tâches quotidiennes devant un tipi.

---

<sup>154</sup> À mon avis, cette expression est un signe de plus que ce concept de résonance résonne fortement avec l'expérience autochtone.

## Willy Mitchell

Willy Mitchell a réalisé l'album *Sweet Grass Music* (Mitchell *et al.* 1980, 1993 [1981]) qui est l'enregistrement *live* du festival *Sweet Grass* qu'il a organisé en 1980 à Val d'Or, où figuraient aussi Willie Dunn, Morley Loon, Roger House, Willie Trasher et son Desert River Band. Il a autoproduit l'album de 1980 où figurent ses chansons et celles de Willie Trasher et de Roger House. Les enregistrements *live* réalisés lors du festival ont aussi été produits par Trikont sur un album du même nom, mais en variant les chansons et en y ajoutant deux de Morley Loon (Mitchell *et al.* 1981). Cet album a été reproduit en CD par Trikont en 1993. Willie Mitchell a aussi autoproduit quelques albums, dont *Ceremonies* (1998) et *Wolftracks* (2006). Sa chanson *Call of the Moose* (Mitchell *et al.* 1980, 1981; Howes 2014 : 34) a été reprise et popularisée par Florent Vollant sur son album *Katak* en 2003. Willy Mitchell a fait de nombreux spectacles un peu partout au Québec. Il faisait d'ailleurs partie des artistes du premier festival Innu Nikamu en 1985 et y a joué à quelques reprises par la suite (Mitchell 2011 : entretien; F. Vollant *et al.* 2011 : entretien). Ayant fréquenté la communauté innue de Pessamit pendant quelques années, auprès de son amoureuse innue de l'époque et de leur fille Kim Picard, il y a aussi fait de nombreux spectacles dans les bars et les fêtes (Mitchell 2011 : entretien; K. Picard : comm. pers.). *Birchbark Letter* (Mitchell *et al.* 1980, 1981; Mitchell 2006) est une chanson composée pour cette amoureuse et relate l'histoire réelle de la lettre amoureuse qu'il lui avait envoyée, écrite sur écorce de bouleau (W. Mitchell 2011 : entretien; K. Picard et M.-L. Picard : comm. pers.). Depuis, il fait de temps en temps des spectacles très appréciés, surtout chez les Cris et les Anishinabe, se consacrant davantage à son travail et sa famille à Mistissini (Mitchell 2011 : entretien; Leijon 2015). Trois de ses chansons chantées et enregistrées lors du festival *Sweet Grass* de 1980, parues sur les albums de 1980 et 1981 (Mitchell *et al.* 1980, 1981), se retrouvent sur la compilation *Native North America* (Howes 2014) : *Call of the Moose*, *Kill'n Your Mind* et *Birchbark Letter*. Elle redonne un nouveau souffle à son œuvre et fait de nouveau parler de lui dans les médias publics (SRC 2014; Leijon 2015).

## Charlie Adams et Sikumiut

En 1976, Sikumiut a enregistré à Toronto avec Radio-Canada *The Sikumiut (People of the Ice)*, qui a été produit en petit vinyle par le Service du Québec nordique (Sikumiut c1976, QCS-1263; Howes 2014 : 24, 98). Ce petit vinyle a été grandement diffusé dans les radios du monde inuit et a fait d'eux des vedettes rock de l'Arctique (Howes 2014 : 24). Malgré leur grand succès, Charlie Adams s'est retiré partiellement du groupe en 1976 pour retrouver sa communauté d'origine, Inukjuaq. Il a continué

à jouer avec le groupe de temps en temps, tout en continuant à faire de la musique par lui-même, et Sikumiut a été actif jusqu'au milieu des années 1980 (*Idem*). Ils ont d'ailleurs fait un spectacle lors de la première édition du festival Innu Nikamu en 1985 (F. Vollant *et al.* 2011 : entretien; voir chapitre 9). On peut entendre les chansons *Sikumiut* et *Utirumavunga*, originalement composées par Charlie Adams et enregistrées sur l'album *The Sikumiut* (c1976), sur l'album compilation *Native North America Vol.1* (Howes 2014).

Charlie Adams a aussi enregistré en son nom au Service du Québec nordique de Montréal. Il a entre autres enregistré quatre chansons sur le petit vinyle *Inuits Songs Composed and Sung by Charlie Adams of Inoucdjouac Québec (Co-singer Johnny Inukput)*, dont une chantée et composée par Johnny Inukput (Adams c1970', QCS-1465). Ses enregistrements avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada ont été rassemblés sur son album long-jeu *Minstrel on Ice / Troubadour du Nord* (Adams 1981). L'un des chanteurs populaires inuits les plus reconnus, Charlie Adams est malheureusement décédé en 2008, après avoir vécu plusieurs années dans la rue à Montréal, aux prises avec un alcoolisme sévère (Howes 2014 : 25).

### ***Minstrel on Ice / Troubadour du Nord de Charlie Adams***

Le sixième et dernier album de la série NCB est celui de Charlie Adams, auteur-compositeur-interprète inuit du Nunavik. Il a enregistré douze chansons sur l'album *Minstrel on Ice / Troubadour du Nord* (Adams 1981, NCB 505), dont deux composées par l'Inuit Johnny Inukput et une version en langue inuktitut du succès *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan. Il était accompagné des musiciens D. Trineer, P. Gurry, P. Ménard et W. Léger, avec le réalisateur Les McLaughlin du Service du Québec nordique de Radio-Canada. Au verso de l'album de 1981 produit par Boot Records, on le présente ainsi.

Alors que bien des musiciens inuits se regroupaient pour donner des concerts dans les diverses agglomérations et villages, Charlie Adams, d'Inoucdjouac, Québec, préférait approfondir et structurer son art avant de former à son tour un groupe, qu'il a appelé Sikumiut – Gens des terres de glace [The People of the Ice]. Perfectionniste, Adams ne voulait pas se produire en public avant que sa musique ne réponde à ses exigences personnelles d'excellence technique et musicale. Nous avons peut-être dans cette recherche de la qualité, le secret de l'éclatant succès qu'il remporte dans ses tournées. Dans le présent enregistrement, Charlie Adams déploie la gamme variée de ses talents pour exprimer les sentiments profonds des siens. Son style est tout de retenue, mais de temps à autre éclate, dynamique, bien illustré par les cadences très rythmées de « ingin/autu/inanan/iaq/unga » - « Je vais me mettre à chanter! ». Charlie Adams s'est donné comme mission de refléter la vision et la philosophie de son peuple. Il a la réputation de savoir écouter et observer et ses compositions s'en ressentent. Il attache une grande importance aux exhortations des anciens : savoir, par exemple, apprécier parents et amis, soigner sa santé et resserrer les liens qui nous unissent les uns aux autres. (Adams 1981 : verso)

Sur la couverture de l'album, on voit une photo d'un Inuit semblant pêcher sur une grande étendue d'eau où flottent des glaces, avec des montagnes à l'horizon (Adams 1981).

## **Philippe McKenzie**

### ***Mistashipu / La grande rivière de Philippe McKenzie***

L'album vinyle long-jeu *Mistashipu / La grande rivière* (McKenzie 1982, SQN 103) rassemble les enregistrements de ses deux premiers EP des années 1970 avec le Service du Nord de Radio-Canada: *Indians Songs in Folk Rock Tradition* (c1975) et *Innu* (c1976), avec en plus sa chanson *Nte ntepen ne mamituneniten* (P. McKenzie 2003, 2009 : entretien). Le premier a été réalisé avec les McLaughlin. Philippe McKenzie s'y accompagnait, en plusieurs pistes, de guitare et d'un *teueikan*, décrit comme: « authentic rattling drum - caribou bones strung across surface » (McKenzie c1975). On peut y entendre *Tanite mack tshe tiak*, *Mashte chipu*, *Epame nuantan*, *Nemoshom*, *Nuitsheone*, *Esh Paktichuk*. Pour le deuxième, Philippe McKenzie se faisait accompagner des musiciens innus Florent Vollant et Marc St-Onge. Le technicien de l'album était Gilles Vaudeville et le réalisateur, Jean-Pierre Desjardins. On peut y entendre : *Innu*, *Neka*, *Ka papeikupesh* et *Nuitsheuaken ka ntuut* (McKenzie c1976 : recto verso). Sur le long-jeu de 1981 se trouvent les chansons dans l'ordre suivant : *Tanite mack tshe tiak* (Fais ce que doit), *Neka* (Ma mère), *Mistashipu (Mashte chipu, La grande rivière)*, *Nte ntepen ne mamituneniten* (Méditation), *Epame nuantan* (Si le cœur vous en dit) sur la face A, et *Innu* (L'Indien), *Nemoshon* (Le sage), *Nuitsheuaken* (Mon ami le chasseur), *Ka papeikupesh* (Le solitaire), *Nuitsheon (L'amitié)* et *Esh Paktichuk* (Un jour viendra) sur la face B (McKenzie 1982 : verso). Sur la couverture, on voit une photo d'un groupe en canot à moteur remontant la rivière, prise par Serge Jauvin, avec le logo de Radio-Canada comme une lune ou un soleil couchant dans le ciel à l'horizon (McKenzie 1982 : recto). Au verso, un court texte présente l'artiste (McKenzie 1982 : verso).

## **François Kiowarini Vincent**

François Kiowarini Vincent a étudié le chant à l'académie des Trois Arts de Québec, après quoi il a enregistré son premier album (Kiowarini c1960'; Kiowarini 2007 : livret). Il s'est fait connaître comme chanteur traditionnel et chansonnier auteur-compositeur-interprète dans les années 1960. Sa fameuse chanson *Le Huron vagabond* fit de lui un chansonnier vedette de sa génération (*Idem*). Avant 1971, il a participé plusieurs fois à la série télévisée *La Feuille d'érable* à Montréal (Lamothe 1971, c1989 : 8).

Dans les années 1960, il a enregistré deux pièces sur un petit disque vinyle, *Le Cri de nation* et *La danse du feu* (Kiowarini c1960'). En 1971, il a enregistré au Studio BDM de Montréal le vinyle long-jeu *Kiowarini chante Le dernier souffle de sa nation*, un amalgame de chants traditionnels et de chansons folk-pop, où figurent ses compositions *Le Huron Vagabond*, *Amis De Rencontre*, *Mon Grand Bois*, l'*Hymne national huron La Huronne* composé par Huot et Lavigreur, et les chants traditionnels hurons-wendat *Le Chant De La Découverte Apinowoye*, *Incantation Au Grand Esprit Gagagonia « Okki »*, *La Cérémonie Du Calumet*, *La Danse De Feu* et *Le Chant Funèbre Okirouaiiwe* (Kiowarini 1971; Wright-McLeod 2005 : 118). Réalisé par Normand Bouchard, il y était accompagné de Claude Vincent, Marc Lalonde, Michel Deguire, Norman Mc Lellan, Oliva Blais, Pierre Clément, Pierre Martin, Pierre Sauvé et Robert Turmel (Wright-McLeod 2005 : 118). En couverture, on y voit Kiowarini et Micheline « Kawina » Gros-Louis (*Idem*).

En août 1971, il était l'artiste invité spécial du Pow wow de Mani-utenam (Lamothe 1971, c1989). Il y a entre autres chanté sa chanson *Le Huron vagabond* (voir paroles en annexe 1).

Sur l'album *Wendate asta / Chants rituels hurons*, réalisé avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada, François Vincent Kiowarini a enregistré avec son frère Claude Vincent Sawatanin des chants traditionnels hurons-wendat (Kiowarini et Vincent 1983). Ce sont des chants que l'on entend aujourd'hui chantés par les chanteurs traditionnels hurons-wendat, notamment Christian Sondakwa Laveau (2011), Andrée Lévesque Sioui et Akienda Lainé (Couture *et al.* 2011), et les troupes de chants et danses folkloriques huronnes-wendat.

En 2007, François Kiowarini Vincent a enregistré un nouvel album nommé *Kiowarini chante L'Âme de son peuple*, réalisé à Québec avec Jacques Boivin au Studio Sensation et produit par lui-même à Wendake. Alors gravement malade, il tenait à enregistrer son travail pour le bénéfice des prochaines générations (M. White 2012). Il y chante ses classiques : ses compositions francophones *Le Huron vagabond*, *À mes forêts*, *Amis de rencontre*, *Mon grand bois* et *Louis Riel*, les chants traditionnels chrétiens en langue huronne *Jesus Ahatonhia - Noël huron*, *Gabriel Nazareth (L'Annonciation)*, *Owé Otenodio (Hymne à la Vierge-Marie)*, un *Hommage à Marie de l'Incarnation (D'après le message expédié par les Hurons à sa Sainteté Pie IX en 1875)*, *We Call on Him*, un chant gospel interprété par Elvis Presley et termine avec une prière où il se prépare à son départ vers l'autre monde, *Watanéa, le voyage de l'âme* (Kiowarini 2007; M. White 2007).

## ***Wendate asta / Chants rituels hurons* de François Vincent Kiowarini et Claude Vincent Sawatanin**

L'album *Wendate asta / Chants rituels hurons* de François Vincent Kiowarini et Claude Vincent Sawatanin (1983, SQN 102) a été enregistré avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada dans les années 1980. Jean-Pierre Desjardins en était le réalisateur et Gilles Vaudeville était à l'assistance technique. François Vincent et son frère Claude y interprètent des chants traditionnels hurons-wendat. Ils semblent avoir fait un grand travail de recherche qui se reflète dans la qualité de l'interprétation et du texte du livret intérieur, écrit par François et Claude Vincent ainsi que l'historien anthropologue huron-wendat Georges Sioui Tchéachiandahé (Kiowarini et Vincent 1983 : livret). En plus d'être présenté en français et en anglais, le texte du livret et des chansons est aussi écrit en langue huronne-wendat, ce qui constitue un travail magistral étant donné que cette langue n'est plus parlée couramment depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle. Ils y décrivent les personnages de la peinture historique de Thielcke de 1838 qui se retrouve sur la couverture de l'album, représentant « L'investiture d'un chef honoraire » entouré de plusieurs chefs hurons-wendat<sup>155</sup>. On y trouve un résumé de l'histoire des Hurons-Wendat et des ancêtres illustres de François et Claude Vincent. La signification des chants y est également expliquée, ainsi que leur contexte traditionnel de performance et les danses qui les accompagnent, s'il y a lieu (Kiowarini et Vincent 1983 : livret).

## **William Tagoona**

### ***Northern Man / L'homme du Nord* de William Tagoona**

William Tagoona, auteur-compositeur-interprète country en langue inuktitut, a enregistré onze chansons sur l'album *Northern Man / L'homme du Nord* (Tagoona 1981, NCB 500), avec le réalisateur Les McLaughlin du Service du Nord de Radio-Canada. Il était accompagné des musiciens D. Trineer, P. Gurry et S. Bougie. Sur la couverture de l'album, on voit une photo de deux visages inuits devant un ciel bleu lumineux, l'un aîné dont les rides dégagent la sagesse et l'expérience de vie, et l'autre plus jeune (Tagoona 1981). Dans les années 1970, il avait enregistré cinq chansons sur le petit vinyle *Inuit Songs Composed and Sung by William Tagoona of Baker Lake, N.W.T* avec le

---

<sup>155</sup> Ils y citent un texte de l'Abbé Lionel St-Georges-Lindsay publié en 1900.

Service du Québec nordique de Radio-Canada, avec le réalisateur Les McLaughlin et l'ingénieur de son André Pelletier (Tagoona c1976).

Inuit originaire de Baker Lake dans les Territoires du Nord-Ouest, né en 1952, il est le fils du premier pasteur anglican inuit, Armand Tagoona. Il a fréquenté le pensionnat de Churchill au Manitoba, où il a fait partie du premier groupe rock'n'roll inuit, The Harpoons, formé en 1965 (Howes 2014 : 83-84). Les Harpoons faisaient des reprises spectaculaires de chansons populaires anglophones qu'ils entendaient à la radio, et devinrent rapidement des héros à travers le monde inuit, inspirant la formation d'autres groupes comme Sugluk et Sikumiut (*Idem*). William Tagoona s'est ensuite retrouvé à Montréal en 1971, où il a travaillé pour l'Association des Inuits du Nord québécois, et où il a commencé à composer ses propres chansons en langue inuktitut (Howes 2014 : 84). Puis il a déménagé à Kuujjuaq (Fort Chimo) au Nunavik, où il était journaliste au journal inuit Atuaqnik (Tagoona 1981 : verso; Howes, *ibid.*). En 1976, il a écrit à Radio-Canada pour demander à ce que le son des enregistrements de musique autochtone soit de meilleure qualité. Il semble que ce soit après cela que les Services du Nord à Montréal et Ottawa aient réalisé davantage d'enregistrements autochtones et de qualité professionnelle, dont son premier EP (Howes 2014 : 84-85; Tagoona c1976). Il a enregistré avec Radio-Canada son album long-jeu *L'Homme du Nord* produit par Boot Records (Tagoona 1981), ainsi que l'album long-jeu *Takugapkit (Help Me Out)* (Tagoona c1980', WRC1-2306) (Howes 2014 : 85). Il a par la suite continué d'écrire ses chansons et de s'enregistrer, dont son dernier album *Memories* (Tagoona 1995), fondant même sa propre maison de disque, Qimuk Music («Dog Team Forging Ahead») (Howes 2014 : 85). Des années 1980 à 2012, il a été journaliste et animateur pour Radio-Canada dans le nord à partir de son milieu de vie adopté, Kuujjuaq (*Idem*).

Aujourd'hui, William Tagoona fait encore des spectacles dans le Nord (CBC 2014). Selon William Tagoona, « When you are a musician, you have this urge all the time... something inside that has to come out... You have to play! » (Tagoona 1981 : verso<sup>156</sup>). Dans le texte qui le présente au verso de l'album, on souligne le rôle qu'il prend à cœur en étant musicien, celui de divertir, d'aider à vivre la transition et de consigner les traditions et les changements de modes de vie des Inuit.

Tagoona croit que les nombreuses transformations que connaît la vie des Inuits aujourd'hui risquent de faire oublier les traditions à moins qu'on ne trouve un moyen de les consigner pour les générations futures. Et une façon d'y arriver, c'est de recourir à la musique. « Je note mes

---

<sup>156</sup> Traduction française sur le texte de présentation du verso de l'album: « Le musicien, dit-il, sent toujours au plus profond de son être le besoin de s'exprimer; il doit jouer! » (Tagoona 1981 : verso).

idées et je les exprime en musique pour que les autres, ceux qui nous suivront, apprennent ce qui s'est passé, les changements survenus dans notre société. Dans une de mes chansons, je parle d'un homme qui contemple son pays, réfléchit à ce qu'il a jadis été et aux changements qui s'opèrent. » [...] William Tagoona écrit et chante pour divertir et aussi pour faire connaître les espoirs, les aspirations des Inuits ainsi que leurs aspirations actuelles. William Tagoona [...] est certain que son rôle revêt une grande importance. (Tagoona 1981 : verso)

Ces mots valent pour la plupart des artistes-musiciens autochtones de cette époque.

## **Charlie Panigoniak**

### ***My Seasons / Mes saisons de Charlie Panigoniak***

Le deuxième album de la série NCB est de l'auteur-compositeur inuit Charlie Panigoniak, qui vient aussi des Territoires du Nord-Ouest, de la région de Chesterfield Inlet (Panigoniak 1981 : verso). Il fut le premier chanteur populaire à avoir enregistré ses compositions avec le Service du Nord de Radio-Canada, au début des années 1970, qui étaient alors distribuées sur cassette (Panigoniak c1970'; Howes 2014 : 84; Lintell 1988). Il a enregistré dix chansons en langue inuktitut sur l'album *My Seasons / Mes saisons* (Panigoniak 1981, NCB 501), dont une était composée par un autre chanteur inuit, Simon Siyargrarik, avec le réalisateur Les McLaughlin du Service du Nord de Radio-Canada. Il était accompagné des musiciens D. Trineer, P. Gurry, S. Bougie et R. Haworth. Il s'est fait connaître à la grandeur du monde inuit, de l'Alaska au Groenland (Panigoniak 1981 : verso).

Ses premières impressions musicales lui vinrent de son père, qui jouait sur une guitare de fortune faite de boîtes de lait, de corde et de clous. [...] Au début, il a tenté d'imiter les musiciens populaires de l'heure, mais il s'est vite rendu compte qu'il voulait, au fond, interpréter une musique typiquement inuite. Son répertoire comprend maintenant des chansons en inuktitut où il raconte ses expériences et des chansons en anglais où il a gardé la faveur du public. [...] Sans crier gare, Charlie peut modifier le texte de ses chansons. Avant de présenter un spectacle, il prend plaisir à réviser une chanson et surprend son auditoire. « C'est de cette façon que j'aime chanter. Je n'aime pas répéter toujours les mêmes paroles. » (Panigoniak 1981 : verso)

Sur la couverture de l'album, on voit une photo d'un panache de caribou devant un paysage d'étendue glacée avec montagnes à l'horizon, avec un ciel et un soleil aux couleurs de crépuscule (Panigoniak 1981).



## Willie Trasher

### *Spirit Child / Fils de la tradition de Willie Trasher*

Le troisième album de la série NCB est celui de Willie Trasher, également auteur-compositeur-interprète inuit des Territoires-du-Nord-Ouest. Il a enregistré *Spirit Child / Fils de la tradition* (Trasher 1981, NCB 502) avec le Service du Québec nordique de Radio-Canada, après y avoir enregistré le petit vinyle *Inuit Songs Composed and Sung by Willie Trasher* (Trasher c1979). Sur la couverture de l'album de 1981, on voit une photo d'une femme inuite habillée d'un amauti avec son bébé dans son capuchon qui observe ce qu'elle fait, accroupie pour faire la cueillette dans la toundra (Trasher 1981).

Willie Trasher n'est pas originaire d'une communauté autochtone du Québec, mais il a fréquenté et influencé les *folk-singers* autochtones du Québec des années 1970-1980, en côtoyant et collaborant avec Willy Mitchel, Willie Dunn et Morley Loon notamment. Il faisait partie du Festival Sweet Grass Music à Val d'Or en 1980 et plusieurs de ses chansons figurent sur l'album de 1981 (Mitchell *et al.* 1981). Il chante un folk très senti et inspiré par la perte et la nostalgie de sa culture et de sa famille, en anglais, avec beaucoup de vocalises de chants syllabiques. Il a fait un spectacle au Toonik Tyme en 1972 à Iqaluit (Howes 2014).

Il est né en 1948 dans la communauté inuite d'Aklavik dans les Territoires du Nord-Ouest (Conner 2014; Howes 2014). Il a été retiré de sa famille et de sa communauté très jeune, pour aller dans différents pensionnats. À 16 ans, vers 1964, il travaillait à Whitehorse. Il a hérité le goût et le don de la musique de son père (*Idem*). Dans les années 1960, il a appris à jouer des percussions de façon autodidacte et il a formé son groupe, The Cordells (Conner 2014; Howes 2014). En 1972, il a déménagé à Ottawa pour y rejoindre sa sœur (*Idem*). C'est de là qu'il a connu les *folk-singers* autochtones du Québec/Ontario. Il a commencé à chanter ses propres chansons à la guitare et faire ses spectacles en tant qu'auteur-compositeur-interprète dans les années 1970 (*Idem*). Il s'est enregistré à la fin des années 1970 et en 1981 avec le Service du Nord de Radio-Canada à Montréal (Trasher c1979<sup>157</sup>, 1981; Conner 2014; Howes 2014), puis sur l'album live Sweet Grass Music (Mitchell *et al.* 1981). Il a aussi joué avec Morley Loon dans le groupe Red Cedar basé à Vancouver (Conner 2014; Howes 2014). Un jour, il a reçu une offre pour aller faire carrière à Nashville comme chanteur country-

---

<sup>157</sup> Avec entre autres sa chanson *Spirit Child*.

rock, mais il l'a refusée car il sentait qu'il aurait dû trop changer son style (*Idem*). Willie Trasher habite maintenant à Nanaimo sur l'Île de Vancouver et il est sobre depuis 12 ans, après avoir surmonté de grands problèmes de consommation. Il a fait partie du spectacle de lancement de l'album compilation *Native North America : Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985* (Howes 2014), au Lido à Vancouver le 11 décembre 2014 (Conner 2014).

## **Tumasi Quissa**

### ***Better Times / De meilleurs jours de Tumasi Quissa***

Le cinquième album de la série NCB est celui de l'auteur-compositeur-interprète inuit Tumasi Quissa, de la petite communauté d'Akulivik au Nunavik, Nord-du-Québec. Il a enregistré neuf chansons sur l'album *Better Times / De meilleurs jours* (Quissa 1981, NCB 504), réalisé avec Les McLaughlin du Service du Québec nordique de Radio-Canada. Les musiciens qui l'accompagnent sur la face A du vinyle sont son frère Henry Quissa et Joanassi Qaqulu et sur la face B, Jopi Arnaituk, qui chante en duo avec Tumasi. Jopi Arnaituk est aussi auteur-compositeur-interprète inuit, de Kangiqsujuaq (Wakeham Bay) au Nunavik, et l'un des premiers artistes inuits à s'être produit « à la radio du Service du Nord de Radio-Canada » (Quissa 1981 : verso). Jopi et Tumasi interprètent souvent les chansons l'un de l'autre, qui sont bien connues des Inuit (*Idem*). Sur le verso de l'album, on souligne le talent reconnu de Tumasi Quissa.

C'est précisément parce qu'il est un des meilleurs musiciens du Nord que Tumasi Quissa a pu participer au spectacle télévisé des fêtes marquant le jour du Canada il y a quelques années. [...] Interprète-né, Tumasi se distingue par son dynamisme et son entrain. Le présent enregistrement confirme l'abondance des thèmes et la multiplicité des modes d'expression de Tumasi. Ses dons d'imitateur sont incontestables [...]. En plus d'être un chanteur au talent remarquable, Tumasi Quissa est aussi compositeur-interprète et sculpteur. (Quissa 1981 : verso)

La photo sur la couverture de l'album présente trois personnes inuites portant des manteaux avec capuchons bordés de fourrure, sur une étendue glacée avec un soleil resplendissant comme une étoile (Quissa 1981).

## **Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et Philippe Piétacho**

### ***Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui* de Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et Philippe Piétacho**

Sur l'album *Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui - Utakushit mak kashikat Nakamun*, on peut entendre, sur la face A, les chansons folk innues de Bernard Fontaine et les chants néo-traditionnels innus au *teueikan* interprétés par Cyrille Fontaine et sur la face B, dix chants traditionnels au *teueikan* de l'aîné Philippe Piétacho d'Ekuanitshit (Fontaine, Fontaine et Piétacho 1982, SQN 101). L'album a été réalisé par Jean-Pierre Desjardins au Service du Québec nordique de Radio-Canada, avec l'assistance technique de Gilles Vaudeville pour la face A et de René Beaugrand Champagne pour la face B. Il a été réalisé en collaboration avec André Michel et le Musée de Sept-Îles (Fontaine *et al.* 1982 : verso). La couverture présente une photo d'un Innu en canot pêchant au filet sur une rivière; c'est William-Mathieu Mark sur la rivière Coacoachou près de la communauté d'Unaman-shipu, pris en photo par Serge Jauvin, alors affilié à l'Institut éducatif et culturel attikamèque-montagnais (IECAM) (*Idem*).

Les chants au *teueikan* de Philippe Piétacho, Innu et chef d'Ekuanitshit, ont été enregistrés dans la forêt en territoire innu, en même temps que ceux de l'album *Puamuna* (Ashini *et al.* 1982), vers 1981; Cyrille Fontaine y était aussi présent (André Michel 2014). André Michel a témoigné de cette riche expérience partagée avec son ami Cyrille Fontaine, lors de son hommage funèbre pour ce dernier.

Nos voyages dans le bois et dans les communautés pour retrouver le pas traditionnel du Makushan et enregistrer les chants des aînés, resteront à jamais gravés sur disque certes, mais aussi dans ma mémoire. (André Michel 2012)

Bernard Fontaine a enregistré ses compositions *Uitshinan*, *Nuitsheuan* et *Innut wesket ka ishnemetatau* sur l'album *Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui*, accompagné de Cyrille au *teueikan*. Innu de Mani-utenam, auteur-compositeur-interprète en langue *innu-aimun*, il fait partie des pionniers de la chanson folk innue. Il chantait et composait des chansons innues à la guitare dès les années 1970, qui sont maintenant des classiques de ce répertoire. À la fin des années 1970, avec le Service du Québec nordique, il avait participé à l'album *Groupe folklorique montagnais* en tant que chanteur et guitariste, accompagnant Philippe Mckenzie et Florent Vollant (Mckenzie *et al.* c1977). Avec son frère Cyrille, il a fait partie de la Troupe Carcajou de Mani-utenam, une troupe folklorique innue, avec laquelle il a voyagé à travers le Canada. Toutefois, Bernard, comme Cyrille et bien des Innus, n'aimait pas quitter son territoire ancestral, sa communauté de Mani-utenam et les siens trop longtemps. Malgré son talent,

il a préféré renoncer à une carrière d'auteur-compositeur-interprète qui aurait pu être remarquable, car lui, Cyrille et la Troupe Carcajou étaient très en demande dans les années 1980 (A. Michel 2014 : entretien).

Cyrille Fontaine, Innu de Mani-utenam, était un chanteur néo-traditionnel innu au *teueikan*, des années 1970 à 2000. Il était le chanteur principal de la Troupe Carcajou. Il a repris et popularisé des chants traditionnels innus, soit des berceuses et des chants d'aînés chasseurs, et en a fait des pots-pourris qui sont devenus des classiques aujourd'hui. Sur cet album, on peut entendre *Kautapanashkutshet* (La traîne sauvage), qui est un pot-pourri fait avec le chant de *teueikan Uapan nuta*, et *U shaman* (Chaman, dis-moi pourquoi), qui est un pot-pourri fait avec le chant de *teueikan Uisha, uishama*. Étrangement, sa version de ces chants traditionnels accompagnés de tambour sont surtout repris par les femmes aujourd'hui. Par exemple, Kathia Rock chante au tambour le pot-pourri *Kautapanashkutshet-Uapan nuta* et s'en est inspirée pour composer la chanson francophone *Quand le jour se lève* (Rock 2009a-b). Kim Picard l'interprète aussi, avec la troupe de chants traditionnels autochtones Odaya de Montréal et le groupe de femmes autochtones qui ont voyagé en Mongolie en 2004, et qui l'ont d'ailleurs chantée et enregistrée avec l'Orchestre national de Mongolie (K. Picard : comm. pers.). Également, Natasha Kanapé Fontaine le chante en accompagnant ses slams au tambour (Kanapé Fontaine dans Morali *et al.* 2011).

Cyrille Fontaine est né le 18 mars 1959 à Sept-Îles et y est décédé d'un cancer le 16 avril 2012. Il a vécu sa vie à Mani-utenam. Il a chanté au tambour à partir de l'âge de 12 ans, au moment où l'artiste-peintre français d'origine André Michel, cofondateur des troupes Atikut et Carcajou de Mani-utenam, l'a invité à chanter en plus de danser (A. Michel 2014 : entretien). Encore enfant, Cyrille a d'abord fait partie de la troupe Atikut, où chantaient des aînés dont Jean-Marie Mckenzie, avec Marceline Ambroise, Claire Jourdain et André Michel (A. Michel 2014 : entretien; L. Fontaine 2014: entretien). Elle s'est ensuite transformée vers 1978 en Troupe Carcajou, dont il est devenu le chanteur principal. Il a beaucoup voyagé comme chanteur solo et avec la Troupe Carcajou à travers le Québec jusqu'à Kuujuaq, à travers le Canada jusqu'à Vancouver, en France et plusieurs pays d'Europe, en Équateur, au Mexique... (*Idem*) La Troupe Carcajou a d'ailleurs fait une tournée en autobus à travers le Canada; elle s'est présentée en spectacle pour la Fête du Canada devant le parlement à Ottawa en 1985 et à l'Expo 1986 à Vancouver (*Idem*). Cyrille était aussi très apprécié chez les Inuit. Il était souvent invité au festival estival Aqpiq Jam de Kuujuaq (L. Fontaine 2014 : entretien).

## Samian

Samian a commencé à se faire connaître en faisant des vidéoclips avec le Wapikoni Mobile à Pikogan (Samian 2005a-f). Il a d'ailleurs gagné en 2006, pour son vidéoclip *Courage*, le prix du Meilleur vidéoclip du Festival international des Peuples autochtones unis à Pau, en France, où il a également assuré la première partie du spectacle de Florent Volland (*7ième Ciel* 2008, 2014). Dans cette foulée, Samian a connu en 2004 le groupe rap québécois Loco Locass qui l'a invité à se joindre à eux sur scène lors du lancement de leur album *Amour oral* en 2004, puis lors de leur tournée québécoise (Robillard Laveaux 2007). C'est André Dudemaine, directeur des activités culturelles de Terres en Vues et du Festival Présence Autochtone à Montréal, qui avait mis en contact Samian et Loco Locass, alors que ces derniers cherchaient à collaborer avec un rappeur autochtone. C'est d'ailleurs ceux-ci qui l'incitèrent tout particulièrement à intégrer la langue anishnabe dans ses textes (SRC 2006; LFÉ 2007; Dudemaine 2009 : entretien; Samian 2009 : entretien). Depuis, ils ont fait de nombreux spectacles ensemble et ont participé à de nombreux événements québécois et autochtones, dont le fameux *Moulin à paroles* organisé par les membres de Loco Locass le 09/09/2009. Samian a été plus particulièrement révélé au public montréalais lors du Festival Voix d'Amérique en février 2006 (SRC 2006; LFÉ 2007; CEPN/APNQL 2007).

Lors d'un spectacle de Loco Locass à Rouyn-Noranda en 2006, Samian a rencontré Anodajay (Steve Jolin), rappeur québécois d'Abitibi et fondateur des Disques 7<sup>ième</sup> Ciel. Ils ont commencé à travailler ensemble en 2007, faisant des spectacles en duo sur les scènes du Québec, notamment aux FrancoFolies de Montréal (FrancoFolies 2007). Samian a ensuite commencé la production de son premier album avec Anodajay, qui l'a associé à DJ Horg (Félix-Antoine Leroux) devenu depuis son bras droit, qui signe presque toutes ses compositions et ses arrangements musicaux et l'accompagne dans tous ses spectacles. La chanson *La paix des Braves*, composée et chantée avec Loco Locass, a été lancée en radio avant la sortie de l'album et a connu rapidement un grand succès, notamment lors des FrancoFolies de 2007 où ils l'ont chantée dans le cadre du spectacle *Loco Locass Symphonique* à la Place des Arts. (7<sup>ième</sup> Ciel 2008, 2014) Samian avait aussi fait partie du spectacle d'ouverture de ces FrancoFolies, sous le thème de la diversité culturelle (Presse canadienne 2007).

La sortie de son premier album *Face à soi-même* a connu un succès majeur dès son lancement le 12 novembre 2007 à Montréal. Sa chanson *La paix des braves*, dont le vidéoclip était présenté au lancement, a atteint le top 5 et la première place du palmarès de la télévision québécoise Musique Plus pendant plusieurs semaines suivant le lancement, et a été très entendue à travers les radios. Les Autochtones, en particulier les jeunes, étaient très fiers de voir l'un des leurs grimper ainsi au sommet.

Les vidéoclips de *Les Nomades* et *Kisakiin* (« Je t'aime ») devinrent également de grands succès au Top 5 de Musique Plus, et *Kisakiin* a été très populaire dans les radios commerciales. Le « peuple invisible » (Desjardins et Monderie 2007), soit les Algonquins-Anishnabe d'Abitibi-Témiscamingue, est soudainement devenu beaucoup plus visible. Samian a aussi composé la chanson *Le peuple invincible* en paraphrasant fièrement l'expression de Desjardins et Monderie (Samian 2010<sup>158</sup>).

Il a rapidement été sollicité à titre de modèle et de porte-parole pour sa génération et son identité autochtone. Il a collaboré socialement à plusieurs projets, d'abord, et encore, en tant que porte-parole du Wapikoni Mobile, puis avec entre autres le Ministère des affaires indiennes, l'ONF, APTN, le CEPN et le Forum social québécois (7<sup>ième</sup> Ciel 2008). Il a fait une tournée des écoles secondaires des communautés autochtones en 2008 avec le CEPN, *Rêve ton avenir*, lors de laquelle il faisait des spectacles pour les jeunes et racontait dans les écoles autochtones son vécu difficile et son cheminement de jeune décrocheur délinquant qui s'est maintenant pris en main et réussit sa vie par la poésie et la musique, donnant ainsi espoir et motivation aux jeunes autochtones (CEPN/APNQL 2007; 7<sup>ième</sup> Ciel 2008; SRC 2008). Pour cette occasion et d'autres campagnes de prévention, il a écrit des chansons portant sur la problématique du décrochage scolaire, du SIDA et des problèmes liés au jeu compulsif, dont certaines sont présentées en vidéoclip dans le court-métrage *Rêve ton avenir!* (Labbé 2008).

En plus de son acolyte DJ Horg, il a fait ses premières tournées locales et internationales avec le chanteur reggae innu Shauit, ainsi qu'à l'occasion avec le DJ et artiste électronique inuk Mad Eskimo. Lors de ses spectacles, on peut visualiser sur écran en fond de scène un montage de dessins, symboles, photos et vidéos d'archives et contemporains nous plongeant dans l'univers autochtone. Comme Manon Barbeau et Loco Locass l'avait fait pour lui, Samian a pris sous son aile son confrère Shauit, en l'invitant à l'accompagner sur scène dès 2008 et en collaborant avec lui pour la création et l'enregistrement des chansons *Les Nomades* (2007), *So Much* et *Les mots* (2010). Il a aussi fait plusieurs spectacles avec le chanteur innu Florent Vollant, avec qui il a collaboré pour la chanson environnementaliste *Sur le dos d'une tortue*<sup>159</sup>: « La Mère-terre est en train de vivre un désastre / [...] On est assimilés, à l'illusion de la société / Aux multinationales que notre culture a héritées! / [...] On délègue à nos enfants rien de plus que la fin du monde / [...] Que Dieu bénisse la terre! / Et tous les

---

<sup>158</sup> Il la chantait dès 2008 en spectacle et l'a enregistrée sur son deuxième album, *Face à la musique* (2010).

<sup>159</sup> Florent Vollant y a signé la musique en y intégrant la chanson traditionnelle innue *Nikana* (*Katak<sup>u</sup>* 2003), chantée au tambour à main avec un rythme de makusham.

peuples qui ont souffert!!! » Il collabore aussi avec Florent Vollant sur le vidéoclip de sa reprise du classique populaire autochtone *Tshinanu* de Kashtin composée par ce dernier, où Samian commente et réitère par son rap la portée de cette chanson marquante et la fait revivre par son refrain (Samian 2010). Il collabore aussi avec de nombreux autres artistes autochtones et allochtones dans toutes ses productions. Sur son premier album (2007), il a aussi fait appel aux groupes atikamekw de chanteurs au tambour collectif Black Bear de Manawan et Wemontashee Singers de Wemotaci. Sur son troisième album (2014), il collabore notamment avec H'sao sur la chanson titre *Enfant de la Terre* et avec l'auteur-compositeur-interprète atikamekw Sakay Ottawa qui chante le refrain du classique *Ekuan Pua* (P. Mckenzie c1977; C. Mckenzie 1996) que reprend Samian en y ajoutant son rap. Lors des spectacles *Rythmes nomades* (2008) et *8<sup>e</sup> Feu* (2009) du Wapikoni Mobile et de la Maison des cultures nomades, Samian était le maître de cérémonie et rappeur autochtone qui accueillait sur scène et *perforrait* avec des artistes autochtones et de la diversité culturelle du Québec.

En mai 2010, Samian a lancé son deuxième album *Face à la musique* au Lion d'Or à Montréal, remportant un grand succès avec notamment les pièces mises en vidéoclips *Les mots*, *So Much* et *Tshinanu*, toujours avec des collaborations de Shauit, d'Anodajay, de Florent Vollant et d'autres comme la chanteuse d'origine péruvienne Sola qui l'accompagne vocalement et signe avec lui *Cœur d'un poète* et la chanteuse québéco-sénégalaise Marième avec qui il signe *Regarde ailleurs*. Il a commencé l'année 2010 en transportant fièrement la flamme olympique dans les rues de sa communauté Pikogan le 1<sup>er</sup> janvier (Lacroix 2009), puis a fait une prestation aux Jeux Olympiques d'hiver de Vancouver, ainsi qu'une tournée internationale en donnant des spectacles en France, en Finlande, en Chine, en Indonésie et au Festival international de littérature de Berlin. Il a reçu en 2010 le prix Révélation Radio-Canada Musique et à l'Autre Gala de l'ADISQ, le Félix du *Meilleur album hip-hop de l'année*. Il a aussi fait une prestation au Gala de l'ADISQ, où il était nommé dans la prestigieuse catégorie *Auteur, compositeur de l'année*. (7<sup>ième</sup> Ciel 2014) Il a lancé son troisième album très attendu *Enfant de la terre* le 31 juillet 2014 lors du Festival Présence autochtone à Montréal, et a fait sa rentrée montréalaise le 9 avril 2015.

## **Shauit**

Avec Samian, Shauit a participé à des spectacles d'envergure des scènes québécoises et canadiennes comme la Fête nationale des Québécois à Montréal en 2008, la Fête nationale du Canada à Ottawa en 2010 devant la Reine Elizabeth II, les FrancoFolies de Montréal et le spectacle commémoratif *Rencontre du 400<sup>e</sup>* de la ville de Québec en 2008. Il a aussi fait trois ans de tournée de spectacles avec Samian, dont la tournée éducative *Rêve ton avenir!* subventionnée par le CEPN en 2008. Ensemble, ils

ont composé et chantent la chanson reggae *Les Nomades* qui figure sur l'album *Face à soi-même* de Samian (2007). Cette chanson trilingue (*Anishnabe, Innu-aimun* et Français), dont le vidéoclip s'est très bien classée au Top 5 de Musique Plus en juillet 2008, parle des réalités similaires que vivent et partagent les Autochtones de différentes Premières Nations. Cette chanson a aussi été proposée par le public et sélectionnée parmi 100 chansons pour être présentée au Premier ministre des États-Unis Barak Obama, sur une liste iPod réunissant 49 chansons représentant le Canada, une initiative lancée par CBC Radio 2 (Lavallée 2009). Shauit collabore également sur le deuxième album *Face à la musique* de Samian (2010), en cosignant notamment *Les mots* et *So Much*, qui sont aussi tournées en vidéoclip et qui ont connu de bons succès radio et télévisuels. Samian et Shauit ont d'ailleurs tourné le vidéoclip de la chaude chanson estivale reggae / hip hop *So Much* lors d'un séjour à Cuba en 2011.

## **CerAmony**

Le duo CerAmony a enregistré l'album *CerAmony* (2010) à Odanak, du côté abénaki de Pakesso Mukash (Corriveau 2011a). Les Disques BG les ont ensuite appuyés pour la production et les communications, et la distribution est assurée par Universal / DEP (Corriveau 2001c). Le premier extrait médiatisé de leur album, *Looks Like Change (To Me)*, est arrivé numéro 1 au Palmarès national de musique autochtone (National Aboriginal Music Countdown) (Corriveau 2011b). Ils ont ensuite médiatisé *Shine Alive (Idem)*.

Pour leur album éponyme (2010), ils ont remporté le Juno du *Meilleur album autochtone de l'année* en 2011. Aux Canadian Aboriginal Music Awards en 2010, ils avaient reçu le prix du « Meilleur auteur-compositeur de l'année » pour leur chanson *The Last Great Men* (2010). Aux Aboriginal People's Choice Music Awards 2011, ils étaient en nomination dans quatre catégories : *Auteur-compositeur autochtone de l'année* (pour *The Last Great Men*), *Meilleur producteur/ingénieur*, *Meilleur nouvel artiste* et *Meilleur duo ou groupe*. Au Gala Teweikan en octobre 2011, ils ont remporté le Teweikan du *Choix des radios*. Le 10 novembre 2011, ils ont fait leur première montréalaise et le lancement montréalais de leur album *CerAmony* (2010) au Théâtre Plaza à Montréal. Toujours aussi engagés, ils en ont profité pour affirmer leur identité héritée des grands chasseurs cris nomades du nord québécois et pour dénoncer le Plan Nord, tout en versant leurs profits à Humanity's Team Canada pour promouvoir la paix et l'unité (Corriveau 2011c).



## Christian Laveau

Christian Laveau est né en 1976 de père et mère hurons-wendat vivant à Wendake. Il est chanteur au tambour traditionnel, danseur et comédien diplômé de la formation en théâtre autochtone des Productions Ondinnok à Montréal. Il est maintenant reconnu à l'échelle internationale, en tant que chanteur principal du spectacle *Totem* du Cirque du Soleil, écrit et mis en scène par Robert Lepage à Québec en 2010. Depuis 2010, Christian parcourt les scènes du monde entier en tournée avec le Cirque du soleil, en étant basé sur la côte ouest américaine où est régulièrement présenté *Totem*. Il reste toutefois bien attaché à son village natal, sa famille et ses amis, rendant visite quand il le peut. Il a grandi à Wendake dans l'univers des chants et danses traditionnels huron-wendat. Les membres de sa famille maternelle sont des fervents chanteurs hurons-wendat s'étant entre autres beaucoup investis dans la troupe folklorique Sandokwa, pour laquelle il a lui-même chanté et dansé pendant de nombreuses années. Sa mère et sa tante (Fernande et Christiane Gros-Louis) avaient d'ailleurs enregistré ces chants avant lui sur l'album *Chants traditionnels hurons* sous le nom de groupe l'arenda'e Wendat. Christian Laveau s'est fait connaître en dehors des milieux autochtones lors des événements du 400<sup>e</sup> anniversaire de la Ville de Québec, notamment par son rôle principal comme chanteur et comédien dans le spectacle Kiugwe présenté lors des saisons estivales 2008 et 2009 à l'amphithéâtre de Wendake. Lors du 400<sup>e</sup>, il a aussi participé, avec les Hurons-Wendat Nathalie Picard et Steeve Gros-Louis, au grand spectacle d'ouverture télévisé tenu à Place d'Youville le 31 décembre 2007; avec les troupes Sandokwa et Andicha N'de Wendat, au spectacle d'ouverture d'Espace 400<sup>e</sup> à la mi-juin, organisé par le commissaire huron-wendat Guy Sioui-Durand; à la Fête nationale du Québec sur les plaines d'Abraham le 23 juin, avec les Wendat Nathalie Picard et Steve Gros-Louis et l'Atikamekw Patrick Boivin. Il a participé en 2009 au spectacle Canotgraphie mis en scène par Robert Lepage, a été chanteur dans le spectacle extérieur *Les chemins invisibles* du Cirque du Soleil à Québec et a chanté au tambour lors de la Fête Nationale « Une voix qui porte » de 2009 sur les plaines d'Abraham, dans un numéro spécial avec Richard Séguin, Yann Perreau et Mara Tremblay. Son engagement comme animateur et producteur du magazine culturel Chic Choc, une télésérie jeunesse diffusée sur les ondes d'APTN, lui a valu un prix Gémeaux en 2008. (C. Laveau 2006-2011 : comm.

pers.; F. Gros-Louis 2006-2007 : comm. pers.; P. H. Gros-Louis 2006-2008 : comm. pers.; Notes de terrain; Laveau 2011<sup>160</sup>; Communications Paulette Dufour 2011<sup>161</sup>)

Des neuf pièces de son album *Sondakwa* (2011), cinq sont des chants ancestraux hurons-wendat qu'il interprète, une est un chant intertribal originaire d'une autre nation autochtone d'Amérique, l'une est une chanson de Gilles Sioui qu'il interprète avec lui et deux sont ses propres compositions. Le chant *Wahsonta'ye Yândicha* (Chant à la lune) est sa composition personnelle dans la lignée des chants traditionnels. Comme ses ancêtres, il a été inspiré afin de créer ce chant au tambour qui lui est propre, et peut-être qu'il passera ensuite à la postérité comme l'ont fait les chants ancestraux qui se sont rendus jusqu'à nous. La chanson francophone *Terre rouge* est aussi sa composition. *Wendat Land* est une chanson anglophone de Gilles Sioui, qu'il reprend avec lui.

## Gagnants du Gala Teweikan, 2011

Voici les gagnants du Gala Teweikan de 2011 selon chaque catégorie. J'y copie des extraits des textes de présentation des artistes destinés aux dossiers de presse, au programme imprimé du Gala et à l'animation du Gala, que j'ai moi-même écrit à cette occasion pour le Gala Teweikan (Audet 2011 pour Teweikan).

TEWEIKAN de la Relève : Laura Niquay, Atikamekw de Wemotaci (Nehirowisiw Aski / Haute-Mauricie), pour la chanson *Ka Kinkwantcikw* :

« Pour sa voix puissante en langue atikamekw, son style folk-rock profondément senti et ses propos engagés vers un avenir meilleur pour la jeunesse autochtone. *Ka Kinkwantcikw* parle d'une expérience déterminante vécue au site ancestral de ce nom. C'est un lieu où elle s'est ressourcée en retrouvant sa force de vivre, son identité et sa relation à la forêt. La Tournée Soleil Levant a révélé son talent en 2005 sur la scène de l'Impérial de Québec et à la télévision APTN, aux côtés d'autres artistes innus et atikamekw. Elle a ensuite enregistré l'album *Awacic* avec Arthur Petiquay, où figurent trois de ses compositions. »

TEWEIKAN de la Meilleure chanson de l'édition 2011 : Shauit, Innu d'Uashat mak Mani-Utenam (Nitassinan / Côte-Nord), pour la chanson *Shapatesh Nuna* :

---

<sup>160</sup> Biographie présentée au Gala Teweikan, septembre 2011, publiée sur le site web du Gala Teweikan.

<sup>161</sup> Communications Paulette Dufour, 2011. « Lancement de l'album *Sondakwa* », Communiqué de presse, 8 décembre 2011, Québec.

« Pour son originalité, son reggae entraînant et rafraîchissant en langue innu-aimun. *Shapatesh Nuna* est une chanson à la fois vraie et comique en hommage à l'amitié, dédiée à son ami nommé ainsi. »

TEWEIKAN du Meilleur album de l'édition 2011 : Samian, Anishnabe (Algonquin) de Pikogan (Abitibi), pour l'album *Face à la musique* :

TEWEIKAN de la Meilleure chanson en langue autochtone : Philippe Mckenzie, Innu de Mani-Utenam (Nitassinan / Côte-Nord), pour la chanson *Innu* :

« Pour la poésie de ses mots exprimant l'identité innue avec une force revendicative et l'alliance originale des sons traditionnels du teueikan (tambour innu) et de la musique folk. »

TEWEIKAN Hommage et reconnaissance : René Weizineau, Atikamekw d'Opitciwan :

« Comme ce pionnier n'avait jamais reçu d'hommage et de reconnaissance de la part d'aucun organisme, le Gala Teweikan a saisi cette occasion pour lui rendre cet hommage. »

TEWEIKAN de la Personnalité ambassadeur : Elisapie Isaac, Inuit de Salluit (Nunavik / Nord-du-Québec) :

« Pour sa personnalité à la fois affirmative et désarmante et son succès au-delà des frontières culturelles et géographiques des mondes inuit, québécois, autochtones et canadiens. »

TEWEIKAN du Choix des radios : CerAmony (Pakesso Mukash et Matthew A. Iserhoff), Cris (Eeyou) de Whapmagoostui et de Mistissini (Eeyou Istchee / Baie-James) :

« Les sociétés de communication autochtones Innu-Atikamekw, Cri et Inuit soulignent le talent, le succès radiophonique et la percée canadienne du groupe CerAmony. »

TEWEIKAN Coup de cœur : Denis Chachai, Atikamekw d'Opitciwan, pour la chanson *Je t'aime, je t'aime* :

« Denis Chachai s'est vu élire par le vote du public pour sa chanson *Je t'aime, je t'aime* en langue atikamekw, se méritant ainsi le TEWEIKAN Coup de cœur. Connu depuis les années 1980 par son groupe Moseckan qu'il a formé avec son frère Siméon, il a notamment participé au festival Innu Nikamu de Mani-Utenam dès la 3<sup>e</sup> édition de ce dernier en 1987. »

## **Annexe 6. Festival Innu Nikamu (compléments)**

### **Artistes des trois premières éditions d’Innu Nikamu, 1985-1987**

Ces informations sont tirées principalement de Descent (1987) et Innu Nikamu (1987), comparées avec Malenfant (2004) et d’autres informations de différentes sources orales et écrites.

#### **Artistes de la première édition du festival en 1985**

Mi’kmaq Willie Dunn  
Anishnabe Willy Mitchell  
Huron-Wendat Gilles Sioui  
Malécite Tony Bear  
Mohawk Dave Back et Louis Mitchell  
Femmes inuites Laina Tulluga et Martha Sivuarapik  
Groupe inuit People of the Ice - Sikumiut  
Atikamekw René Weizineau  
Ojibwa Whirlwind Singers (chants au tambour pow wow avec danse de pow wow et danse de cerceaux)

Innu Philippe Mckenzie  
Chants au teueikan innus  
Florent Vollant, Claude Mckenzie  
Les Frères Grégoire (Gastin « Tintin» Grégoire, Jacques Grégoire)  
Émile Grégoire  
Bozo St-Onge  
Groupe Tradition (Josélito Fontaine, Réginald Thomas, Patrice Fontaine, Christophe Fontaine)

#### **Artistes de la 2<sup>e</sup> édition du festival en 1986**

##### **Artistes des autres nations :**

Willie Dunn, Mi’kmaq de Listuguj – folk micmac et anglophone  
Mary Egaluk, Suzanne Nayoumeluk, Sarah Nalulihil, Inuit d’Inukjuaq – chant de gorge inuit  
Alanis O’Bomsawin, Abénakise d’Odanak – chants traditionnels abénaquis (folk), contes traditionnels et pièce de théâtre avec enfants  
Ned Pashene, Naskapi de Kawawachikamach – folk naskapi  
Gilles Sioui, Huron-Wendat de Wendake – blues-folk anglophone  
René Weizineau, Atikamekw d’Opitciwan – country atikamekw  
Pepe Mendoza et Julio Mejia, Quechua du Pérou – musique des Andes  
N’Dadjé (Ibrahim Guèye, Fodé Seck, N’Diouga Sarr), du Sénégal – percussions et chants africains

##### **Artistes locaux de Uashat mak Mani-utenam:**

Florent Vollant et Claude Mckenzie, Jean-Yves Fontaine, Innus de Mani-utenam – folk innu  
Cyrille Fontaine, Innu de Mani-utenam – chant contemporain au teueikan  
Bernard Fontaine et Raoul Fontaine, Innus de Mani-utenam – folk innu  
Nelson Fontaine, Innu de Mani-utenam – folk innu

Linda Régis et Donald Fontaine, Innus de Mani-utenam – folk innu  
Réal Vollant, Innu de Mani-utenam – folk innu (Photo de B. Diamond 1986: Réal Vollant, Jean Vachon et Marius Fontaine dans Cavanagh *et al.* 1988)  
Groupe Tradition LITO (Josélito Fontaine, Réginald Thomas, Patrice Fontaine, Christophe Fontaine), Innus de Uashat mak Mani-utenam – folk innu  
Les Frères Grégoire (Gastin Grégoire et Jacques Grégoire), Innus de Uashat – country-folk innu  
Jean-Baptiste Jean-Pierre, Joseph Mckenzie, aînés Innus – chants au teueikan et danse de makusham  
Roger Rock et Marius Fontaine, Innus de Mani-utenam – folk innu

#### **Artistes innus des autres communautés:**

Charles-API Bellefleur et Charles-Joseph Mark, Innus de Unaman-shipu – accordéon et guitare  
Philippe Piétacho, Innu d'Ekuanitshit – chant au teueikan  
Greg Penashue, Innu de Sheshatshit – country innu et anglophone  
Armand Gauthier, Innu de Matimekush – folk innu  
Julien Rock, Innu de Pessamit – folk innu  
Paul-Émile Dominique, Innu de Pessamit – pièce de théâtre  
M. Hervieux, Innu de Pessamit – chant au teueikan

Environ 2000 spectateurs Innus; environ 7000 spectateurs au total (Autochtones et Allochtones) pendant toute la durée du festival.

### **Artistes de la 3<sup>e</sup> édition du festival en 1987**

#### **Artistes des autres nations :**

Denis et Siméon Chachai, Atikamekw d'Opitciwan – country atikamekw  
Sylvie Bernard, Abénakise de Wôlinak, avec deux musiciens (Réjean Bouchard, Daniel Fortin) – pop francophone  
Willy Mitchell, Anishnabe de Maniwaki/Kitigan Zibi – folk anglophone  
Willie Dunn, Mi'kmaq de Restigouche/Listuguj – folk micmac et anglophone  
Whirlwind Singers, Ojibwa de l'Ontario – chants traditionnels ojibwa  
Johnny Bossun, Cri de Mistassini (habitant Pointe-Bleue/Mashteuiatsh) – chant au teueikan  
Bill Brittain, Cri de l'Ouest, Saskatchewan – chants au tambour pow wow et danse de cerceaux traditionnelle  
Robert Visitor, Cri de Wemindji – country-folk cri et anglophone  
Yves Sioui-Durand, Huron-Wendat de Wendake – pièce de théâtre «Le porteur des peines du monde» en français et innu (1<sup>re</sup> fois qu'il y a eu du théâtre au festival)  
Dave Back, Mohawk d'Akwesasne – folk mohawk anglophone  
Laina Tulluga et Martha Sivuarapik, Inuit de Puvirnituk – chant de gorge *katajjait* (accompagné à la guitare), folk inuit et anglophone  
Gerry Cheskapio, Naskapi de Kawawachikamach – country naskapi et anglophone

#### **Artistes innus des autres communautés:**

Michel Pasten, Sheshatshit, aîné de 87 ans – chant au teueikan  
Alcide Blacksmith, Pointe-Bleue/Mashteuiatsh, avec musiciennes-choristes Maria Blacksmith et Bertha Germain – country innu et anglophone  
Anastasia et Joseph Napess, Mingan/Ekuanitshit – folk innu  
Mamit Innuat (Éric Napess, Bruno Bellefleur, Laurent Astamajo, Benoît Nolin), Mingan/Ekuanitshit – folk innu

Paul-Émile Dominique et jeunes comédiens, Pessamit – pièce de théâtre inspirée de Tshakapesh  
Joachim Copeau, Pessamit – chant au teueikan (dans la pièce d'Yves Sioui-Durand)

**Artistes locaux de Uashat mak Mani-utenam:**

Kashtin (Florent Vollant, Claude Mckenzie, Jean-Yves Fontaine, Éric Poirier) – folk innu

Apituamiss Blues (R. «Bozo» St-Onge, Junior St-Onge) – blues-folk innu

Yan Grégoire – folk innu

Tshiuetin (Marius Fontaine, Roger Rock, John Vachon, Claude Simon, André-Guy Fontaine) – folk innu

Tradition (Josélito Fontaine, Réginald Thomas, Patrice Fontaine, Christophe Fontaine) – folk innu

Raoul Fontaine – tambour et folk innu

Nishket (Bernard Fontaine, Rod Pilot, Robert Pilot, Nathalie Picard) – folk innu

Les Frères Grégoire (Gastin «Tintin» Grégoire, Jacques Grégoire) – country-folk innu

Lucien «Pusset» Mckenzie – folk innu

Philippe Mckenzie – folk innu

Serge «Mimi» Mckenzie – folk innu

William Mckenzie – harmonica

Pascal André – folk innu

## **Notes : DVD *Innu Nikamu* (Malenfant 2004)**

Je fais ici la description des vidéos du DVD *Innu Nikamu* (Malenfant 2004). Les dates identifiant les vidéos dans le DVD ne sont pas toutes les bonnes.

### **1985**

Scène: Palissade de pieux de bois devant la scène. On voit le logo d'Innu Nikamu (outarde) en fond de scène.

- Chanteurs au tambour pow wow avec un danseur adulte et un danseur enfant. Le danseur adulte a un calumet, un bossle, une hure. Le danseur adulte fait aussi une danse de cerceaux et explique les motifs. Anglophone.

- Femmes inuites: Laina et Martha. Elles chantent à la guitare en langue inuktitut et en faisant des chants de gorge.

- Jeune chanteur Innu: Yan Grégoire interprète *E uassiuian* de Josélito Fontaine.

- Maquillages pour enfants et jeux, cloche-pied.

### **1986**

Scène: Fond de scène avec le logo (outarde) et devanture en épinettes.

- Discours de Gilbert Pilot («être heureux») accompagné de chant au teueikan de Cyrille Fontaine. « Innu Nikamu: une voix, un moyen pour retrouver notre fierté, notre culture et d'amener ce peuple à être ce qu'il doit être, un peuple uni, fier et heureux. C'est ça qui est important, c'est d'être heureux. [suite en *innu-aimun...*] » (Gilbert Pilot 1986 dans Malenfant 2004)

- Claude Mckenzie à la basse et Florent Vollant à la guitare. Claude chante *Nte tshimun* (enregistré sur Innu Town) et Florent chante *Nikanish*.

- Pepe Mendoza (flûte de pan/zamponia et tambour) et Julio Mejia (guitare), péruviens.

- Africains, groupe Njadee (N'Dadjé). Chants et tambour djembé avec baguettes.

- Pièce de théâtre d'enfants par Alanis O'Bomsawin, avec Cyrille Fontaine. Ils font une danse de makusham sur le chant « *Tapanashkutshin muk uian...* ».
- Bernard Fontaine (guitare et chant *Nimushum*) et Raoul Fontaine (tambour ressemblant au teueikan).
- Charles-API Bellefleur (accordéon) et Charles Joseph Mark (guitare).
- Groupe Tradition Lito : Josélito Fontaine (chant et guitare), avec bassiste Patrice Fontaine et drummer Christophe Fontaine.
- Claude Mckenzie (chant, guitare, harmonica), chante *Femme de rêve* et *Nous*.
- Chants au teueikan traditionnels, avec danse de makusham: Jean-Baptiste Jean-Pierre, Joseph Mckenzie.
- Ned Pashene (Naskapi, chant innu à la guitare) et Raoul Fontaine (tambour).
- Gilles Sioui (chant anglophone à la guitare) et Daniel Gaudreault (synthétiseur).
- Greg Penashue (Innu, chant anglophone country à la guitare et chant innu *Nantem minuatenan*).
- Armand Gauthier (Innu).
- Willie Dunn (Mi'kmaq, chant anglophone à la guitare et chant *a capella* traditionnel mi'kmaq) et Raoul Fontaine au tambour.
- Mary Echaluq et Suzanne Nayoumealuk (Inuit, chants de gorge).
- Willie Dunn (Folk anglophone) et Raoul Fontaine (tambour).
- Florent « Titi » Vollant chante *Minuenitakuan* avec Claude Mckenzie.

### 1987/1988

Scène: Longue tente barrée rouge et blanc, logo en fond de scène et palissade de pieux devant la scène. Structure en bois sur laquelle est écrit Innu Nikamu, avec des flammes.

- Discours.
- Chant au teueikan (Michel Pasten?).
- Guitare et tambour.
- Band western autochtone de Winnipeg.
- Alcide Blacksmith (chant et guitare), guitare basse et deux femmes choristes (sa femme Maria Blacksmith et Bertha Germain).
- Homme inuit (?), chant anglophone ou inuit à la guitare.
- Tambour pow wow (Whirlwind Singers?)
- Frères Grégoire (guitare, guitare électrique, basse, batterie).
- Pièce de théâtre Tshakapesh de Paul-Émile Dominique, avec chant au *teueikan* de Cyrille Fontaine (*Uisha uishama*).
- Kashtin (*Tamdilamd...*): Florent Vollant (guitare), Claude Mckenzie (basse), Éric Poirier (synthétiseur) et Jean-Yves Fontaine (drum/batterie).
- Sylvie Bernard, Abénakise de Wôlinak, chante *Africa* de Françoise Hardy. Accompagnée des musiciens Réjean Bouchard (guitare), Serge Durocher (drum), Daniel Fortin, choriste avec hochet crécelle.

### 1989/1990

Scène: pub de la SOCAM et des Galeries montagnaises sur la scène. Toit de scène en structure de bois recouverte de toile.

- Discours de Serge Mckenzie, président. Ils lancent un gros ballon dans les airs.
- Paul-Arthur «Mitshapeu» Mckenzie parle.
- Chant au *teueikan* de Jean-Baptiste Jean-Pierre (Innu) et *makusham*.
- Tshiuéti (Innu). Folk-innu
- Serge «Mimi» Mckenzie (Innu). Folk-innu.
- Scorpion Stone (Innu, dont Léonard Mckenzie). Country cover.

- Léo St-Onge (Innu). Country innu.
- Frères Grégoire (Innu).
- Émile Grégoire (Innu). Avec une chemise de cuir à frange.
- Nishket (Innu). Bernard Fontaine et musiciens, chante *Kupanishkueu*.
- Cyrille Fontaine chante *Uisha uishama* au *teueikan*.
- Animateur Gilbert Pilot: « Tshish tshetshue Innu Nikamu... » (Aujourd'hui, c'est vraiment « innu nikamu », les Innus qui chantent innu...). Danse de *makusham* sur chant au *teueikan* de Jos Mckenzie.
- Michael Rice (Flint Eagles Mohawks): deux chants avec hochets et tambour d'eau.
- Chisasibi Band (Cris). Un chanteur à la guitare électrique, un chanteur à la guitare électrique solo, un chanteur guitare électrique, un drummer.
- Christopher Herodier (Cris). Chant à la guitare anglophone, genre Neil Young.
- Femme innue (Marie-Clara Jourdain) conte et chante au *teueikan*, avec cri de l'outarde, et un chant de tradition française.
- Pièce de théâtre d'enfants: mains blanches à travers une toile noire.
- Zacha Marca (Incas) (en 1989). Musique des Andes, 8 musiciens. On voit Mitshapeu qui danse derrière avec sa cape poncho verte.
- Maya Fontaine (Innue) joue avec partitions à l'orgue synthétiseur.
- Club de Tae kwon do Malioténam. Steve Vollant et figurants qui se font mettre à terre, genre Jacki Chan.
- Catherine Fontaine, Innue. Elle chante (*La Cucaracha*) accompagnée de Cyrille Fontaine au *teueikan*.
- Danse théâtrale (offrande) Tak & Chak, accompagnés de Cyrille Fontaine au chant au *teueikan*. Troupe Carcajou.
- André Simon et John Hervieux, Innus. Chant innu à la guitare, trois musiciens.
- Pekogan Band, Algonquins. Quatre musiciens. Interprétations country en algonquin.
- Joël Moar, Atikamekw. Chant atikamekw à la guitare électrique avec drummer et guitare électrique.
- Wobinok Nika, Algonquins. Chants au tambour pow wow, trois chanteurs.
- Chant au *teueikan* de Louis Mckenzie, Innu (*Uisha uishama*), avec danse de *makusham* sur scène autour du chanteur.
- Pinaskin, Atikamekw. Six musiciens.
- Kashtin. Quatre musiciens (*Tapuesh tutun...*, *Tshish apu shapentaman...*).
- Max Band, Innu (ancien Meshikamau). Chanteur à la basse (Andrew Penashue), deux guitares électriques, un drum-batterie.
- Charles-API Bellefleur à l'accordéon et guitariste, avec farandole dans la foule.
- Kuesselueu, Innu. Semble un groupe familial (Blacksmith?), un petit gars joue de la guitare sur la scène.
- Pessamishkueut, Innu. Deux femmes chanteuses et trois-quatre hommes musiciens. Interprétations country en *innu-aimun*.
- Feux d'artifices commentés.
- Mamit Innuat, Innu. (Membres d'Innutin d'Ekuanitshit).
- Pièce de théâtre d'Yves Sioui-Durand, Huron. Avec masques et chants.
- Innu Pishum, Naskapis. Cinq musiciens. (*Uisha uishama* contemporain)
- Chachai, Atikamekw. Quatre musiciens.
- Sylvie Bernard. Chante *Tipatshimun* de Kashtin.
- Apitumiss Blues. Bozo St-Onge et Junior St-Onge.
- J. Robert Bellefleur, Innu. Accordéon et petit gars qui joue de la guitare et chante pour faire semblant.
- Chants d'ânés chrétiens en *innu-aimun*.

### 1992/1993

Scène sans toit, fond de scène en forme de tipi avec logo d'Innu Nikamu.



- Cyrille Fontaine. *Uapan nuta*, avec enfants qui dansent le makusham. Troupe Carcajou.
- Pièce de théâtre d'enfants (chasseurs d'ours). Troupe Carcajou.
- Rod Pilot.
- Chant de gorge inuit.
- Yan Grégoire, groupe Kashkun. (*Tshekuan patuten...*)
- Jean-François «Patof» Pinette. Avec fond de scène comme la plaque d'auto Innu Nikamu.
- Danses iroquoiennes (huronnes?) avec chant au tambour d'eau et hochet. (Steve Gros-Louis?)
- Musique des Andes et danses. Bolivie (Aymara). Un homme, deux femmes, un drummer. Chantent *Senora chichera*.
- Chanteur inuit à la guitare. (gaucher, Charlie Adams?)
- Rod Pilot.

### 1998

Fond de scène différent, mais logo encore présent.

- Bill St-Onge. Avec Kathia Rock au *teueikan*.
- Kathia Rock (chant) avec Tuktuk Vollant au tambour, choriste et Bill St-Onge à la guitare. Tuktuk interprète *Siècles après siècles* de son père Réal Vollant et Kathia chante *Shatshitun*.
- Troupe Carcajou : Cyrille Fontaine et danse makusham d'enfants.
- Danse disco d'enfants.

### (1999)

Même scène qu'en 2000. Ça semble être plutôt l'édition de 2000.

- Groupe de Pessamit (Nimuk? Jean-Marc Picard?)
- Meshikamau.
- Vente de disques de chants au *teueikan* d'aînés : *Mamit Puamuna* et *Ka utamuat teueikana – Matimekush* (en 2000).
- Chants au *teueikan*: Jérôme Mollen d'Ekuanitshit, Mamit puamuna. Danses de makusham.
- Mishta-Shipu Mckenzie : deux chanteurs à la guitare, un drummer, un shaker d'oeuf-hochet.
- Rod Pilot chante au *teueikan* : *Eka ashuapatetau nitassinan* (en 2000).

### 2000

Fond de scène différent, scène ronde en forme de *teueikan* avec quatre couleurs. (2001?)

- Bozo St-Onge. Danse de makusham sur *Tapanashkutshin*.
- Meshikamau.

**Himahue 2003.** Groupe de musique des Andes originaire du Chili, établi à Montréal.

### 2002-2003

2002 seulement.

- Raoni.
- Cyrille Fontaine chante *Uisha, uishaman*, danse de makusham.
- Danse et chants de Raoni et cie.
- Séance de serrage de mains avec Raoni et cie.

## **Gagnants du concours Innu Star**

Les gagnants des éditions 2007 à 2011 sont:

2007 : Scott Pien-Picard au chant à la guitare

2008 : Jason Pinette au chant au *teueikan*

2009 : Ted André au chant à la guitare

2010 : Uapeshkuss Tshirnish au piano

2011 : Kylan Piétacho aux danses de pow wow.



## Figures chapitre 5

Figure 2: Les amis pionniers se rencontrent : Philippe Mckenzie, Willie Dunn et Florent Vollant. Chez Philippe Mckenzie à Mani-utenam, pendant le festival Innu Nikamu, août 2009. Photographie : Véronique Audet.



Figure 3: Premier album vinyle EP *Indian Songs* d'Alanis Obomsawin, QC 1406 (c1970'). Recto verso. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 4: Couverture de l'album *Bush Lady* d'Alanis Obomsawin, SQN 107 (1985). Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 5: Album vinyle EP *Songs in Cree* de Morley Loon, QC 1271 (c1975). Recto verso. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 6: Album vinyle EP *Cree Songs* de Morley Loon, QCS-1302 (c1975). Recto. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 7: Couverture de l'album *Northland, My Land / Cette terre du Nord qui est mienne* de Morley Loon, NCB 500 (1981). Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 8: Morley Loon en spectacle au gymnase de Mani-utenam, c1978. Photographe : inconnu. Gracieuseté du photographe restaurateur innu Marc Vollant.



Figure 9: Album *Sweet Grass Music* (Mitchell et al. 1980). Le fond présente le détail d'une écorce de bouleau et on voit le logo Sweet Grass Music avec un calumet et la lune à l'intérieur d'un cercle orné. Photo : Véronique Audet.

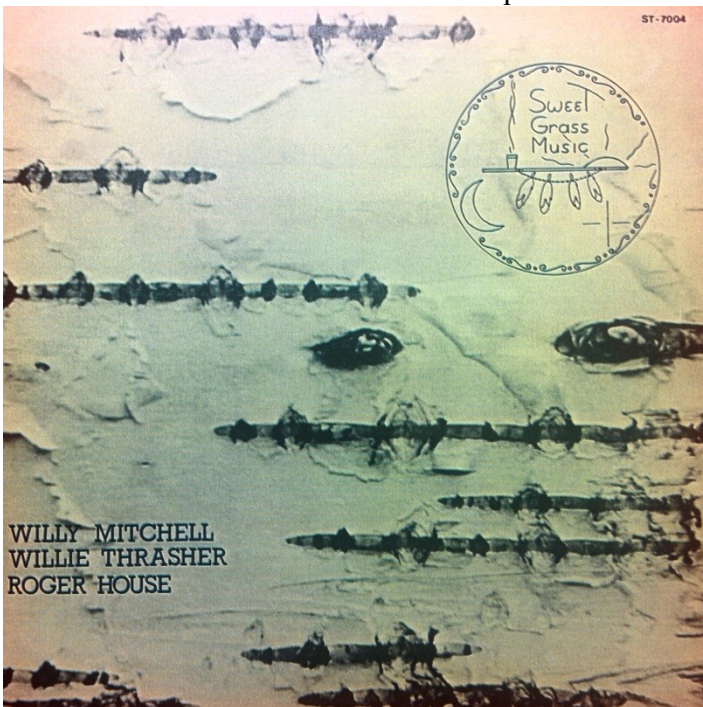


Figure 10: Album vinyle EP de Charlie Adams, *Inuit Songs composed and sung by Charlie Adams of Inoucdjouac Quebec* (Adams c1970'), QCS-1465. Recto verso. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 11: Album vinyle *Troubadour du Nord* de Charlie Adams (1981). Recto haut. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.

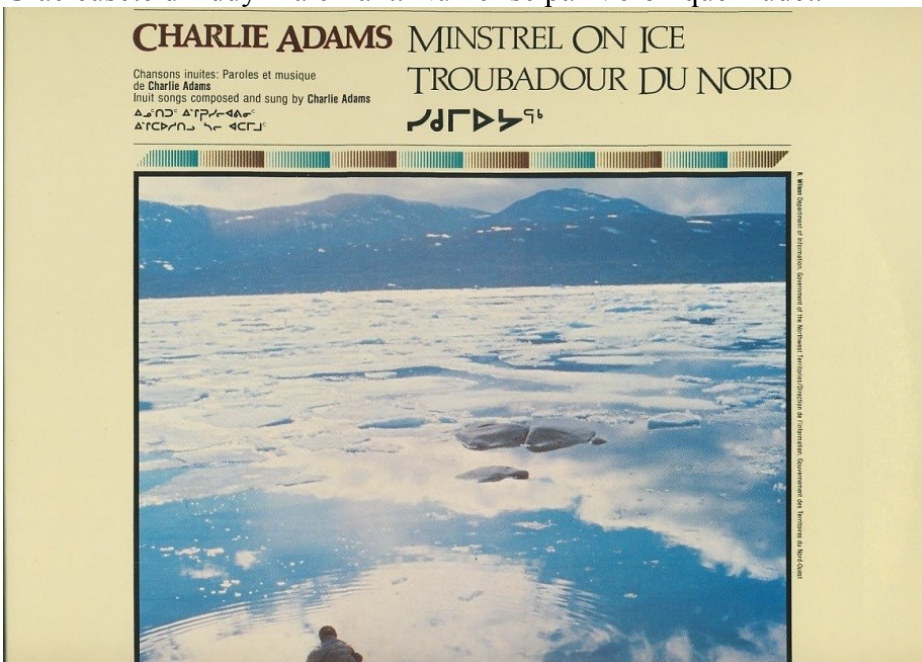




Figure 12: Premier album vinyle EP *Indian Songs in Folk Rock Tradition* de Philippe Mckenzie, QC-1422 (c1975). Recto verso. Gracieuseté de Philippe Mckenzie. Photo : Marie-Laure Tremblay 2011.



Figures 13: Deuxième album vinyle EP *Innu* de Philippe Mckenzie, SRC-006 (c1976). Recto verso. Gracieuseté de Philippe Mckenzie. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 14: Album vinyle EP *Groupe folklorique montagnais* de Philippe Mckenzie, Florent Vollant et Bernard Fontaine, QCS-1466 (c1977). Recto verso. Gracieuseté de Philippe Mckenzie. Photographie : Marie-Laure Tremblay 2011.



Figure 15: Album *Mistashipu* de Philippe McKenzie, SQN 103 (1982). Recto haut. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 16: Album *Philippe McKenzie* de Philippe McKenzie (2000). Recto verso. Numérisé par Véronique Audet.

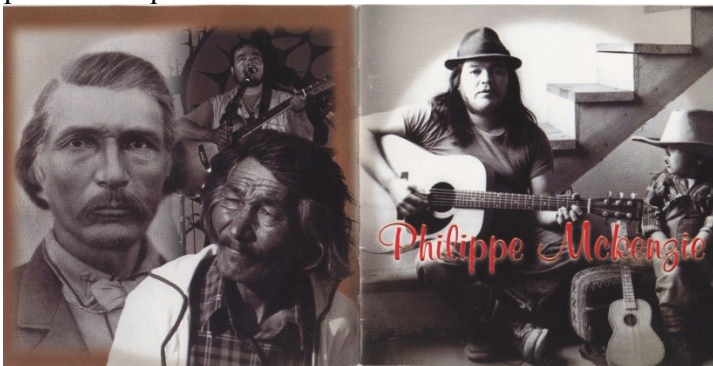


Figure 17: Philippe McKenzie (droite), accompagné de Florent Vollant (gauche) et Yvon Vollant (centre), en spectacle lors de l'ouverture officielle des Galeries montagnaises, Uashat, novembre 1976. Gracieuseté du photographe restaurateur innu Marc Vollant.



Figure 18: Album vinyle *Wendate Asta* de François Kiowarini Vincent et Claude Sawatanin Vincent (1985). Recto bas. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 19 : Albums *Gilles C. Sioui & The Midnight Riders* (1997), *Old Fool* (2004) et *Brother to Brother* (2013) de Gilles Sioui. Reproduits avec l'autorisation de Gilles Sioui.

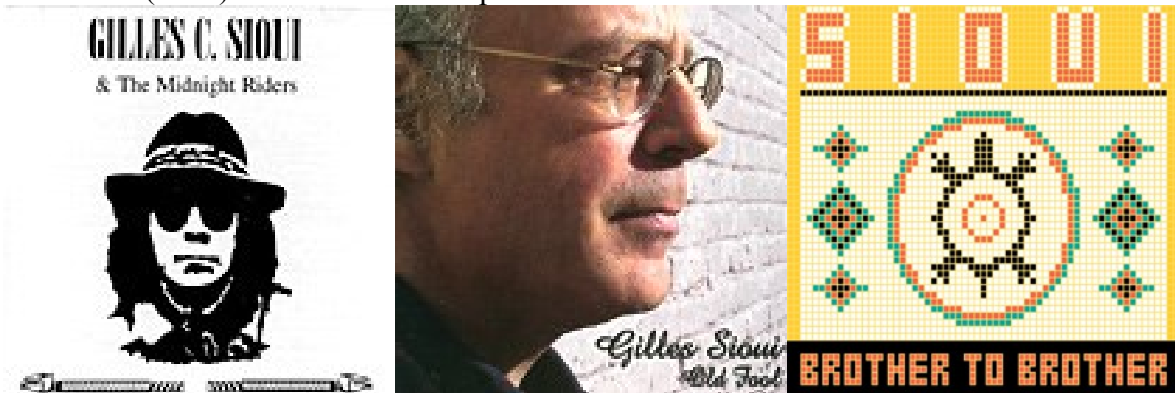


Figure 20: Album *Une rose pour maman* de René Weizineau (n.d.). Numérisé par Véronique Audet.

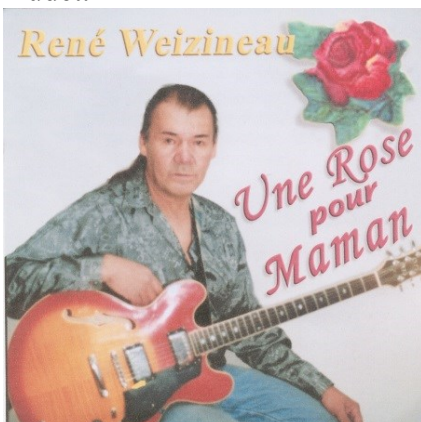


Figure 21: Logo de la SOCAM. Il représente l'antenne radio satellite qui, tout comme le *teueikan*, transmet les nouvelles à travers le territoire par les ondes. Gracieuseté de la SOCAM.



Figure 22: Album EP *Inuit Songs Composed and Sung by William Tagoona of Baker Lake, N.W.T.* (Tagoona c1976), QCS 1453. Recto verso. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 23: Album *L'homme du Nord* de William Tagoona (1981). Recto haut. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.

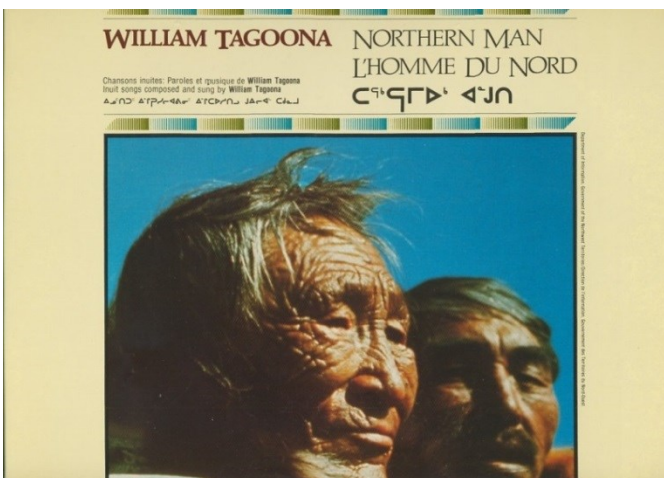
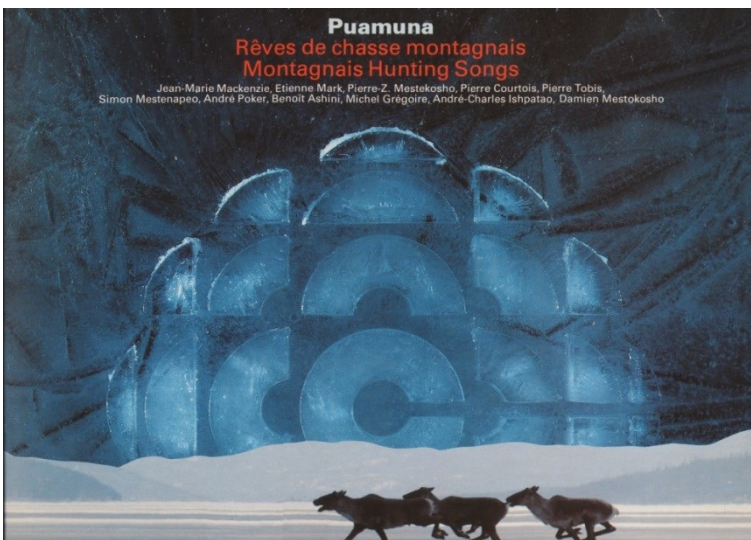


Figure 24: Album *Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui / Utakushit mak kashikat nakamun* de Bernard Fontaine, Cyrille Fontaine et Philippe Piétacho, SQN 101 (1982). Recto bas. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



Figure 25: Album *Puamuna / Rêves de chasse montagnais* d'aînés innus, SQN 100 (Ashini et al. 1982). Recto haut. Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Numérisé par Véronique Audet.



## Figures chapitre 6

Figure 26: Première cassette de Kashtin produite localement, circa 1985. Reproduite avec l'autorisation des artistes Florent Vollant et Claude Mckenzie.

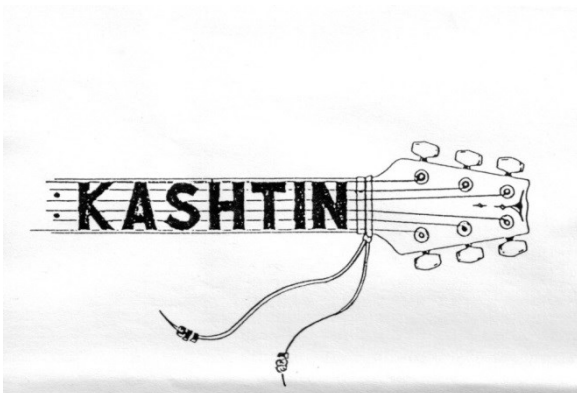


Figure 27: Albums de Kashtin : *Kashtin* (1989), *Innu* (1991) et *Akua tuta* (1994). Reproduits avec l'autorisation des artistes Florent Vollant et Claude Mckenzie et du producteur Guy Trépanier.



Figure 28: Trois albums de Florent Vollant : *Katak<sup>u</sup>* (2003), *Ekumamu* (2009) et *Puamuna* (2015). Reproduits avec l'autorisation de Florent Vollant.

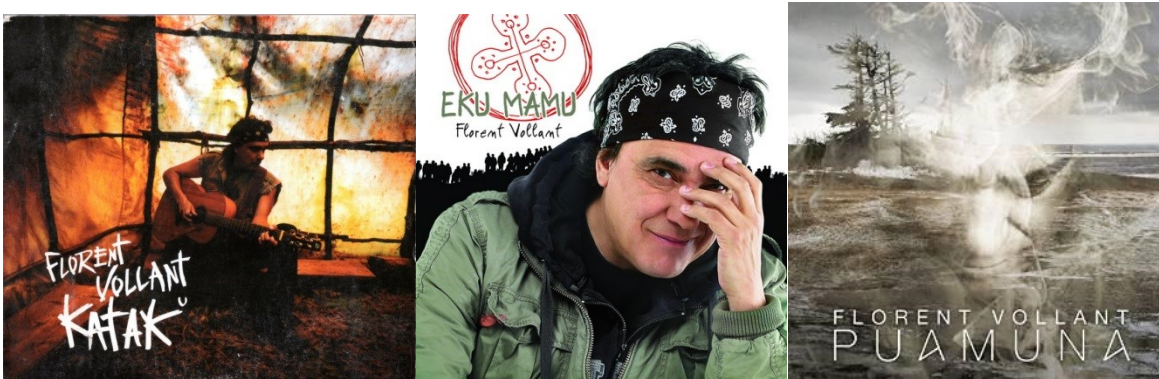


Figure 29: Albums de Claude Mckenzie : *Innu Town* (1996), *Pishimuss* (2004) et *Inniu* (2009). Reproduits avec l'autorisation de Claude Mckenzie.



Figure 30: Claude Mckenzie. De gauche à droite : Spectacle *10 000 ans de présence amérindienne*, Journée internationale des peuples autochtones, Place d'Youville, Québec, 9 août 2009. Crédit photo : CSSSPNQL 2009. / Aqpiq Jam, Kuujuaq, août 2010. Photographe : Raynald Robitaille. / *Fête de l'amitié des Premières Nations*, Grande place de l'Espace 400<sup>e</sup>, Québec, 17 juillet 2008. Photographe : Carole Lafond-Lavallée. / Tournage pour TAM, Wendake, 5 février 2010. Photographe : Waubnasse Simon.



Figure 31: Claude Mckenzie chez lui, à la plage de Mani-utenam au bord de la baie des Sept Îles, mars 2012. Photographe : Véronique Audet.



Figure 32: Albums d'Elisapie Isaac : *Taima* de Taima (2004), *There Will Be Stars* (2009) et *Travelling Love* (2012). Reproduits avec l'autorisation d'Elisapie Isaac.

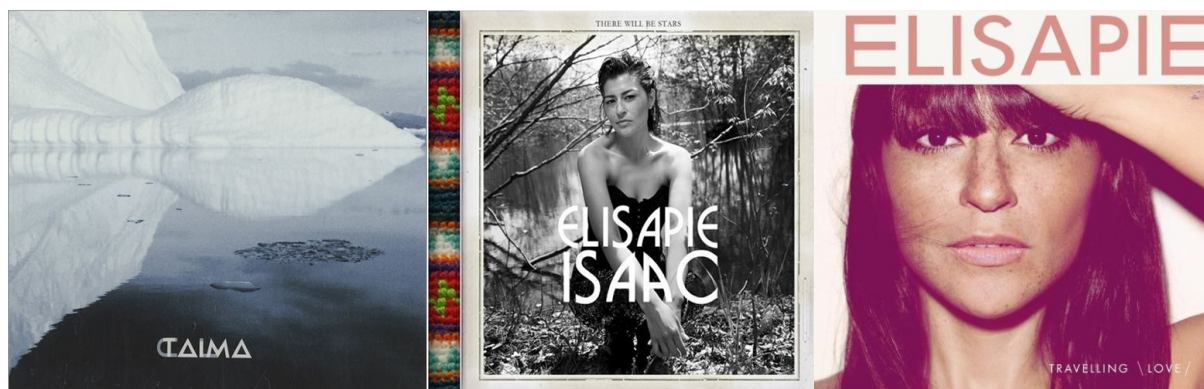


Figure 33: Albums de Samian : *Face à soi-même* (2007), *Face à la musique* (2010) et *Enfant de la terre* (2014). Reproduits avec l'autorisation de Samian et des Disques 7<sup>e</sup> Ciel.



Figure 34: Samian au *Moulin à Paroles*, 9/09/2009, Plaines d'Abraham, Québec. Photographie : Jean-Louis Régis. Gracieuseté de Jean-Louis Régis.





Figure 35: Samian, 2014. Crédit photo: Melika Dez. Gracieuseté des Disques 7<sup>e</sup> Ciel.



Figure 36: Album *Nitshisseniten e tshissenitamin / Je sais que tu sais* de Chloé Sainte-Marie (2009). Reproduit avec l'autorisation de Chloé Sainte-Marie.



Figure 37: Albums de Shauit : *Shapatsh Nuna* (2004) et *Shauit EP* (2014). Gracieuseté de Shauit.



Figure 37: Shait et les Amériques. Gracieuseté de Shait et Pasa Musik.



Figure 39: CerAmony : album *CerAmony* (2010) (gauche) et photo du duo (droite) formé de Matthew Iserhoff et Pakesso Mukash. Leur logo représente la structure d'une tente tremblante. Gracieuseté de CerAmony.



Figure 40: Logo du Gala Teweikan 2011. Gracieuseté de la SOCAM.



Figure 41: Une partie des artistes du Gala Teweikan, Cabaret du Capitole de Québec, 8 octobre 2011. De gauche à droite : Matthew Iserhoff de CerAmony, Samian, Elisapie, Philippe Mckenzie, René Weizineau, Willie Dunn et Denis Chachai. Photographe : Jean-Louis Régis. Gracieuseté de Jean-Louis Régis et de la SOCAM (Tshinanu.tv).



Figure 42: Les Black Bears Singers, Atikamekw de Manawan, pratiquent leurs chants sur leur grand tambour de pow wow lors du Gala Teweikan. Cabaret du Capitole de Québec, 8 octobre 2011. Photographe : Jean-Louis Régis. Gracieuseté de Jean-Louis Régis et de la SOCAM (Tshinanu.tv).



## Figures chapitre 7

Figure 43: Shait, Samian et Florent Vollant chantant *Sur le dos d'une tortue*. On voit les femmes de Missinak en arrière-plan. Spectacle *Mishta Amun* de la Maison Missinak, Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. Photographie : Véronique Audet.



Figure 44: Sakay Ottawa, Claude Mckenzie, Samian, Claire Pelletier, Elisapie Isaac. Finale collective sur la chanson *Tshinanu* de Kashtin. Spectacle *Mishta Amun* de la Maison Missinak. Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. Photographie : Véronique Audet.



Figure 45: Retour de Kashtin pour l'instant de la chanson *Tshinanu*, Claude Mckenzie et Florent Vollant. Spectacle *Mishta Amun* de la Maison Missinak, Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. Photographie : Véronique Audet.



Figure 46: Rassemblement de tous les artistes et des femmes de Missinak sur la scène à la fin du spectacle. Claire Pelletier et Elisapie Isaac, Marcel Godbout à la danse huronne-wendat, Florent Vollant. Spectacle *Mishta Amun* de Missinak, Palais Montcalm, Québec, 24 mai 2008. Photographie : Véronique Audet.



Figure 47: Pow wow de Wendake, 2011. Danseur de Wendake Marcel Godbout avec ses *regalia* huron-wendat et intertribaux. Photographe: Véronique Audet.



Figure 48: Pow wow de Wendake, 2011. Jeunes hurons-wendat vêtus de leurs *regalia*. Photographe: Véronique Audet.



Figure 49: Pow wow de Wendake, 2010. Démonstration d'une cérémonie de baptême par des Autochtones Huichol du Mexique, avec un bébé huron-wendat. Photographe: Véronique Audet.



Figure 50: Pow wow de Wendake 2005. Spectacle des Maoris de Nouvelle-Zélande. Photographe: Véronique Audet.



Figure 51: Spectacle *Kiugwe*, Amphithéâtre de Wendake, 27 juillet 2008. Photographe: Véronique Audet.



Figure 52: Couverture de l'album *Sondakwa* de Christian Laveau, 2011. Gracieuseté de Christian Laveau.

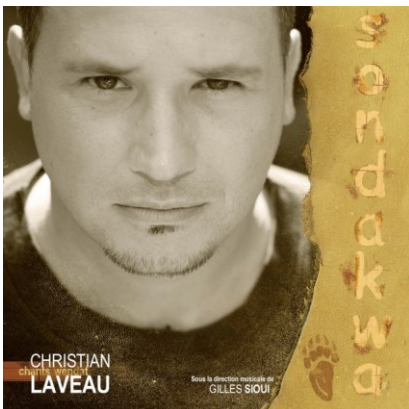


Figure 53: Troupe de chants et danses kabyles Tafsut. Spectacle de clôture du CILAF, 13 septembre 2008, Wendake. Photographie : Véronique Audet.





Figure 54: Makusham. Écrivains et musiciens autochtones de la francophonie, dansent à la file indienne sur la chanson Tshinanu de Florent Vollant (Innu), avec Gilles Sioui (Huron-Wendat), Sakay Ottawa (Atikamekw), Lisa Koperqualuk et Marie Belleau (Inuit), Wendy Moar (Innu), Patrick Boivin (Atikamekw). Spectacle de clôture du CILAF, 13 septembre 2008, Wendake. Photographe: Véronique Audet. Sur la photo, on voit ces petites boules de lumière que plusieurs Autochtones interprètent comme étant des esprits venus participer à l'événement.



Figure 55: Tous les participants sur scène, l'animateur et réalisateur Louis-Karl Picard-Sioui Huwenuwanens au micro. Flora Devatine, poète ma'ohi de Tahiti, s'apprête à donner un collier de coquillage à Louis-Karl en guise d'alliance et d'honneur. Avec la banderole *10 000 ans d'histoire et de présence amérindiennes* faisant un clin d'œil au 400<sup>e</sup> de la Ville de Québec. Spectacle de clôture du CILAF, 13 septembre 2008, Wendake. Photographe: Véronique Audet.



Figure 56: Young Black Inuk devant une foule de jeunes fans inuits au Puvirnituk Snow Festival, mars 2009. Photographie : Lisa Koperqualuk.



Figure 57 : Blue Print for Life, danse hip hop, et chants de gorge avec Akinisie Sivuarapik et Sylvia Cloutier. Puvirnituk Snow Festival, mars 2009. Photographie : Jode (Denis Venne).



Figure 58: Chanson *La paix des braves* au spectacle *Hip hop tout en couleurs*, Grande place de l'Espace 400<sup>e</sup>, Québec, 17 août 2008. Photographe : Véronique Audet. On y voit, de gauche à droite : le *reggaeman* innu Shauit de Mani-Utenam, le rappeur québécois Biz de Loco Locass, le rappeur d'origine sénégalaise Webster de Québec, le rappeur d'origine haïtienne Wood de Montréal, les rappeurs québécois Accrophone, la chanteuse hip hop maori Princess ATAK (Katerina Pihera) de Nouvelle-Zélande et le DJ inuk Madeskimo (Geronimo Inutiq) d'Iqaluit/Montréal.



Figure 59: Finale collective du *Grand spectacle Wapikoni*, Wapikoni Mobile et Maison des cultures nomades, Montréal, 18 avril 2012. Photographe : Véronique Lanoix. Avec notamment Samian, Sola, Florent Vollant, Claude Mckenzie, Richard Séguin, DJ Horg, Patrick Boivin, Jerry Hunter.



© Véronique Lanoix

## Figures chapitre 8

Figure 60: Vue aérienne de Mani-utenam et de la baie des Sept-Îles. Photographe: Pierre Lahoud pour l'ARUC Tetauan, 2011. Reproduite avec l'autorisation de l'ARUC Tetauan.



Figure 61: Vue aérienne de Uashat (devant) et de la Ville de Sept-Îles qui l'entoure, aux abords de la baie des Sept-Îles. Photographe: Pierre Lahoud pour l'ARUC Tetauan, 2011. Reproduite avec l'autorisation de l'ARUC Tetauan.



Figure 62: Vue de la rue de L'Église à Mani-utenam. Photographe : Véronique Audet 2011.



Figure 63: Kermesse à Maliotenam, circa 1965. Groupe de jeunes Innus de Mani-utenam « déguisés en Indiens », avec le père Provencher. Photographe: inconnu. Gracieuseté du photographe restaurateur innu Marc Vollant. Debout de gauche à droite: Jeannette Vollant, Marie-May Fontaine, Doris Fontaine, André Pilot, Denis Vollant, Rosalie Jourdain, Isaïe Vollant, Marie-France Cloutier, Philippe Mckenzie, Caroline Vollant, Claudette Pilot, Marjolaine Vollant, avec Jean-Luc Vollant devant avec le *teueikan* et le Père Omer Provencher derrière (J.-L. Vollant 2015 : comm. pers.).



Figure 64: Deux photos anciennes d'Émile Grégoire, dans les années 1950 à Uashat. Photograph: inconnu. Gracieuseté d'Émile Grégoire.

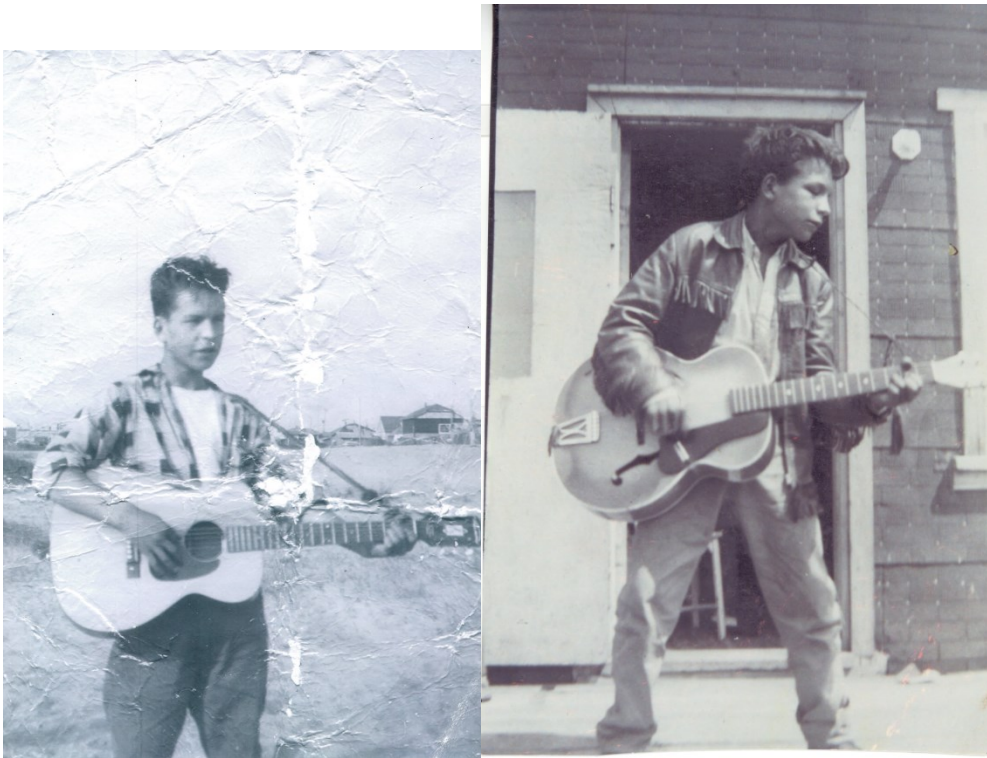


Figure 65: Jeune Innu avec sa guitare sur la plage de Mani-utenam. Photo : Marie-Laure Tremblay 2011.



Figure 67: Moïse Jourdain au travail dans son Studio Inniun à Uashat. Photographie: Véronique Audet 2009.



## Figures chapitre 9

Figure 68: Logo du Festival Innu Nikamu de Mani-utenam. Gracieuseté des organisateurs du festival Innu Nikamu de 2009. (ci-bas à gauche)

Figure 69: Logo du festival Innu Nikamu des premières années. Pris en photo par Véronique Audet au verso du livret de programmation du festival de 1987 (Innu Nikamu 1987). (ci-bas à droite)

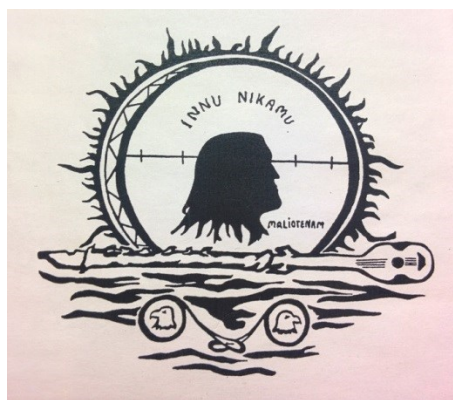


Figure 70: Logo du festival Innu Nikamu en 2003, affiché en bannière à gauche de la scène lors du festival Innu Nikamu 2009. Photographie: Véronique Audet.





Figure 71: Les enfants de la troupe Mashkussat de Nutashkuan, vêtus d'habits traditionnels innus des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, dansent le *makushan* au rythme du chant au *teueikan* de l'aîné Ben « Pentenmiss » McKenzie de Mani-utenam. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, 2003. Photographe : Véronique Audet.



Figure 72 : Danse du *makushan* sur la chanson traditionnelle *Uisha, uishama* chantée à la guitare par Alexandre McKenzie de Matimekush – Lac-John. Clôture du festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003. Photographe : Véronique Audet.



Figure 73 : Tambour à main d'origine algonquine-anishnabe que Florent Vollant frappe en spectacle, au lieu d'un *teueikan*. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photographe: Véronique Audet.



Figure 74: Shauit en spectacle au festival Innu Nikamu, août 2009. Photographe : Véronique Audet.



Figure 75: Le jeune Ted André au chant et à la guitare, gagnant du concours Innu Star Académie en 2009. On remarque en avant-plan une jeune fille qui a l'autographe du chanteur innu Shaushiss sur son chandail. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photographe: Véronique Audet.



Figure 76: Le jeune Tshenapess Régis charme la foule de jeunes spectateurs en imitant Michael Jackson, pour le concours Innu Star. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photographe : Véronique Audet.



Figure 77: Spectateurs du dimanche après-midi et affiches publicitaires au fond. Festival Innu Nikamu 2009. Photographe: Véronique Audet.



Figure 78: Finale collective du spectacle *Hommage à Alcide Blacksmith*, festival Innu Nikamu 2009. Photographe: Véronique Audet.



Figure 79 : La foule de spectateurs sur le site du festival lors spectacle de clôture de la 30<sup>e</sup> édition du Festival Innu Nikamu en 2014. On voit des kiosques-tipis allumés sur le site et la lune lumineuse dans le ciel. Photographie : Véronique Audet.



Figure 80 : Spectacle de Kashtin clôturant la 30<sup>e</sup> édition du Festival Innu Nikamu en 2014, avec des feux d'artifice en arrière-scène. Photographie : Véronique Audet.



